

История литератур  
западных и южных  
славян



**Российская академия наук**  
**Институт славяноведения**

**История литератур**  
**западных и южных**  
**славян**



# История литератур западных и южных славян

↔ *В трех томах* ↔

Редакционный совет:

*Л. Н. Будагова*

*А. В. Липатов*

*С. В. Никольский*

# История литератур западных и южных славян

→ *Том третий* ←

Литература конца XIX—  
первой половины XX века  
(1890-е годы — 1945 год)

Редколлегия третьего тома:

*Л. Н. Будагова*  
(ответственный редактор)

*Р. Ф. Доронина*

*С. В. Никольский*



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»

Москва 2001

УДК 82.1.16 (091)

ББК 83.34

И 90

*Исследование выполнено при содействии  
Международного научного фонда*

*Издание осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(номер проекта 00-04-16106 д)*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки РФ *Н. П. Михальская*  
доктор филологических наук, профессор *И. И. Калиганов*

**История литератур западных и южных славян. Том III: Литература конца XIX — первой половины XX века (1890-е годы — 1945 год).** — М.: Издательство «Индрик», 2001. — 992 с.

ISBN 5-85759-171-6

Том третий «Истории литератур западных и южных славян» — завершающая книга коллективного труда, где прослеживается развитие этих литератур с IX в. до середины XX столетия. Первые два тома вышли в 1997 г. В последней книге исследуется специфика литературного процесса в западно- и южнославянском регионе на рубеже XIX–XX вв., в межвоенные 1920–1930-е гг. и в период Второй мировой войны. Уже в конце XIX в. большая часть литератур западных и южных славян преодолевает трудности предшествующего развития, синхронизирует свое движение с западноевропейскими и русской литературами, сравниваясь с ними по диапазону течений, стилей, жанров. С учетом особенностей проявлений на славянской почве модернизма, реализма, литературного авангарда, соцреализма, рурализма, католических течений рассматривается творчество выдающихся славянских писателей, обогативших национальное и мировое искусство духовно-эстетическими ценностями. Среди них — Я. Гашек, К. Чапек, М. Крлежа, И. Цанкар, П. Славейков, Нобелевский лауреат П. Реймонт, будущие лауреаты Нобелевской премии И. Андрич, Я. Сейферт, Ч. Милош и многие другие.

© Институт славяноведения РАН,  
2001

© Коллектив авторов, 2001

© Издательство «Индрик», 2001

ISBN 5-85759-171-6

## Оглавление

От редколлегии .....	7
----------------------	---

### Часть I

#### Литература на рубеже XIX–XX вв. (1890–1918)

Введение ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	11
Польская литература ( <i>Н. А. Богомолова, О. Р. Медведева</i> ) .....	26
Чешская литература ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	77
Словацкая литература ( <i>Ю. В. Богданов</i> ) .....	130
Серболужицкая литература ( <i>А. А. Гугнин</i> ) .....	173
Сербская литература ( <i>Р. Ф. Доронина</i> ) .....	195
Хорватская литература ( <i>Е. В. Степанова</i> ) .....	252
Словенская литература ( <i>М. И. Рыжова</i> ) .....	281
Болгарская литература ( <i>В. И. Злыднев</i> ) .....	310

### Часть II

#### Литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.)

Введение ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	351
Польская литература ( <i>О. Р. Медведева</i> ) .....	360
Чешская литература ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	424
Словацкая литература ( <i>Ю. В. Богданов</i> ) .....	479
Серболужицкая литература ( <i>А. А. Гугнин</i> ) .....	525
Сербская литература ( <i>М. Б. Ешич</i> ) .....	549
Хорватская литература ( <i>Г. Я. Ильина</i> ) .....	596
Словенская литература ( <i>В. В. Сонькин</i> ) .....	637
Болгарская литература ( <i>В. И. Злыднев</i> ) .....	669
Македонская литература ( <i>А. Г. Шешкен</i> ) .....	706

**Часть III**  
**Литература периода Второй мировой войны (1939–1945)**

Введение ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	733
Польская литература ( <i>О. Р. Медведева</i> ) .....	743
Чешская литература ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	768
Словацкая литература ( <i>Ю. В. Богданов</i> ) .....	801
Серболужицкая литература ( <i>А. А. Гугнин</i> ) .....	827
Сербская литература ( <i>М. Л. Бершадская</i> ) .....	834
Хорватская литература ( <i>Г. Я. Ильина</i> ) .....	865
Словенская литература ( <i>Т. И. Чепелевская</i> ) .....	881
Болгарская литература ( <i>В. И. Злыднев</i> ) .....	906
Македонская литература ( <i>А. Г. Шешкен</i> ) .....	923
Вместо заключения ( <i>Л. Н. Будагова</i> ) .....	933
Библиография .....	940
Именной указатель .....	968

## От редколлегии

Третий том завершает «Историю литератур западных и южных славян», которая создает картину их развития с дописьменных истоков до середины XX века. Общие цели, задачи и особенности этого труда, его место в славяноведении освещены в редакционном вступлении к первому тому. В томе первом показано зарождение и становление этих литератур в древний период IX–XVIII вв. Во втором содержится анализ литературного процесса конца XVIII–XIX в. Оба тома вышли из печати в 1997 г. в издательстве «Индрик».

В третьем томе прослеживается развитие западно- и южнославянских литератур с 90-х гг. XIX в. до 1945 г., до момента окончания Второй мировой войны и начала нового этапа в развитии славянских народов.

Разделение тома на три части объясняется теми изменениями в жизни и культуре славян, которые происходили на рубеже XIX–XX веков (первый раздел тома), в период между двумя мировыми войнами (второй раздел) и в короткий, но примечательный период Второй мировой войны (третий раздел). В последних двух разделах число южнославянских литератур увеличивается за счет появившейся после 1918 г. на литературной карте Европы македонской литературы.

Как любая периодизация, и эта достаточно условна. Отдельные художественные направления развиваются, видоизменяясь и модернизируясь, на протяжении всех трех периодов. Это относится прежде всего к реализму. Другие, такие как декаданс, символизм, неоромантизм, авангардные течения, связаны в основном с более конкретными историко-литературными этапами: первые три — с рубежом столетий, авангардные течения в большинстве литератур — с 1920–1930-ми гг. Но и они имеют свои истоки и отголоски в других, более ранних и поздних периодах. Условность их границ подчеркивают судьбы и творчество отдельных писателей, чья жизнь, к счастью, длилась дольше каждого литературного этапа, а творческая эволюция во многом расходилась с общелитературной. Как-то разрешить эти проблемы с периодизацией помогают явления и события мировой истории, имеющие свою датировку. Важнейшие из них становились рубежами национальных историй, а влияя на жизнь славянских народов, динамику и облик их литератур — вехами и в их развитии.

Работа над каждым томом, освещение каждой литературной эпохи имеет свои сложности. Общее для всех трех томов — необходимость ликвидации тех белых пятен в литературной истории западных и южных славян и тех



перегибов в оценке различных литературных явлений (в сторону их апологетизации или уничтожения), которые возникали в послевоенной отечественной науке о литературе, и в частности в славяноведении. Причинами тому были как недостаточная изученность некоторых проблем и периодов, так и давление идеологии на литературу, поощрявшей классификацию ее явлений на «прогрессивные» и «реакционные», когда наиболее популярными были критерии социологические, степень близости писателя к радикальным общественным движениям. Если эти сложности испытывали уже авторы первых двух томов, то при освещении литературного процесса последнего столетия они лишь усугубились. У многих на памяти и на слуху отрицание модернистских и авангардных течений (как упадочнических, формалистических, идеалистических и т. д.), непомерное завышение достоинств реализма, провозглашение социалистического реализма «единственным прогрессивным методом эпохи» и т. д. Справедливости ради надо отметить, что отечественное славяноведение уже в 60-е гг. стало успешно преодолевать социологические подходы к литературам, стремясь к их объективному освещению, к пониманию специфики литературного труда. Но тем не менее они сказывались в оценках не только маргинальных, но и главных явлений литературы последнего столетия, что, бесспорно, искажало облик и отдельных писателей, и национальных литератур в целом.

Можно с уверенностью сказать, что авторы этого тома, свободные от идеологической предвзятости, ее инерции и схем, стремились к объективному освещению славянских литератур, к воссозданию полной и реальной картины развития каждой из них. Однако это не исключает и субъективных оценок и акцентов, причина чему — индивидуальность автора главы, его личные вкусы и пристрастия, которые всегда есть не только у писателей, но и у литературоведов, и усреднять, нивелировать которые, лишая автора главы своего лица, редколлегия не считала возможным и полезным. Эту «Историю...» писали люди, слависты разных поколений, традиций, школ, что, бесспорно, не могло не сказаться на интерпретации литературного материала. Да авторы книги и не претендуют на истину в последней инстанции. Они делали все, что было в их силах, с надеждой, что отечественная славистика не кончилась вместе с XX веком и что следующие поколения ученых продолжат их дело.

Авторский коллектив выражает глубокую благодарность за ценные советы и замечания обоим рецензентам книги — докторам филологических наук заслуженному деятелю науки профессору Н. П. Михальской и профессору И. И. Калиганову, а также доктору филологических наук профессору В. А. Хореву, кандидатам филологических наук В. В. Мочаловой, М. Г. Смольяниновой, Н. Н. Стариковой, Н. В. Шведовой, И. А. Герчиковой, Ю. А. Созиной, Л. К. Гаврюшиной, И. Е. Адельгейм и другим участникам обсуждения глав и разделов книги на разных этапах работы над ней. Особая признательность — кандидату филологических наук Н. С. Осиповой за большую научно-организационную работу и подготовку рукописи к печати.

↔ Часть I ↔

**Литература**  
на рубеже XIX–XX веков  
(1890–1918)



## Введение

---

Рубеж XIX–XX вв. — время перехода славянских литератур в двадцатое столетие, причем не только по хронологии, но и по существу происходящих процессов, которые во многом повлияли на их дальнейшую судьбу и современный облик.

Именно в этот период большинство из литератур западных и южных славян, чей путь был сложнее и тернистее, чем пути западноевропейской и русской словесности<sup>1</sup> в основном преодолевают отставание от других литератур, наверстывают упущенное. Лишь польская литература, прошедшая еще до утраты Польшей независимости (в XVIII в.) основные эволюционные стадии, по-прежнему развивалась синхронно с западноевропейскими литературами.

Во второй половине XIX в. завершается — хоть и в разное время — национальное возрождение большинства нуждавшихся в нем литератур. К концу столетия они приходят со своей поэзией, прозой, драматургией, с набором основных литературных жанров и институтов литературной жизни. Окрепнув и уверовав в свои силы, они начинают занимать все более заметное место в общеевропейском культурном контексте, не только испытывая его влияние, но и сами влияя на него.

Несмотря на периодическое ослабление иноземного гнета (оно и позволило литературам подневольных народов возродиться в XIX в. из пепла, сформировать свой язык, пережить ускоренное развитие), проблема национального суверенитета остается и на рубеже веков для многих славян животрепещущей, актуальной. Так, польская литература развивается на землях, входящих в состав России, Австро-Венгрии, Германии. Частью империи Габсбургов, находясь в зонах австрийского или венгерского влияния, остаются Чехия, Словакия, Сербская Воеводина, Хорватия, Словения.

Поражение в Русско-турецкой войне 1877–1878 гг. Османской империи, веками угнетавшей славян, завершает процесс освобождения Сербии, получившей автономию еще в 1833 г. в результате антитурецких восстаний начала XIX в. и поддержки России. В 1882 г. Сербское княжество преобразуется в Сербское королевство. В 1910 г. становится королевством и родственная Сербии Черногория, которой единственной из южнославянских земель, удавалось сохранять свою независимость от османского владычества. Победа русского оружия над турками в 1878 г. дает автономию Болгарии.

---

<sup>1</sup> Причины тому, подробно рассмотренные в предыдущих томах «Истории...», — длительный иноземный гнет, политика ассимиляции, которую проводили завоеватели по отношению к подневольным народам, стесняя их права, преследуя родной язык.

Но эти исторические события не решают всех национальных проблем на Балканах.

Македония, жители которой издавна привыкли считать себя болгарами, или македонскими болгарами, чему способствовала близость, а по многим параметрам — почти тождественность языков, остается и после Русско-турецкой войны под османским игом. Включенная было усилиями России в состав Болгарского княжества, она была возвращена Турции в результате пересмотра Сен-Стефанского мирного договора (1878). В 1903 г. македонцы поднимают антитурецкое восстание. Оно закончилось поражением восставших, но сыграло большую роль в пробуждении национального самосознания народа, все более остро ощущавшего себя самобытной нацией, а не просто населением Македонии. Именно в это время предпринимаются усилия (прежде всего историком и философом К. Мисирковым, автором книги «О македонском вопросе», 1903) по повышению статуса македонского языка как особого, отличного от болгарского, обосновывается необходимость выработки его литературных норм. Возникают предпосылки для формирования и развития македонской литературы, молодой литературы с древними общеславянскими корнями. Еще в XIX в. писатели, родившиеся в Македонии, впитавшие в себя соки, краски, традиции этой земли (братья Дмитрий и Константин Миладиновы, Р. Жинзифов и др.), не отделяли себя от болгарской литературы. Однако уже в начале XX в. создается почва для того, чтобы на древе славянских литератур появилась в недалеком будущем еще одна плодоносящая ветвь.

Начало XX столетия богато драматическими, но судьбоносными для славян событиями. К ним можно отнести русскую революцию 1905 г., которая во многих странах способствовала усилению борьбы за национальные и социальные права (в частности, за всеобщее, прямое и равное избирательное право в землях Австро-Венгрии в 1905–1907 гг.), популярности социалистических идей, давно будораживших общественное сознание.

Большие последствия имели Балканские войны. Первая Балканская война (9 октября 1912 г. — 30 мая 1913 г.) между Балканским союзом (куда входили Болгария, превратившаяся в 1908 г. из автономного княжества в независимое царство, а также Сербия, Черногория, Греция) и Турцией, закончилась поражением Турции, потерявшей свои владения и влияние на Балканах. Потеряла она и Македонию, которая отошла Болгарии. Вторая Балканская война (29 июня — 22 сентября 1913 г.) разгорелась между недавними союзниками. Болгария выступила против Греции и Сербии. Потерпев поражение, она лишилась части своих территорий. Македония была разделена между Болгарией, Грецией и Сербией, которой отошли земли по берегам реки Вардар. В Вардарской Македонии, вошедшей после 1918 г. в Королевство сербов, хорватов и словенцев, и станет развиваться македонская литература.

Еще до Балканских войн, в октябре 1908 г., Австро-Венгрия аннексировала Боснию и Герцеговину, в которых по решению Берлинского конгресса (1878) она держала свои войска. Могущественная империя, сначала гарантировавшая этим землям, освобожденным в результате местных антитурец-

ких восстаний и Русско-турецкой войны, защиту от опасности с Востока, сама превратилась в агрессора. Население Боснии и Герцеговины, пестрое по религиозно-этническому составу, но с преобладанием сербов, не желало терпеть новое иго, теперь уже Габсбургов. Антиавстрийские настроения привели к убийству в столице Боснии Сараеве 15 (28) июня 1914 г. Франца Фердинанда, наследника австрийского престола. Его совершил восемнадцатилетний Гаврило Принцип, член патриотической организации «Молодая Босния». Выстрелы на сараевской набережной разожгли пожар Первой мировой войны, втянувшей мир в суровые испытания и имевшей огромные исторические последствия. Она разделила многие славянские народы линией фронта, вовлекла их в боевые действия, бросила оппозиционеров в тюрьмы, оборвала жизни сотен тысяч людей, нанесла выжившим физические и душевные раны. Россия выступила в защиту Сербии. Болгария оказалась на стороне Германии и Австро-Венгрии. Подневольные словаки и чехи вынуждены были обратить оружие против сербов и русских, сдаваясь последним в плен и формируя на территории России свои легионы, чтобы воевать на стороне Антанты против вековых угнетателей. Непопулярная война закончилась революциями, гибелью империй, появлением в Европе новых славянских государств — Польши, Чехословакии, Югославии (так с 1929 г. стало называться Королевство сербов, хорватов и словенцев).

В конце XIX — начале XX в. все западно- и южнославянские земли затрагивают, независимо от их политического статуса и степени индустриализации (наиболее высокой в Чехии и на части польских территорий, наиболее низкой в Болгарии и Сербии), процессы интенсивного развития капиталистических отношений, промышленности, городов. Практически повсеместно появляется своя буржуазия — городская, сельская, финансовая. Одновременно идет разорение мелких собственников — ремесленников, крестьян, растет численность рабочих. Видоизменение структуры некогда патриархальных этносов сказывается на переориентации старых и появлении новых партий и движений. Отстаивая сословные интересы, они вступают в конкурентные отношения друг с другом, обнажая и углубляя внутринациональный разлад. Диапазон общественно-политических концепций и взглядов на рубеже веков широк — от консервативно-охранительных, выражающих интересы власть имущих или лояльных к ним групп населения, до радикально-демократических, исповедующих идеи глубоких общественных преобразований; от национально-патриотических, добивающихся расширения в первую очередь национальных прав и свобод, до просоциалистических, утверждающих, что этого можно добиться лишь на основе социализма и что «пролетарии всех стран» имеют больше общих интересов, чем свои же соотечественники, но из разных сословий. В национально-этническую дифференциацию окружающего мира все ощутимее вмешивается сословно-классовое разделение братьев по крови, во многом меняющее прежнюю картину бытия, идеалы, критерии ценностей.

Таковы схематично очерченные условия, в которых развиваются литературы западных и южных славян на рубеже XIX–XX вв. и которые во многом влияют на их характер.

Примечательная особенность нового периода — невиданная прежде дифференцированность литературного процесса, в котором разные течения начинали соотноситься друг с другом не только как старое с новым, но и как разные варианты нового. Этому способствовали внутри- и внелитературные причины: стремление творческой мысли охватить новые горизонты и глубины мира, внешнего и внутреннего, и само усложнение этих миров, — и стремление литератур отреагировать на эту сложность с помощью как внутренних ресурсов, так и зарубежного опыта.

В то время он осваивается очень интенсивно благодаря возросшему уровню цивилизации, образованности общества, издательского и переводческого дела, но главное — из-за непреодолимой тяги бурно развивающихся литератур к этому опыту, далеко не ученической (дабы освоить, затвердить чужие уроки, как нередко бывало на первых стадиях национального возрождения), а все более творческой, когда чужое стимулирует становление своего, хотя в жадной неразборчивости поглощения чужого продолжала сказываться молодость литератур, их стремление сравняться, хотя бы по уровню эрудиции, с более развитыми. «Молодые силы нации переживали подъем с благословения Европы, которая с шумом и гамом явилась под наши окна и принялась как никогда настойчиво и со всех сторон ломиться в них, и мы их распахивали, а если не удавалось, разбивали камнями, яблоками и кто его знает, чем еще <...> Литературное движение у нас в девяностые годы было совсем не то, что обычно зовется литературным движением, не шагом вперед по пути последовательного развития, а усиленным намерстыванием всего, что в других местах уже давно и с успехом процветало, но что мы упустили. Не думаю, чтобы у нас когда-нибудь с таким упоением осваивали такое изобилие литературы, не столько самой яркой и качественной, сколько такой разнородной, как тогда», — писал С. К. Нейман в 1913 г. о чешской культурной среде<sup>2</sup>. Но эта колоритная картина, вызывающая ассоциации с шумной уличной гульбой, которая заставляет рваться к ней навстречу обитателей запертых домов, отражала более общую культурную атмосферу в западно- и южнославянском регионе на рубеже веков.

Диапазон читательских интересов там был очень широк, распространялся на русских романтиков и реалистов, французских реалистов и натуралистов, равно как и на французских и бельгийских «проклятых поэтов», основоположников декаданса и символизма, или на скандинавских прозаиков. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой привлекали такое же внимание читателей, как Флобер, Золя, Мопассан, как Бодлер, Верлен, Метерлинк или Ибсен, Стриндберг, Гамсун и др. Были и свои национальные и личные пристрастия. Историки литературы констатируют особую популярность творчества И. С. Тургенева в Хорватии и Словении. Лермонтов оказывает огромное влияние на чешского поэта Й. Св. Махара в его гимназические годы, обретает горячего поклонника в лице сербского поэта Й. Дучича. К Льву Толстому в Ясную Поляну совершают паломничества

<sup>2</sup> St. K. Neumann. Spisy. Svazek sedmý. Stati a projevy IV. Praha, 1973, s. 66, 68.

профессор Пражского университета, философ и историк Т. Г. Масарик, искусствовед З. Нееды, сербский критик Й. Максимович. Словак Д. Маковицкий становится личным врачом и секретарем русского классика (оставив потомкам несколько томов «Яснополянских записок», подробных записей бесед и высказываний Л. Толстого, своеобразный аналог «Разговоров с Гёте» И. П. Эккермана). Большой интерес вызывает философия Шопенгауэра, Бергсона, Ницше, вносящих коррективы в традиционные представления о мире, человеке, искусстве.

Литературные связи, расширяясь и разветвляясь на рубеже веков, меняют свой характер и смысл. Редуцируется — по сравнению с предшествующими периодами — их комплиментарная функция (восполнять за счет чужого недостающее тебе самому), развивается другая — импульсивно-созидательная: стимулировать оригинальное творчество, подсказывать новые пути воплощения собственного жизненного опыта.

По степени дифференциации, т. е. по диапазону течений, рассматриваемые литературы сближаются с западноевропейскими и русской литературами. Но доминанты литературного процесса и его составляющие имеют у западных и южных славян свои особенности и предпосылки. Свой отпечаток накладывает и ускоренность развития ряда литератур, — и если и говорить о его синхронизации с общеевропейским литературным процессом, то все же весьма относительной, отягощенной грузом прежних трудностей роста.

Сложность и запутанность общественных отношений, сквозь которые проступал раскол национальных социумов на богатых и бедных, растущая на глазах власть денег, власть капитала, шокирующая и циничная, вызывают чувство разочарованности в настоящем, ностальгию по прошлому (более безмятежному и патриархальному, как казалось в ретроспекции, или, напротив, героическому, одухотворенному высокими идеалами служения отчизне). Одни готовы действовать во имя серьезных перемен, другие переживают чувства растерянности, безысходности и отчаяния. Творческой реакцией на противоречия эпохи были, с одной стороны, критика и углубленный анализ бытия, стремление пробиться к суровой правде жизни, постичь социально-психологические механизмы, управляющие человеческими страстями, а с другой — стремление уйти в себя, в изолированный внутренний мир или в далекие от повседневности сферы, погрузиться в поиски чистой красоты, высших смыслов и тайн бытия, не поддающихся коррозии времени и прагматическому расчету. И если в первом случае возникали условия для развития реализма и родственных ему явлений, то во втором — для декаданса, символизма, чистого искусства.

Подобная «двуполусность» мировосприятия и исходящие от нее силовые линии проявлялись в той или иной мере в каждой из национальных литератур, то обособляясь, то вступая во взаимодействие.

Усиление критико-аналитического начала способствует освобождению реализма от романтических примесей, от идеализирующих тенденций и более глубокому проникновению в психологию личности, т. е. формированию качеств, характерных для русского и французского реализма. «Идеальный»,



«фольклоризированный» реализм, прораставший из сентиментально-романтической прозы периода национального возрождения, уступает место «суровому реализму» (так назвала свой метод чешская писательница Б. Бенешова), «жестокому реализму» (как характеризуется творчество словачки Тимравы). Этот тип реализма определяет одну из характернейших тенденций в славянских литературах на рубеже веков, когда правда осознается как эстетическая категория.

Тяга к неприкрашенной правде жизни даже в ее отталкивающих чертах и подробностях, чего избегало традиционное искусство, боясь шокировать читателя, выйти за грани прекрасного, стимулирует сближение ряда авторов с натурализмом. Он рассматривается сторонниками как продолжение и последовательное развитие реализма (так его понимал чешский прозаик В. Мрштик), как «углубленный реализм» (концепция словенца Ф. Говекара). И для этого были основания, поскольку приверженцы натурализма по-своему продолжали процесс освоения действительности. Правда, абсолютизовав реалистический принцип детерминированности человеческих характеров и судеб, они сводили его в конечном счете к идее фатальной зависимости человека от социальной среды, от наследственных признаков, абстрагируясь от сложности и непредсказуемости бытия, от способности людей самим влиять на свою судьбу.

Натурализм не сложился в большинстве славянских литератур в особое направление, проникая в виде тенденций в творчество писателей, развивавших в основном реалистические традиции (чехи К. М. Чапек-Ход, Й. Шлейгар, частично В. Мрштик, поляки В. Реймонт, Г. Запольская, серб Б. Станкович и др.). Однако в литературоведении ряда стран (прежде всего Польши, Чехии) есть склонность выделять местный натурализм в особое течение.

Все более глубокое и масштабное освоение реальности способствует развитию эпических жанров, прежде всего романа (в словацкой, словенской, сербской литературах), нередко выраставшего из рассказа (так было у сербского прозаика С. Сремаца) или из цикла рассказов (что характерно для словенца И. Цанкара). Меняется и сам рассказ, где объектом изображения становятся будни жизни, большое внимание уделяется бытовым подробностям и происходит опрощение (снижение) лексики и стиля (в рассказах словацких писателей Я. Есенского, Й. Грегора-Тайовского и др.). Там, где романная форма утвердилась раньше, тенденция к расширению рамок повествования, способного охватить разные пласты времени, проследить судьбы нескольких поколений или общественных слоев, ведет к созданию исторических и семейных хроник, эпопей, дилогий и трилогий (некоторые произведения чешских прозаиков Й. Голечека, А. Мршика, Й. Ш. Баара, польских писателей В. Реймонта, С. Жеромского и др.).

Наряду с романами, рассказами, повестями на социально-бытовые темы о жизни давно сформировавшихся городских и сельских сословий, о судьбах патриархальных родов и «дворянских гнезд» в условиях распада феодальных и формирования капиталистических отношений (чешская, словацкая, хорватская литературы) появляются произведения, где авторы обращаются

к фабрично-заводской среде, к образам пролетариев или опустившихся на житейское дно бедолаг, показывая обоснованность социального протеста (чешская, польская, словенская литературы). Одной из главных становится тема драматических конфликтов личности с обществом, созвучная другим европейским литературам.

По-прежнему актуальной для славянских писателей остается историческая тематика. К героическим и трагическим страницам национальной и мировой истории с целью оттенить настоящее прошлым или восстановить на основе исторических документов и фактов правду, потеснив романтический вымысел ее реконструкцией, обращаются поэты, прозаики, драматурги (польские писатели Б. Прус, С. Жеромский, чешские — А. Ирасек, З. Винтер, Й. Ш. Баар, серболужицкий прозаик Я. Лоренц-Залеский, болгарские писатели — И. Вазов и др.).

Деидеализация бытия, стремление выставить в комичном свете его реалии способствует развитию сатиры. К сатирическим жанрам обращаются Й. Св. Махар, Ф. Гельнер, Я. Гашек (Чехия), Г. Запольская (Польша), Я. Есенский (Словакия) и др. Объектами сатиры становятся системы государственной власти, деспотизм правящей верхушки, полицейско-бюрократический произвол, одинаково присущие и дряхлеющей империи Габсбургов, и молодым южнославянским княжествам и царствам. Вызывают насмешливую критику верноподданнические чувства покорных сограждан, бесплодность политических движений, пошлость провинциально-мещанской среды. В поле зрения сатириков попадает и новый социальный тип человека-дельца, неотесанного и хитрого, рвущегося к наживе. Черты отечественных нуворишей, людей малообразованных, с примитивным менталитетом хапуг, однако умеющих добиваться своего, нашли воплощение в образах Вукадина и Бай Ганю, созданных сербским прозаиком С. Сремацем и болгарским писателем А. Константиновым, не пощадивших самонадеянных провинциалов с Балкан.

Наряду с развитием литературы объективно-реалистического характера, устремленной к социально-бытовым пластам жизни, возникали — уже на волне бегства от банальной повседневности — течения и тенденции декаданса, символизма, импрессионизма, неоромантизма. Если в западноевропейском контексте они рассматриваются как явления «постнатуралистические», то в литературах западных и южных славян они таковыми не являются, ибо возникают одновременно с тенденциями натурализма.

Опираясь на философию Шопенгауэра, Бергсона, Ницше, развивавших представления о специфике художественного познания, о роли в нем интуиции, иррациональных начал, а также утверждавших самоценность индивидуума, эти течения расковывали фантазию и мысль художника, способствовали более глубокому и тонкому проникновению в суть вещей. Воспаряя над бытом, они призывали думать о вечном, заглядывать «по ту сторону» бытия, вслушиваться в голоса невидимых миров и улавливать тончайшие движения души. Обтекая пласты будничной жизни, они устремлялись к философским, эзотерическим проблемам и сферам, создавая в совокупности

с реализмом немислимоу прежде амплитуду колебаний тем, мотивов, образов и способствуя тонкости и многозначности последних.

Если проза рубежа веков тяготела по преимуществу к реализму и натурализму, то поэзия — к декадансу и символизму, впрочем постепенно терявшим свои позиции перед лицом исторических испытаний 1900–1910-х гг.

Рубеж веков характеризуется и заметным присутствием в литературах региона романтизма, причем двойкой природы, условно говоря — старого и нового образца, соотношение и место которых в каждой национальной литературе определялось особенностями ее развития. Там, где романтизм сложился с опозданием, он к концу XIX в. просто еще не успел сойти со сцены, и идущие от него тенденции (особенно заметные в южнославянских, словацкой, серболужицкой литературах) воспринимались молодыми писателями как инерция устаревшего стиля, требующего преодоления. Но был и неоромантизм — сознательное обращение к романтической традиции, пример которого подали литературы развитые (прежде всего польская), где романтизм успел своевременно возникнуть и уже отбушевать. Уступив место другим направлениям, он оставил о себе яркое воспоминание, ассоциируясь с мировыми достижениями национальных культур, как ассоциировалось с ними творчество А. Мицкевича, Ю. Словацкого у поляков, К. Г. Махи у чехов и Ф. Прешерна у словенцев. На неоромантизм настраивало определенное духовное родство двух эпох — романтизма и рубежа столетий (острое ощущение разлада между мечтой и действительностью, личностью и обществом, стремления к свободе души и творчества). Востребованный современностью романтизм (неоромантизм), обратившийся через головы отцов к наследию дедов, связывал славянские литературы с западноевропейскими, где тоже поднялась неоромантическая волна. Иными словами, преодоление тенденций запоздалого романтизма как следствия определенных эволюционных отставаний, сочеталось в западно- и южнославянском регионах с сознательным реанимированием романтических традиций, неожиданно востребованных на рубеже веков. Особенно выразительными они были в творчестве польских поэтов и драматургов (К. Тетмайера, Б. Лесьмяна, С. Выспянского).

В начале XX в. как реакция на символистско-декадентское искусство возникает неоклассицизм, стремившийся к ясности языка, объективности образов, к использованию тем и персонажей античной мифологии (творчество польского поэта Л. Стаффа, чешского поэта О. Теера и др.). Если на рубеже веков окрепли контакты с эпохами романтизма и античности, то в последующие периоды в некоторых литературах вплотную к современности приблизится барокко.

Новые тенденции проявлялись с разной степенью интенсивности и осознанности в каждой из западно- и южнославянской литератур и на всем их пространстве. Но средоточием и колыбелью главных из них, той сферой, где процесс модернизации литератур происходил наиболее интенсивно и осмысленно, стали течения и группировки, вошедшие в историю как чешский, словацкий, хорватский, словенский, сербский, болгарский, польский модерн (иногда слово используется в женском роде — модерна). Их национальные

формы были очень разными, по-разному происходило и сращивание понятия «модерн» с явлениями, его олицетворяющими. В одних случаях термин «модерн» был в ходу у самих участников интенсивных обновительных процессов в литературах рубежа веков (чешский, словенский, хорватский модерн). В других случаях он вводился историками литературы задним числом, в ходе ретроспективного анализа (это относится к словацкому, сербскому, болгарскому модерну). «Польский модерн» термин тоже достаточно условный и относится к писателям, которых чаще объединяют понятием «Молодая Польша».

В целом группы, течения, явления славянского модерна представляли собой довольно пеструю картину, детали которой определялись и особенностями истории, и современным состоянием каждой литературы, от которого зависели мотивировка и характер новых явлений. Но в этой картине выступают и общие тенденции, определившие суть литературного развития на рубеже веков, и его перспективы. Они связаны с поисками новых философско-эстетических ориентиров, с переосмыслением функции литературы, ее взаимоотношений с обществом, а также с осознанием некоторых законов творчества.

Принцип индивидуализма, поднятый на щит славянским модерном и выражавший писательское стремление всегда и всюду быть самим собой, полагаться в поисках новых истин на собственные интуицию и опыт, имел далеко идущие последствия. Не тая в себе ничего предосудительного, он защищал «независимость искусства в сфере человеческой мысли и независимость индивидуальности в искусстве» (С. Виткевич), ее право выражать собственное «я», никак это «я» не ограничивая и не налагая на него никаких обязательств и запретов. Принцип индивидуализма противоречил традициям славян, чьи духовные запросы, особенно выраженные в искусстве, подчинялись общенациональным интересам. Но он отвечал потребностям литератур отстоять право на духовную свободу. Непременное условие творчества, к которому всегда инстинктивно стремится набирающий силу художник, в русле модерна стало осмысленной программной установкой. Индивидуализм помогал славянским литературам совершить рывок вперед: перейти от национального самоутверждения к самоутверждению личности, индивидуальности в искусстве.

За стремлением славянских литератур к суверенизации, к ограничению служебных функций стоят писательские разочарования в жизни, общественных идеалах, туманных или девальвированных, не заслуживающих того, чтобы им служить, скрывается усталость от общественной борьбы. Но помимо этого было и другое. Все эти настроения помогали проявиться назревшей необходимости: давали повод искусству, достигшему нового уровня развития, все более ощущавшему свои возможности и свою «особость», вырваться из-под начинающей докучать общественной опеки, как отвергают опеку выросшие дети, жаждущие самостоятельности. (Заметим в скобках, что напряженные отношения между искусством и обществом — не прерогатива рубежа XIX–XX вв. Они возникают периодически, являясь спутником

и фактором развития художественного сознания. Чем выше его уровень, тем сильнее жажда свободы творчества или хотя бы — иллюзии этой свободы.)

Славянский модерн рождался под очевидным влиянием западноевропейского модернизма. Именно в русле модерна возникали и развивались постреалистические и нереалистические течения и тенденции, уже ранее проявившиеся в западноевропейских литературах. Но несмотря на терминологическую и типологическую близость славянского модерна и западноевропейского модернизма, это явления далеко не тождественные.

Как известно, уже западноевропейский модернизм представлял собой конгломерат разных течений, концепций, программ. Еще более дифференцированным было движение славянского литературного модерна. На его территории — территории интенсивных обновительных процессов — не только возникали новые собственно модернистские течения (декаданс, символизм, импрессионизм, неоромантизм и т. д.), но и развивались уже сложившиеся ранее: например, дозревал до своей классической, критико-аналитической стадии реализм, освобождаясь от национально-охранительного пафоса и рудиментов романтического стиля, углубляя психологический анализ и тщательнее, чем прежде, разрабатывая проблематику личности (творчество чешских, словацких, польских, словенских писателей — Й. Св. Махара, В. Мршттика, С. Жеромского, И. Цанкара и др.). Сербский модерн был связан и с развитием романтизма, его субъективно-лирической струи (отчасти М. Ракич). Иными словами, модернизация большинства западно- и южнославянских литератур заключалась не только в возникновении модернистских течений, но и в подтягивании традиционных направлений до стадии зрелости.

Дифференцированность славянского модерна проявлялась и в характере взаимоотношений его представителей с обществом. основополагающий принцип модерна помог их индивидуализировать, поставить в прямую зависимость от настроений и воли художника. Для одних «индивидуализм» стал самоизоляцией, поводом оборвать или ослабить свои социальные связи, уйти от общественных проблем. Для других — стимулом к их более органичному, чем удавалось старшим поколениям, воплощению (через личный ракурс, свой внутренний мир). С одной стороны, модерн как бы подталкивал к размежеванию «чистого» и социально значимого (ангажированного) искусства, выступая катализатором объективно обусловленного процесса. С другой — не препятствуя и ангажированному творчеству, он менял природу этой ангажированности, придавал ей субъективно-личный характер, способствуя отнюдь не редукции, а лиризации социально значимой тематики, к которой стали обращаться по зову души, а не по инерции.

Фактически как чистое, так и ангажированное искусство, возникавшие в русле модерна и влиявшие на национальные литературы в целом, были звеньями одной цепи, крайними и умеренными формами преодоления утилитарных подходов к литературе, ее прямолинейной зависимости от общества.

В отечественном славяноведении всегда подчеркивалось преимущество форм умеренных. Поэтому есть смысл остановиться на роли крайних форм. Их олицетворяли декаденты и символисты, и особенно ярко — С. Пшибы-

шевский. Концепцию самооценности искусства, стоящего над обществом и свободного от всяких социально-нравственных целей и обязательств, он отстаивал как единственно достойную настоящего художника, считая, что пробуждать «патриотические чувства в народе, нравственность и общественные инстинкты» — унижительно для искусства и бесполезно для народа, так как народу «нужен хлеб, а не искусство». «Стаскивать искусство с пьедестала, тащить его на базары и улицы — святотатство» (статья «Confiteor» 1899)<sup>3</sup>. Это звучало непривычно, кощунственно для славян, у которых идея служения народу, нации была, что называется, в крови. Но идеи Пшибышевского имели большой смысл как сильно действующее лекарство от чрезмерной общественной ангажированности славянских писателей, которая по-своему могла ограничивать их кругозор и наносить ущерб художественности.

Объявляя искусство делом «бесцельным, так как оно само по себе цель, ибо есть отражение абсолюта, души», Пшибышевский фактически отвергал лишь цели приземленные, утилитарные и выдвигал более крупные, глобальные (например, такие, как отражать вечные духовные сущности, некую абсолютную «нагую душу», где и как бы она ни проявлялась: «во Вселенной, в человечестве, в индивидууме»). Вырывая искусство из цепкой системы социальных и нравственных связей, из общественной среды, он стремился вывести его на околоземную, а точнее — общеевропейскую орбиту, подключить к проблематике европейского символизма.

Большую роль играли и акцентированные Пшибышевским идеи элитарности творчества, культ красоты. Осознание, что искусство — это род занятий, доступный не всем и не каждому, способствовало его профессионализации, повышению литературной культуры. Эстетский же культ красоты стимулировал то взыскательное отношение к слову, то внимание к форме, которое помогало развитию эстетических функций славянских литератур, подавлявшихся там более приоритетной, гражданской. Н. А. Некрасов писал: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». В противовес этому утверждалось другое: поэт обязан быть поэтом.

Славянским литературам с их пафосом святого служения отчизне, с их культом подвижничества во имя всеобщего блага нужен был и мыслитель типа Пшибышевского («гениальный поляк», «демон европейской молодежи», как называли его чешские декаденты), чтобы смягчить их традиционные свойства и стимулировать развитие свойств новых. Впрочем, последние не подавляли, не вытесняли, а лишь обновляли свойства традиционные. Старое и новое вступало во взаимодействие, смягчая крайности друг друга.

Культ чистого искусства, равно как и идеи противопоставления искусства действительности, не получили в славянских литературах большой поддержки, что, в частности, сказалось на символизме. Вырываясь из системы социальных связей, из общественно-бытовой среды на космическую орбиту поисков смыслов и постижения тайн бытия, символизм в славянских лите-

---

<sup>3</sup> Все цитаты из «Конфитеора» даются по изданию: *S. Pszybyszewski. Wybór piśm.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966, s. 142–143.

ратурах не оторвался целиком и полностью от земных материй. Можно сказать, что в славянских литературах формировался в целом «мягкий» вариант символизма, где имел место не только отстраненно философский, но и социальный угол зрения на мир и человека. Чешский критик Ф. Кс. Шальда называл такой символизм в отличие от медитативного «социальным и социологическим», относя к нему А. Сову. Социальные и патриотические мотивы не уходят из поэзии словацкого символиста И. Краско. Не могут отделиться от мыслей о многовековой борьбе своего народа с турецким игом болгарские поэты, которых так или иначе связывают с символизмом (П. Яворов, П. П. Славейков и др.).

Углубив творческую мысль, сделав ее более свободной, неожиданной, масштабной, символизм не отвлёк славянского писателя от привычных для него сюжетов, взял их в себя. Он не отрешил писателя от жизни — ни от ее проблем, ни от ее форм.

Стремление прозреть некие смыслы и сущности, всмотревшись в изменчивый мир явлений, проникнуть вглубь, за грань эмпирического обострило восприимчивость художника — и не только интуицию, но и зрение, слух, обоняние, все органы чувств, осуществляющие контакты с материальным миром. Не случайно развитию символизма сопутствует освоение техники импрессионизма с его вниманием к оттенкам и нюансам в состоянии природы и человеческой души, расцвет любовной и пейзажной лирики, где выражены непосредственные чувства земных людей и господствует не абстрактная и безликая природа, а живая природа Татр, Балкан, Адриатики или озерного южночешского края (стихотворения А. Совы, И. Краско, К. Тетмайера, Й. Дучича, П. Яворова и др.). Именно из недр рубежа веков, из его течений вырвались и заструились в славянских литературах потоки совершенной лирической поэзии.

Модерн с его импульсами, принципами, приоритетами привел в целом не к сужению, а к расширению горизонтов славянских литератур, не к камерности, а к разнообразию проблематики, не к обрыву социальных связей между искусством и обществом, а к их обновлению (индивидуализации). Он способствовал повышению статуса личности, индивидуальности в искусстве, что сказалось на проблематике и психологии творчества, на раскрепощении авторского «я», его более смелом и свободном самовыражении. Последнее во многом предопределило и то многообразие течений, тенденций, жанров, которые пронизывали литературный процесс в западно- и южнославянском регионе на рубеже веков и проявлялись как внутри, так и вне славянского модерна.

Помимо писателей-реалистов, сохранявших известную чистоту стиля (А. Ирасек, Й. Ш. Баар в Чехии, Г. Сенкевич в Польше и т. д.), появляется целая плеяда художников, в палитру которых, в основе своей реалистическую, вмещивается поэтика импрессионизма, символизма, натурализма (В. Мрштик, К. М. Чапек-Ход, З. Винтер и др. в Чехии, Б. Прус, С. Жеромский и др. в Польше, Б. Станкович, П. Кочич, И. Чипико в Сербии и т. д.). С другой стороны, реалистические тенденции просматриваются в творчестве символистов и декадентов (А. Совы, К. Главачека и др.).

Происходит не только развитие, но и взаимодействие поэзии и прозы, эпики и лирики, объективно-эпических и субъективно-лирических, экстравертных и интровертных начал. Яркие тому примеры — субъективизация и лиризация эпических жанров, романа и рассказа: введение внутреннего монолога, совмещение позиций рассказчика и героя, отражение реальности сквозь призму субъективного восприятия. Используется более свободная, чем в традиционной прозе, композиция произведений, строящихся нередко по принципу потока бытия или сознания, с помощью монтирования картин и фрагментов жизни внешней и внутренней, которым управляет не логика сюжета, а свободный полет мысли автора, его импресси. Эти тенденции просматриваются в прозе чешских писателей Ф. Шрамека, Р. Свободовой, польских — С. Жеромского, В. Берента, К. Ижиковского, словацких — Тимравы, Я. Есенского, словенца И. Цанкара, серба С. Ранковича, одним из первых использовавшего в сербской литературе внутренний монолог.

Возникают произведения переходные между поэзией и прозой (стихи свободных размеров, стихотворения в прозе), произведения, являющие собой синтез нескольких жанров (художественно-эпические хроники, перебиваемые стихами, народными песнями, обрядовыми текстами) или вообще трудно поддающиеся жанровой классификации.

За этой переходностью (пограничностью, синкретизмом) поэтик и стилей стоит уже не феномен ускоренного развития, когда не только в масштабах всей литературы, но и одного произведения могли совмещаться разные, а точнее, разностадиальные тенденции (чтобы скорее все опробовать и навестать), а возросшая степень творческой свободы, активизация творческо-поискового, а порой, как в польской литературе, экспериментального начала. Этот синкретизм, меняя свою природу и слагаемые (взаимодействуют как диахронные, так и синхронные системы и начала), является уже признаком развитых литератур, которым просто многое доступно.

Рубеж XIX–XX вв. в литературах западных и южных славян — это не только время формирования новых течений и тенденций, которые обогатили облик славянских литератур, но и период формирования их новых качеств и возможностей. Многие из этих качеств не исчезнут с годами вместе с иссякающими течениями (даже если они инициировались и отработывались в их русле), а перейдут по наследству грядущим временам.

Литературы рубежа веков, устремляясь вперед, еще не стремятся сечь за собой мосты и вызвать волну нигилизма по отношению к предшественникам, как это попытаются сделать авангардные течения в последующий период. Активно приобщаясь к мировым культурным традициям, они сохраняют и традиции свои, национальные. Они не только проявляются стихийно, как голос крови, как наследственные признаки, но и становятся объектом особой заботы. Межпоколенческие конфликты на этом этапе, более резкие и непримиримые, чем прежде, тем не менее помогают лишь отбросить традиции устаревшие и не носят деструктивного по отношению к культурному наследию характера. Это наследство было не бременем, а нравственной и творческой опорой для литератур, большинство которых совсем



недавно возродились к жизни, буквально собирая по крупицам достижения прошлых веков и продолжая наращивать фонд национальной культуры. От связей с ним еще многое зависело, и не в последнюю очередь — самобытность, национальное своеобразие каждой литературы, ее способность внести свежую и неповторимую «ноту в мировую культурную рапсодию» (выражение словацкого поэта И. Галла).

Сочетание центристских и центробежных начал, стихийное и сознательное стремление сохранить при активном приобщении к западноевропейскому культурному опыту и связь с опытом собственным, национальным сказываются и на верности многих писателей гражданской теме (отказ от утилитарных подходов к литературе лишь преобразовал, обновил, лиризовал, но не потеснил эту тематику, по-прежнему оставшуюся одной из главных), и на жанровом облике славянских литератур. Особенно показательна здесь поэзия. Активный процесс европеизации стиха, распространение сонета, верлибра, стихотворения в прозе не вытесняет идущие из недр народной культуры традиционные жанры песен, баллад, молитв.

Можно предположить, что проблема национального своеобразия на рубеже веков — это уже не проблема самоутверждения возрождающейся литературы, а возможность литературы, возрожденной и развитой, позволить себе роскошь самобытности. Образно говоря, если прежде национальная литература вынуждена была как бы тянуться за другими, чтобы стать как все, то отныне, дотянувшись, она вполне могла остаться самой собой, уже не опасаясь, что ее своеобразие примут за провинциализм и ограниченность.

Конец XIX — начало XX в. ощущался современниками и традиционно рассматривался как эпоха кризиса общественного сознания, позитивистской философии, научной мысли. На общеевропейскую ситуацию накладывалась в славянских странах своя собственная, в чем-то усугублявшая, а в чем-то смягчавшая характерные для рубежа веков настроения. К усугублявшим общую смятенность и душевный разлад специфически славянским особенностям можно отнести разрушение идеалов и иллюзий национального возрождения, обострение сословно-классовых противоречий в этносах, дороживших своей патриархальностью, комплекс национальной ущемленности у несвободных славян и разочарование в общественном устройстве у славян, освободившихся от иноземного ига, неизжитость — в южнославянских регионах — феодальных отношений. Судьбы славянских народов были более драматичными, чем судьбы большинства других народов Европы. Но тот же комплекс этноисторических проблем, отягощая развитие славянских литератур, мог давать им свои, далеко не бесполезные импульсы: настраивать на волну сочувствия и сострадания к человеку, поддерживать демократические и гуманистические тенденции. Драма национального гнета или тяжкие воспоминания о нем могли в определенных ситуациях консолидировать общество, смягчая разгорающиеся между ним и искусством конфликты, мобилизовывать творческие силы нации, спасать от пессимизма и безверия, обновлять традиции служения писателя отчизне. Не случайно модернистский культ индивидуализма, изменение приоритетов в оппозиции

---

личное–общественное, индивидуальное–национальное в пользу индивидуального, личного, субъективного привел не к обрыву, а к обновлению связей между искусством и обществом, придав им более органичный и интимный характер. Что же касается тенденций чистого искусства, символизма и декаданса, то они сыграли огромную роль в совершенствовании эстетических функций славянских литератур, в расширении их горизонтов и поисках новых глубин. И несмотря на то, что именно на рубеже веков в славянском мире, как и во всей Европе, проявлялись декадентские, «упадочнические» настроения (а ведь до них тоже надо было дозреть и обществу, и литературам), – это было время не упадка, а подъема литератур западных и южных славян, подъема на новый виток своего развития.

## Польская литература

**Х**арактер польской литературы конца XIX — начала XX в. во многом определяло сильное как никогда прежде осознание принадлежности единому мировому пространству и времени. Вместе с тем польская литература оставалась самобытной, тесно связанной с национальной культурной традицией и с особенностями национального исторического развития.

На рубеже веков Польша по-прежнему была страной без государственности. При относительной внешней стабильности в обществе исподволь назревал кризис, симптомы которого проявились во всех сферах. Резко менялась социальная структура: бурное развитие промышленности вызывало отток населения из деревень в города и пролетаризацию крестьянства. Урбанизация вела к разрушению того уклада жизни и тех нравственных ценностей, которые считались исконно польскими и которые поляки ставили превыше всего. Новым фактором было возникновение многочисленных партий, как легальных, так и нелегальных, защищавших интересы разных социальных слоев и борющихся за политическое влияние: в 1890-е гг. на польских землях были созданы рабочая Польская социалистическая партия, революционная рабочая партия Социал-демократия Королевства Польского (позднее — Социал-демократия Королевства Польского и Литвы), буржуазная Национально-демократическая партия, крестьянская Польская народная партия. Крайне существенно, что в это время поляки не имели единой, «объединительной» национальной идеологии, какими ранее были, например, романтизм и позитивизм.

Альтернативой позитивистскому оптимизму предшествующего периода стала философия надвигающегося кризиса: Шопенгауэр, Бергсон, Ницше. В польском философско-литературном наследии чаще всего в качестве идейного образца выбирали романтизм в его мистической версии. Эти разные «онтологии» роднило особое внимание к индивидууму, утверждение его права на свободу в самом широком смысле и — как следствие — культ творческой личности.

Приоритет индивидуального над общественным стал знаменем времени. Протестуя против общественного давления, унификации и растворения в массе, личность вместе с тем охотно шла на сближение с человечеством, ее отношения с миром расширялись и нередко приобретали вселенский масштаб. И все-таки господствующим оставалось всеохватное чувство тревоги...

Рубеж веков был не только хронологической метой истории — рубеж стал содержательной категорией жизни. «Рубежность», то есть слом привычной жизни, непредсказуемость, неясность будущего, как ближнего, так и дальнего, определяли духовное состояние польского общества конца XIX — начала XX в. «Что ж остается нам от времени былого? / Все веры рухнули; столетье истекло... / Где твой надежный щит? Чем ты поборешь зло, / премудрый человек?.. Но он в ответ — ни слова» (перевод А. Штейнберга), — так воссоздавал настроения тех лет популярнейший поэт Казимеж Тетмайер (1865–1940).

Все это определяло новую — субъективную — познавательную ориентацию и, в конечном счете, новое видение мира. Для литературы это имело самые серьезные последствия. В литературной формации, получившей имя «Молодой Польши», «рубежность» стала категорией идейно-эстетической.

В польском литературоведении для этого периода использовались и другие названия, обычно интерпретационные. «Неоромантизм» указывал на связь литературы рубежа веков с романтической традицией (в большей степени со Словацким); «модернизм», напротив, подчеркивал ее инновационный характер; «символизм» связывал развитие польской литературы с ведущей тенденцией в зарубежной поэзии и включал ее в европейский контекст. Литературу рубежа веков называли также «декадентской», ассоциируя отражаемый в ней кризис духовной жизни общества с упадком самой литературы. В действительности же литература переживала в это время расцвет. Литературная жизнь была чрезвычайно богатой, творчество известных писателей поражало интенсивностью, а дебютантов — зрелостью.

Из всех принятых наименований литературы рубежа веков прочнее всего прижилось самоназвание — «Молодая Польша». Впервые его, по аналогии с новейшими европейскими литературными течениями «Молодая Германия» и «Молодая Скандинавия», употребил критик Артур Гурский (псевдоним — Квазимодо; 1870–1959) в цикле статей «Молодая Польша». Однако в отличие от Европы в Польше оно стало использоваться как общее название периода.

Наименование «Молодая Польша» было не «терминологическим», а образным. Но этот недостаток оказывался его достоинством. В данном случае образность названия была предпочтительной, а может быть, и единственно приемлемой. Она позволяла представить литературу *молодой* Польши как литературу *новой* Польши, точнее, готовой к обновлениям в самом широком смысле слова. Условность делала это понятие емким и позволяла примирить идейно-эстетические противоречия эпохи, совместив, казалось бы, несовместимые «под одной обложкой» идеализм и рационализм, гражданское слу-

жение и «чистое искусство», реализм и импрессионизм, натурализм и неоромантизм, экспрессионизм и символизм, неоклассицизм и сюрреализм...

Известный поэт и литературный деятель Антоний Ланге (1861–1929) писал: «Мы живем в эпоху столь большого разнообразия течений, что ни одно из них не может считаться господствующим»<sup>1</sup>.

На рубеже веков ни одно из направлений не отмежевывалось от другого. Даже концептуально нормативный натурализм причудливо преображался, совмещаясь с элементами других течений. Так, наиболее последовательным натуралистом на рубеже веков считали Владислава Станислава Реймонта (1867–1925), в то время как его произведения можно уподобить антологии всех известных к тому времени художественных тенденций. То же самое можно сказать и о произведениях одного из самых авторитетных писателей эпохи Стефана Жеромского (1864–1925). Пожалуй, на рубеже веков не было автора, в произведениях которого не проявился бы натурализм — независимо от «базовой» приверженности того или иного из них той или иной школе. И романтизм, и реализм, и другие известные ранее течения не изживались, а трансформировались, вступали в самые неожиданные взаимодействия. Поэтому для характеристики литературы «Молодой Польши» лучше, точнее применять понятие художественной тенденции, а не направления или течения.

Если в предшествующий период позитивистского реализма идеалом литературы были «чистые» виды, жанры, стили, то теперь, в продолжение и развитие более ранней романтической традиции, нормой стала неоднородность. Это доказывает существование множества «смешанных» явлений, таких как поэтическая проза, повествовательная драма, романы с включением драматических и стихотворных элементов, художественные произведения со вставками из научных и документальных текстов и т. п.

«Рубежность» в литературе конца XIX — начала XX в. — это также неотчетливый переход от предшествующей литературной эпохи к эпохе младопольской. Позитивистский реализм достиг классических форм и мог бы считаться завершенным этапом, если бы... в период «Молодой Польши» не продолжали творить писатели, принадлежавшие поколению позитивистов: реалисты Б. Прус («Кукла», 1890; «Эмансипированные женщины», 1894; «Фараон», 1897), Э. Ожешко («Два полюса», 1893; «Аргонавты», 1900; «Ad Astra», 1903), Г. Сенкевич («Без догмата», 1891; «Семья Поланецких», 1895; «Крестоносцы», 1900). В эти же годы расцвел талант Жеромского, Реймонта,

<sup>1</sup> A. Lange. O poezji współczesnej // Głos, 1896, № 6.

Станислава Пшибышевского (1868–1927), Яна Каспровича (1860–1926), Владислава Оркана (1875–1930), Станислава Выспяньского (1869–1907), Яна Августа Киселевского (1876–1918) и других. Тогда же выступили писатели, которые как бы прорицали путь дальнейшего литературного развития: Тадеуш Мичиньский (1873–1918), Кароль Ижиковский (1873–1944), Роман Яворский (1883–1944), Станислав Антоний Мюллер (1877–1944), наконец, Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939) — их произведения и сегодня воспринимаются как «авангардные». Большинство из младопольских авторов активно работали в разных видах и жанрах художественного творчества, а также в публицистике и критике.

Это писательское многоголосие формировало противоречивый и парадоксальный облик «Молодой Польши».

В это время в литературе не было законодателя. Примечательно, что даже Пшибышевский, слывший лидером и весьма склонный к созданию собственной мифологии, позднее вспоминал: «Меня провозгласили главой „Молодой Польши“, которой никогда не было, ибо каждый значительный представитель молодого поколения сам для себя был целым миром...»<sup>2</sup>

Но суть эпохи заключалась еще и, может быть, в том, что при всей независимости творческих позиций писателей они не столько контрастировали, сколько дополняли друг друга. «Молодую Польшу» можно сравнить с многолюдным перекрестком, на котором сталкивались и мирились самые разные философские и эстетические идеи и художественные формы. Литературная система «Молодой Польши» допускала (и приветствовала) смешения, т. е. была своего рода «системой нарушений».

Разноречивые явления литературы объединяла в нерасторжимое целое новая по сравнению с предшествующим периодом — ибо формулируемая — задача литературы: максимально полное выражение личности.

Изменился и этос художника. Если прежде доминантой было его общественное служение, то теперь — независимость от общества. Если в романтизме художник был духовным вождем народа, а в позитивизме он просвещал и поучал, то на рубеже веков художник прежде всего был глашатаем искусства как такового. Эстетика стала не только частью культуры, но универсальным мировоззрением, отчасти заменявшим общественную идеологию.

Однако стремление художника к свободе в творчестве не отменяло его ответственности за судьбу Польши. Так называемый отказ от

<sup>2</sup> S. Przybyszewski. *Moi współcześni*. Od redakcji. Warszawa, 1930.

общественного служения, в сущности, был не чем иным, как требованием не считать эту функцию литературы единственным критерием оценки творчества. В Польше, бывшей на протяжении многих лет страной-призраком («в Польше, т. е. нигде» — выражение А. Жарри), где литература исторически имела особый статус и была едва ли не единственной национальной реальностью (в статье 1915 г. «В недрах нации» Мичиньский писал: «Народ исчезнет <...> Через сто лет нас будут искать в учебниках истории культуры») <sup>3</sup>, она неизбежно продолжала участвовать в решении острейших национальных, социальных, политических проблем.

Складывалась ситуация в определенном смысле парадоксальная: писатели прокламировали независимость творчества от общественной жизни и порой нарочито демонстрировали свою свободу в литературной практике, и вместе с тем большинство из них понимали, что польская литература должна оставаться неизменной — «гипернравственной», патриотической, социально значимой, близкой национальной традиции.

Задача была не простая — и польская литература отважилась на ее решение.

Один из самых проникательных историков литературы рубежа веков, ее современник Антоний Потоцкий (1867–1939) писал: «В угнетаемой <...> стране литература должна нести общественную службу. [В свободных странах] это — задача самого общества. <...> В угнетаемой стране литература как бы заменяет общество. В богатой и свободной стране литература свободна от заботы об обществе <...>, она полностью занята выражением индивидуального, она становится функцией укрепляющейся личности» <sup>4</sup>.

Самобытность польской литературы рубежа веков в том и заключалась, что в ней «чистое искусство» и искусство служения, искусство патриотическое и универсальное, искусство, развивавшееся в духе национальной традиции и головокружительно новаторское, хотя и расходились друг с другом, но были взаимопроницаемы.

С этой точки зрения сомнительным представляется обыкновение выделять в ней «два фланга», т. е. два типа художников, творивших одновременно: «патриотов» и «индивидуалистов». Так, общепринято противопоставление выражавших «глас народа» Выспяньского и Жеромского, с одной стороны, и богемных певцов «чистого искусства» Пшибышевского и Тетмайера — с другой. Однако в логике парадокса польского литературного развития — и те и другие органично

<sup>3</sup> См.: *Echo Polskie*, 27.IX.1915 г.

<sup>4</sup> А. *Potocki*. *Polska literatura współczesna*. Warszawa, 1911–1912, т. 2, с. 154.

совмещали в своем творчестве преданность Польше и верность «искусству для искусства». Как бы рискованно это ни звучало, можно сказать, что авторы национальных шедевров «Свадьбы» и «Верной реки» и авторы индивидуалистских «Ното Sapiens» и «Конца столетия» делали общее дело — «освобождали» польский дух и — саму Польшу.

Показательно, что вождь эстетов Пшибышевский писал и патриотические произведения, а Жеромский, чье творчество олицетворяло, как говорили, «совесть нации», в своих размышлениях о литературе не раз принимал сторону «чистого искусства». Утонченный лирик Ланге или поэт снов и галлюцинаций Мичиньский в эссеистике, прозе и драматургии представляли буквально одержимыми идеей свободной Польши... И, конечно, не только они.

Крупнейший историк литературы этого периода Ю. Кшижановский (1892–1976) писал: «Неоромантическое движение (так автор называет литературу эпохи в целом. — *О. М.*) с самого начала <...> имело явный общественный характер — вопреки программным заявлениям Гурского и Пшибышевского. Правда, в его рядах были и рафинированные эстеты, не извлекавшие из своей лютни ни единого звука „утилитарной“ песни, но это были исключения»<sup>5</sup>.

Метко характеризует эпоху Жеромский: «В последней четверти прошлого и в начале нынешнего столетия поляки трижды делали попытки освободить свою <...> литературу от ярма общественного служения и провозгласить ее право, как литературы европейской, на свободу <...> Каждое из этих литературных восстаний оказывало самое благотворное влияние на отечественную словесность, расширяло кругозор, способствовало появлению новых ценностей, взращенных на европейской ниве, но на каждое, как все восстания в Польше, заканчивалось поражением»<sup>6</sup>.

Таким образом, в польской литературе на рубеже веков параллельно существовали культ индивидуума и идеал национального служения.

Свободная в художественном отношении литература — та, что смело нарушала господствующее положение вещей в самой литературе, — в сущности, выполняла задачу, подобную той, что несла литература, непосредственным содержанием которой была борьба за свободу народа. Ведь художник связан с жизнью общества не только идеями, материализованными в произведениях. Его поиски формы

<sup>5</sup> J. Krzyżanowski. Neoromantyzm polski. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1980, s. 18.

<sup>6</sup> S. Żeromski. Literatura a życie polskie // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977, s. 711–712.



также воплощают имеющийся в нации потенциал свободы. Самостоятельность и оригинальность художественной (не только идейной) позиции — тоже «ангажированность», хотя и особого рода. В противовес подчинению жесткому диктату национальных обстоятельств и использованию литературы в качестве рупора внелитературных идей, свободное самовыражение было зеркалом «современного (то есть отвечающего времени. — О. М.) живого общества», которое «не признает над собой никакой, даже символической власти»<sup>7</sup>.

Такой подготовкой к независимости была *вся* польская литература на протяжении *всего* рубежного периода.

Современные польские историки литературы сходятся на том, что границы этого периода заключены между 1890 и 1918 гг. Как в любой другой историко-литературной периодизации, эти границы уязвимы. Тем более они условны для «рубежной» литературы. Историки поясняют: 1890 год — это год, когда в полную силу проявился так называемый антипозитивистский перелом (кризис позитивистской общественной идеологии), укоренилось новое, метафизическое видение человека, новый тип сознания, когда вышли в свет первые поэтические сборники, отличавшиеся особым лиризмом (впоследствии он получит имя младопольского), когда было положено начало череде ярких дебютов молодых прозаиков.

Верхнюю границу периода чаще обозначают 1918 г., датой исторической — обретением Польшей независимости. Хотя некоторые исследователи полагают, что период завершился в 1914 г., т. к. одни произведения, приписываемые 1914–1918 гг., в большинстве создавались до Первой мировой войны и лишь издавались в эти годы, а другие, существенно отличавшиеся от младопольских, скорее примыкали к следующей эпохе.

Нередко в эпохе «Молодой Польши» выделяют внутреннюю хронологию. В поэзии она связана с утверждением и преодолением символизма. В прозе отличают две фазы: считается, что в 1890-е гг. преобладали новые течения, а традиционная «патриотическая» линия развития была второстепенной; с 1900 г. эти две тенденции уравновешивались. Особое место польские историки литературы отводили революционному 1905 году как моменту перехода от эстетизма к социальной и национальной «ангажированности», моменту обретения зрелости, охотно цитируя в этой связи эффектную метафору писателя и философа, исследователя эпохи Станислава Бжозовского (1878–1911): «„Молодая Польша“ поседела за одну ночь». Однако при всей значимости для польской литературы революционной те-

<sup>7</sup> А. Potocki. Polska literatura współczesna, t. 2, s. 8–9.

матики (многие писатели отразили ее в своих сочинениях) вряд ли следует объяснять этим событием перелом в литературном развитии. К. Ижиковский в статье «Две революции» (1908), анализируя связь между увлечением писателей темой революции и характером литературы, верно замечал: «Революция — это состояние, в котором переосматриваются основы жизни и резко проявляются новые ценности. Что касается литературы, то она может брать революцию за образец лишь постольку, поскольку последняя напоминает ей о ее собственных задачах. Ибо у литературы свои особые революции, свои особые подвиги и свои поступки <...> Революционными могут быть произведения, в которых нет ни слова о революции»<sup>8</sup>.

Итак, любая схематизация в описании литературы «Молодой Польши» — и «вертикаль» (деление периода на фазы, последовательно сменявшие друг друга), и «горизонталь» (деление на «фланги») — всего лишь исследовательский прием, подчеркивающий ту или иную сторону сложнейшей литературной реальности. Картина, как нам кажется, предстает более объемной, если выявлять в ней различную степень интенсивности художественных явлений определенного типа на протяжении всего периода, динамичность процессов, протекавших в «Молодой Польше», особенности творческого развития писателей, которые в своих произведениях разного времени нередко были «неузнаваемы».

Все сказанное затрудняет не только хронологию «Молодой Польши», но и упорядочение литературного материала эпохи в целом.

Определенно можно сказать лишь одно: три десятилетия — 1890–1918 гг. оказались очень емкими, и не только для Польши. Ониместили в себя перелом в социальной жизни, изменения в политической структуре общества, решающие открытия в науке, духовный кризис, кровавые потрясения революции и мировой войны.

В начале 1890-х гг. на арену литературной жизни вышло новое поколение писателей. Новым по сравнению с предшествующим периодом был их социальный состав. Более демократическое распределение «классовых» ролей отражало изменения в структуре общества. Высокое происхождение и престижное образование уже не были необходимым условием для того, чтобы ступить на литературную стезю. Среди дебютантов этого поколения — выходцы из крестьян: Реймонт, Оркан, Каспрович, ставшие выдающимися писателями. Ведущие прозаики «Молодой Польши» Жеромский и Реймонт не имели даже аттестата зрелости: Жеромский пытался получить образование в ветеринарной школе (где аттестат не требовался), но вынужден

<sup>8</sup> К. *Irzykowski*. *Dwie rewolucje* // *Czyn i słowo*. Kraków, 1980, s. 220.

был оставить ее из-за трудного материального положения, а Реймонт имел лишь одно «школьное» свидетельство — о присвоении ему звания мастера портняжных дел. Каспрович по бедности не мог получить высшего образования, но стал впоследствии выдающимся знатоком мировой литературы, ректором Львовского университета. Поучителен путь в литературу Пшибышевского. Сын сельского учителя, он изучал архитектуру и медицину в Германии и как писатель и музыкант снискал известность в Европе, причем раньше, чем в Польше. (Последнее важно подчеркнуть, так как косвенно это свидетельствует и о подлинной готовности западноевропейских литератур к «взаимности» в отношениях с польской литературой.) Личность, безусловно, харизматическая, Пшибышевский имел невероятное влияние на друзей и соратников, был кумиром читателей, возможно, одним из первых «поп-идолов» столетия.

Характерен также приход в литературу «естественников» и философов по образованию или по роду профессиональной деятельности, привнесших в литературу «точное» мышление и своеобразную аналитическую, «исследовательскую» логику (Бжозовский, Вацлав Берент, 1873–1940, Игнаций Домбровский, 1869–1932).

Многие из дебютантов 1890-х гг. учились или работали за пределами Польши (Ланге, Тетмайер, Ежи Жулавский, 1874–1915, Болеслав Лесьмян, 1877–1937), постоянно путешествовали по Европе (Реймонт, Мичиньский). Многие хорошо знали иностранные языки и были блестящими переводчиками: так, Берент, учившийся в Германии и Швейцарии, переводил на польский язык труды Ницше. Некоторые с равным успехом писали на двух языках (например, Пшибышевский и Тадеуш Риттнер, 1873–1921, — на немецком, Мичиньский и Вацлав Серошевский, 1858–1945, — на русском). Личные контакты польских писателей с деятелями культуры в Москве и Вене, Берлине и Мюнхене, Цюрихе и Берне, переводы немецкой философии, французской поэзии, скандинавской драматургии, русской прозы, публиковавшиеся сразу же после выхода в свет оригинальных работ, были важным фактором национальной культурной жизни.

Все это усиливало влияние на польскую литературу других культур, способствовало формированию у писателей «европейской», дистанцированной точки зрения на собственную культуру, наконец, перемещало польскую литературу на более заметное место в европейском культурном кругу.

В сложившихся условиях не последнюю роль играла и неоднородная «география» польской литературы. На рубеже веков в Польше существовало несколько центров культуры: в Варшаве — столице Королевства Польского, входившего в состав Российской империи, —

в австро-галицийских Кракове и Львове. Каждый из этих центров предоставлял писателям разный исторический, политический и бытовой материал, погружал в особую языковую среду; разными были возможности публикации произведений, различной — степень свободы. Не случайно радикальные литературные объединения возникли в Кракове, а «экстремальные» новаторские произведения были созданы во Львове, где жизнь была свободнее и эстетические вопросы могли больше занимать писателей. Следует иметь в виду, что польская литература в это время создавалась и — что не менее важно для жизни литературы — читалась и в польских городах, находившихся под властью Пруссии, и в польско-литовском Вильно, и в польско-немецком Гданьске, и в Киеве, и в Москве... Многие писатели «кочевали» из города в город, а по сути, из страны в страну. Такая «непривязанность» к одной-единственной литературной среде, к одной-единственной культуре создавала своеобразную свободу отношения как к собственному творчеству, так и ко всей «совокупной» литературе.

Неформальной литературной столицей становился (особенно в курортный сезон) городок Закопане в Татрах — центр свободолюбивой горской культуры. Он был не просто местом случайных встреч писателей из разных частей Польши, а — в частности благодаря инициативе С. Виткевича, известного общественного деятеля, писателя и художника — местом их общенациональной интеграции.

Но вернемся к дебютантам. Вторжение в литературу энергичной молодежи, стремившейся отчетливо, иногда даже категорично, сформулировать отличие своих жизненных и эстетических взглядов от взглядов предшественников, не могло не вызвать противодействия писательского «истеблишмента» — реалистов позитивистского десятилетия, признанных классиками при жизни, и критиков, стоявших на защите их искусства.

Степенная на протяжении последнего «позитивистского» десятилетия литературная жизнь взорвалась дискуссиями о роли литературы в обществе. В польских условиях этот вопрос никогда не решался с умеренных позиций.

Место для дискуссий предоставили страницы периодических изданий. Среди множества журналов, издававшихся на рубеже веков, постепенно выделились те, в которых литература занимала ведущее место. Появление таких периодических изданий было связано как с развитием массовой культуры, снижением уровня прессы общего характера, со стремлением интеллектуалов обособиться от этих процессов, так и с профессионализацией ремесла писателя и литературного критика. Как правило, журналы эти были недолговечны. Из-за

финансовых трудностей от одних издателей они часто переходили к другим. Но вопреки всем сложностям журналы постепенно завоевывали своего читателя.

В числе влиятельных общественно-литературных изданий был варшавский журнал «Жыче» («Жизнь», 1887–1891), славившийся переводами европейской поэзии, и журнал с таким же названием, выходявший в Кракове (1897–1900). В последнем публиковались Тетмайер, Лесьмян, Каспрович, Мичиньский, Пшибышевский, был напечатан цикл статей Гурского «Молодая Польша». Особо отметим роль журнала «Химера» (1901–1907), который был истинным бастионом «искусства для искусства». Издатель журнала Зенон Пшесмыцкий (псевдоним — Мириам, 1861–1944) напечатал и прокомментировал здесь ранее неизвестные широкой публике произведения романтика Ц. К. Норвида, которые стали неотъемлемой частью младопольской поэтической панорамы, многочисленные переводы из европейской поэзии, произведения видных младопольских авторов. «Химера» был единственным в собственном смысле слова литературно-художественным журналом, содержание и изысканный графический облик которого были своеобразным манифестом эпохи.

Заметную роль играл журнал «Критика» (1896–1897, 1899–1917), ориентированный на социально значимую и патриотическую литературу. Подчеркнем, однако, что в нем печатали свои произведения многие из тех писателей, что блистали на страницах эстетского журнала Пшесмыцкого. Поистине, многоликость, смешанность были конститутивными чертами эпохи.

Следует упомянуть и другие литературно-художественные журналы: краковский «Щвят» («Мир», 1888–1895), в котором в 1894 г. были опубликованы программный цикл статей Пшесмыцкого «Гармонии и диссонансы» и его же исследование о Метерлинке, содержащее подробное толкование символизма; варшавский «Атенеум» (1903–1905), печатавший литературу общественного звучания и активно противостоявший эстетизму; львовский «Лямус» («Архив», 1908–1913), декларировавший идеал служения отчизне, но не отказывавшийся от модернистских публикаций; краковский «Музейон» (1911–1913), пропагандировавший возрождение классического искусства в противовес младопольскому импрессионизму; и в заключительные годы периода — познанский «Здруй» («Родник», 1917–1922), одним из первых в Европе начавший популяризировать экспрессионизм.

Дискуссия о роли литературы в обществе началась в 1898 г. Она получила название спора (очередного) «старых» и «молодых». Инициировали дискуссию представители старшего поколения, обвинявшие

новое искусство в «отсутствии национального духа». Статья, «Дезинфекция европейских течений» (С. Щепановский, «Слово польске»), как свидетельствует само ее название, призвала предотвратить распространение в польской литературе «заразы цивилизации», т. е. остановить расширение «чужого», европейского влияния, «ввести моральный карантин и дезинфицировать европейские течения, чтобы лишь их здоровые элементы проникали в Польшу и служили нам на пользу, а не на погибель»<sup>9</sup>.

Краковское «Жыче» выступило с ответом. Редактор Л. Щепанский возражал против отторжения отечественной литературы от европейской, против прямолинейной связи литературных пристрастий писателя и его отношения к родине — с одной стороны, а также его отношения к родине и художественного результата творчества — с другой. В уже упоминавшемся цикле статей «Молодая Польша», ставшем манифестом эпохи, Гурский сформулировал основной постулат нового мировоззрения: не масса, а личность есть высшая ценность, не утилитарное искусство, а искусство как свободное выражение личности. В 1899 г. в том же журнале были опубликованы программные статьи Пшибышевского, бывшего в это время его редактором, — «Confiteor» и «За новое искусство». Ключевыми положениями этих работ были: искусство есть абсолют, т. к. отражает абсолют — душу, искусство не имеет никакой цели — оно само по себе является целью. Как абсолют оно не может быть поставлено в какие бы то ни было рамки, не может «прислуживать» какой бы то ни было идее... Ценность в искусстве — «абсолютная искренность творца», выражаемые непосредственно чувства. Здесь же было сформулировано понятие «нагой души» как проявления неподконтрольного сознанию слоя психики, который отражается и постигается искусством.

Новая эстетика была вписана в общественный контекст: носитель этой эстетики, художник, противопоставлялся «толпе филистеров», так называемых нормальных людей, ограниченных, банальных, не умеющих глубоко чувствовать и мыслить.

Не все представители молодого поколения приняли эти идеи. С резкой и аргументированной критикой программ Пшибышевского и Пшесмыцкого выступили Людвик Кшивицкий (1859–1941), Вильгельм Фельдман (1868–1919), Бжозовский, настаивавшие на связи культуры с действительностью, противопоставлявшие философии созерцания философию действия. Однако даже при значительных расхождениях во взглядах все младополяки сходились в том, что у

---

<sup>9</sup> S. Szczepanowski. Dezynfekcja pradów europejskich // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, s. 62.

литературы есть собственная цель, что она имеет специфические средства для осуществления этой цели и не является лишь инструментом воплощения тех или иных «нелитературных» идей, что «полезной» может быть лишь литература, совершенная в эстетическом смысле.

Выдвигаемые ими постулаты, в сущности, означали перестройку эстетического мышления: следует писать не «ход событий», а «жизнь души», не объективно, а субъективно, с позиций не логики, но интуиции.

Эстетическое самосознание поколения отражали как работы, прогнозировавшие развитие литературы на заре периода, так и те, что участвовали в так называемой ликвидаторской полемике, которая подводила разноречивые итоги «разноречивой» литературы «Молодой Польши» (уже упоминавшаяся статья Ижиковского «Две революции» о специфике литературных переворотов в свете нового понимания национального служения и фундаментальный культурологический труд «Легенда Молодой Польши. Исследования о структуре культурного сознания», 1910, Бжозовского, убежденного в бесперспективности отрыва культуры от социально-экономической и исторической жизни).

Манифесты, программы, полемики — лишь отправная точка в реконструкции эстетического сознания эпохи. Эти тексты требуют интерпретации с поправкой на позу и жест авторов, неотъемлемых составляющих такого рода «провокационных» жанров. Подлинное представление об эстетике периода дает лишь сопоставление программных деклараций с литературной практикой. Дискуссии бушевали на страницах прессы. Но творчество всех примиряло: «молодых» и «старых», «патриотов» и «эстетов». «Классики», зачастую о том не подозревая, учились у «молодых», а те самые «старые», творчество которых младополяки отождествляли с обветшавшей идеологией позитивизма, были литературными наставниками «молодых». Достаточно сказать, что новаторская, «хаотичная и фрагментарная», композиция романа «Кукла», написанного классиком позитивистского реализма Прусом, способствовала серьезному сдвигу в литературе не в меньшей степени, чем громогласные манифесты и художественные эксперименты «молодых». Хотя в действительности этот сдвиг произвели оба активно действовавших на рубеже веков поколения, все же новое видение мира привнесли в литературу именно младополяки.

В обществе тех лет наряду с идеалом свободной личности, обретшим характер своего рода мифа, получили хождение и другие мифы: миф свободной Польши и повстанческого героизма, миф Татр как очага свободы, миф Сибири как места мученичества и обители духовности, миф революции как схватки сил добра и зла, миф творца,

миф роковой женщины... Они были распространены столь широко, что стали как бы второй реальностью. Польская литература и создавала, и поддерживала эти мифы. Она всегда была склонна к мифологизации, что, видимо, следует объяснять ее особой миссией в национальной жизни. В конце же столетия, во время «заката», эта тенденция проявилась особенно отчетливо.

В мифологизированном виде представляли в литературе и категории пространства и времени.

Пространство чаще всего мыслилось как мировое, «воссоединенное», общее для всего человечества — независимо от масштаба, в котором оно изображалось. В романах Мичиньского, где из одной точки просматривается вся Польша, у подножия Татр плещется море, Гималаи являются прибежищем возвышенного польского духа, а персонажи легко перемещаются из одной части света в другую, оно — необъятно («Нетота», 1910; «Ксендз Фауст», 1913). В романе Домбровского «Смерть» (1892) пространство предельно сжато — это комната, где находится смертельно больной герой, в сущности, это не пространство, а «место». Пространство может быть «обобщенным» — в романе Берента «Гнилье» (1901) действие происходит в *каком-то* немецком (читай — европейском) городе. Оно может быть конкретизированным (существовала подлинная деревня Липцы, с которой Реймонт писал свою эпопею «Мужики» (1902–1909), но при всем богатстве национальной внешней атрибутики напрашивается его глобальное, абстрактное истолкование: речь идет просто о клочке земли, на котором в ритме природы трудится крестьянин и который мог бы быть где угодно в мире). Пространство может быть описано в деталях. В «Химере» Ижиковского («Paluba», 1903, — многозначное и богатое оттенками название романа переводят на русский язык по-разному, в том числе как «Ведьма») выделена отдельная главка «Местность», а в качестве приложения дан даже топографический план местности, где разыгрывается действие. Но при этом оно может быть совершенно не важным — так, подлинное действие в «Химере» развивается не на «месте», в усадьбе, а в... сознании героев.

Но и в случае «сосредоточенности», и в случае «рассредоточенности» пространства, и максимальной условности, и предельной конкретизации места решаемые в произведениях проблемы, как правило, оказываются в младопольской литературе вселенскими, планетарными, ибо... направленными «вглубь души».

Выдвижение на первый план индивидуальной проблематики обусловило и мифологизированное представление о времени. Если в произведениях предшествующего периода время, как правило, конкретно-историческое, протяженное, имеющее начало и конец, то в



«рубежной» литературе оно прежде всего — «личное». Это — миг, фрагмент, обрывки чувств, ощущений, размышлений (произведения Жеромского); время — вечность, включающее всеобщий человеческий опыт («Мужики» Реймонта). Это — воспоминания, мечты, сны, галлюцинации, континуум, в котором не расчленены настоящее, прошлое и будущее. Разные пласты времени налагаются друг на друга без учета реальных «часов». Показательно, что такое «беспечное» обращение со временем встречается и в исторических, и даже в актуальных политических произведениях, что при строгом толковании жанра кажется совершенно недопустимым. Так, например, в актуально-исторической русской драме Мичиньского «Князь Патемкин» (1906; обратим внимание на фонетическую запись русской фамилии в заголовке драмы) произвольно совмещены исторические события разной датировки, хотя их последовательность хорошо известна и автору, и читателям. В «Озими» (1911) Берента время вмещает в себя события, которые в действительности не могли бы в него вместиться... Пространство и время произвольно «сужаются» или «расширяются». Польша становится всем миром, а польская современность сливается с тысячелетиями мировой истории.

Свободное, «рубежное» видение мира воплощалось в литературе полярными средствами, почерпнутыми из разных поэтик, складываясь в некую новую — комбинированную — поэтику. В итоге это дало «непредсказуемый» художественный результат.

\* \* \*

В поэзии, наиболее чувствительной к переменам, новые тенденции были восприняты прежде всего. После периода позитивистского пренебрежения к поэзии, когда, казалось, ее жизнь замерла, поэзия возродилась во всей своей полноте и, как бы в отместку за десятилетия игнорирования, противопоставила себя классическому XIX веку. Лирика как нельзя лучше соответствовала идеологии «Молодой Польши» с ее культом индивидуума и субъективности.

Характерные черты младопольской поэзии — идеализм, обостренное чувство дисгармонии жизни, бунт против филистерской морали, утверждение неограниченной свободы художника, а также установка на творческую оригинальность, на создание нового поэтического языка.

И в идейной сфере, и в поэтике поэзия обращается к романтической традиции — возникает неоромантизм. Родается самобытный польский символизм, выступавший в соединении с импрессионизмом, позднее — экспрессионизм и неоклассицизм...

Первый этап младопольской поэзии (1890–1900-е гг.) был связан с утверждением новых тенденций. Это так называемый модернистский бунт, оказавшийся кратковременным (уже к концу десятилетия он был изжит); вспышка символизма и тут же наметившийся его кризис; наконец, формирование младопольского поэтического канона. Это, пожалуй, наиболее целостный период в поэзии «Молодой Польши». Он ознаменован появлением ярких поэтов: Казимеж Тетмайер и Ян Каспрович, Леопольд Стафф (1878–1957) и Болеслав Лесьмян, а также Вацлав Ролич-Лидер (1866–1912), Казимира Завистовская (1870–1902), Мария Коморницкая (1876–1948), братья Кораб-Бжозовские, Винцентий (1877–1941) и Станислав (1876–1901), Бронислава Островская (1881–1928), Антоний Ланге, Ежи Жулавский и другие.

Смятенное настроение 1890-х гг. наиболее полно отразила лирика выдающихся — и очень разных — «поэтов поколения» Тетмайера и Каспровича, чье творчество не укладывается в рамки штампа «рафинированный декадент» и «певец крестьянской доли».

К 1900-м гг. относится дебют и раннее творчество Стаффа, который внес в поэзию жизнеутверждающую, мажорную интонацию — название его первого сборника «Сны о могуществе» (1901) говорит само за себя. Эта линия в поэзии, наряду с поэтизацией повседневности, будет продолжена Стаффом и в последующие годы.

Поздний младопольский дебютант и один из самых оригинальных поэтов эпохи, «предрасположенный» к символизму Лесьмян, напротив, поэтизирует природу, загадочную, чарующую, близкую душе поэта — «первобытного человека». Он владеет магией острого поэтического слова (знаменитые лесьмянские неологизмы) и поэтического ритма, связующего стих с «таинственным ритмом мира».

Особое место в младопольской поэзии занимает Мичиньский — автор единственного, но крайне показательного сборника с «противоречивым» названием «Во мраке звезд» (1902) (для поэта свет и тьма — символы борьбы добра и зла), в котором сплавлены тенденции романтические и символистские, экспрессионистские и сюрреалистические.

Определяющей линией развития польской поэзии на рубеже веков был символизм. Он ориентировался на европейскую, прежде всего французскую, лирику. Немалую роль в этом сыграла переводческая деятельность поэтов. Французскую лирику переводили — а значит, знали во всех тонкостях — Ланге, Пшесмыцкий, Каспрович, Тетмайер, Стафф, Островская и многие другие. Это знание, безусловно, обогащало их творческую палитру. Вместе с тем в поэзии этого пе-

риода чисто символистские стихотворения — скорее исключение. Развитие символизма, как и всей литературы «Молодой Польши», было парадоксальным: расцвета он достиг в поэзии Лесьмяна в 1920-е гг., то есть после... заката.

Национально-патриотическая и социальная проблематика в младопольской поэзии приглушена, утаена в подтексте («Подавленность» Стаффа) или перенесена в метафизическую плоскость (сборник гимнов Каспровича «Гибнущему миру», 1901–1902), что особенно заметно при сравнении гимнов с его ранней социальной поэзией 1870–1880-х гг.

Стихотворения открыто патриотической и социальной направленности (хотя и с использованием символистской образности) создавали Франчишек Новицкий (1864–1935) — «Песни времени» (1891, 1904), Анджей Немоевский (1864–1921) — «Polonia Irredenta» (1895–1907), но они были в польской поэзии того времени периферийными.

Поэтической доминантой была лирика настроения, впечатления. Она передавала мироощущение эпохи, где «завтра» повисло над бездной. Это порождало постоянные мотивы: неудовлетворенность, одиночество, тоску. Пессимистическое мировосприятие нейтрализовалось лишь гармонией самого стиха, как бы противопоставленной разладу, поразившему и внешний мир, и человеческую душу.

Поэзия польских символистов насыщена рефлексией. Она отражает субъективный взгляд на мир, а в стихотворениях с импрессионистическими элементами — внутренний строй души.

Ключевым здесь было соотношение «я и мир» и производные от него оппозиции: небо — земля, высота — бездна, реальное — ирреальное, созидание — разрушение, гармония — диссонанс, рай — ад, существующие вонне человека и в нем самом.

В пантеистическом символизме, искавшем соответствий между «я» и «мировым», в центре был универсум, природа, а человеческий дух, мысль растворялись в нем. В индивидуалистическом символизме, где связи с миром были более сложными, напротив, центром притяжения оказывалось «я», поглощающее собой мир. Подчас у одного и того же поэта пантеизм и индивидуализм совмещались (первые сборники стихотворений Тетмайера, 1891, 1894). В крайнем выражении «миром» становилось «мое воображение» (Мичиньский).

В символизме, провозгласившем себя подобием, глубинным аналогом мирового универсума, «я», человеческий дух, уравнивал себя с божественным, творил мир «внутри» себя и «вонне» («Прекрасный мир» Жулавского).

Возродив романтическую традицию, и прежде всего национальную (Словацкий был назван известным критиком, современником «Молодой Польши» Игнацием Матушевским (1858–1919), «первым

польским символистом»), новая поэзия, по аналогии с романтизмом, подчеркивала единство человеческой души и абсолютной идеи, связывала индивидуализм и мистицизм, эмоционально-музыкальное и пластическо-эпическое начала, отражала едва уловимые душевные движения, стремилась выразить невыразимое.

Младопольская поэзия расширила круг романтических оппозиций, углубила эмоциональную сферу и вторглась в область подсознательного. Утверждение беспредельной свободы личности (прежде всего творческой) граничило с эгоцентризмом. Вера в провиденциальное сочеталась с привязанностью к земному. Божественное становилось достоянием земли, а земное «очеловечивало» небо. Вызов Богу соединялся с ощущением бесплодности человеческих усилий. Культ непознаваемого — с отчаянием от бессилия постичь «загадку мира». Пессимизм — с гедонизмом. Любовь воспринималась и как откровение, в котором душа соприкасалась с высшим бытием, и как греховное начало. Смерть таила в себе ужас и одновременно приносила облегчение.

Символизм воспринял романтическое двоемирие, однако в новой трактовке оно оказалось несравненно более сложным. Если у романтиков мир «дольний» противостоял «горнему», то у символистов «дольний» мир являлся его «отблеском», «сном», а поэзия — приближением к абсолюту. Было снято противостояние неба — земле, Бог низвергнут на землю, человек вознесен на небо. Одинаково трагическими стали фигуры Христа и Люцифера. Люцифер — извечное зло — оказался символом героизма, метафизического бунта, патронном изгоев и поэтов (в версии Мичиньского). Символизм отражал глубину расколотости человеческого сознания.

Видимый мир воспринимался младопольскими символистами как «воображение, созданное индивидуальным духом... Индивидуальный дух как эманация абсолюта есть и творец и душа объективного мира, порой есть сам абсолют, так как интуиция может проникнуть в существо всех вещей...»<sup>10</sup>.

Тоскуя по абсолюту, поэты рисовали в своем воображении мифопоэтические образы — «мистические луга» (Тетмайер) или «золотые острова» (Стафф), но при всей многовариантности этих воплощений их объединяли поиски утраченной мировой гармонии, мечта о воскрешении «золотого века». Эти поиски оказывались значительнее самого идеала, который был привлекателен именно своей недостижимостью. Поиски становились объектом поэтизации — они и были, изъясняясь символистским слогом, единственно «реальными».

<sup>10</sup> J. Matuszewski. *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Warszawa, 1902, s. 322.

Поэзия жила не настоящим, а прошлым или будущим, эсхатологическими пророчествами «гибнущего мира» (катастрофические «Гимны» Каспровича выразили настроение, отчасти связанное с личной семейной катастрофой поэта: уходом жены к известному любовными скандалами Пшибышевскому). Лишь порой, сохраняя смятенность и тревогу, она утверждала веру в торжество человеческого духа («Сны о могуществе» Стаффа, «Ананке» Мичиньского). И все-таки разрушительное начало было сильнее созидательного («Дух» Тетмайера).

Природа предстала в отраженном свете — как «дух моего духа». Но образ природы двоился. Через нее осуществлялась связь с трансцендентным миром, «облегчая переход за грань человеческого познания, утрату ощущения времени, понимания вечности»<sup>11</sup>. Подчас природа становилась даже символом некоей высшей реальности, воплощением гармонии. Вместе с тем она продолжала быть связанной и с земными истоками, являя собой мир изменчивый, хаотичный. Образы природы становились знаками двух миров: «реального» и «наиреальнейшего». Пейзаж часто выступал как символ раздвоения человека: между высокими порывами, верой в неограниченную свободу человеческого духа — и ощущением предела человеческого познания, бесцельности существования («Искушающая бездна» Стаффа, «Пустота» С. Кораб-Бжозовского).

Природа, включенная в процесс осмысления мира, сама не раз предстала как искусственное создание. В связи с тем, что субъективный мир художника доминировал, а душа воспринималась как чувственный слепок с внешнего мира, большая роль отводилась так называемому внутреннему пейзажу (или «пейзажу души»). Он символизировал состояние, сохранявшее лишь намек на внешний мир, обнажал сферу подсознательного («Убитое дерево», «Преступление» Стаффа).

Наряду с «пейзажем души» существовало и другое пространственное измерение. Оно, в свою очередь, символизировало нечто беспредельное, ирреальное и таинственное, что не имело объема и границ. Это пространство находило поэтическое отражение в видениях и образах космоса, неба, пропасти, морских глубин, бездны. Бесконечность, освобожденная от пространственного плена, символизировала устремленность человека к абсолюту, но и она, двоясь, таила в себе ощущение безграничной свободы и вызывала ужас пустоты.

Таким же условным было и понятие времени. В импрессионистических поэтических пейзажах время изменчиво, «мгновенно».

---

<sup>11</sup> M. Podraza-Kwiatkowska. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków, 1975, s. 253.

Подчас проникнутые психологизмом символистские картины природы, становились подлинными шедеврами пейзажной лирики («Куст дикой розы в Темносмреченских скалах», 1898, Каспровича).

Польские символисты осмыслили мир в эстетических категориях (которым подчинялись и категории этические). В связи с этим неизмеримо возрастала роль искусства. Художественное познание отождествлялось с процессом творческого преобразования мира. «Культурный рай» возвышался над природой. Возрождалась античная (и отчасти ренессансная) традиция. Античное и ренессансное искусство служило не только декорацией, но и символизировало тоску по гармонии (в поэзии Стаффа). К панэстетизму тяготел Тетмайер — в итальянских циклах с их культом живописи, в стихах о любви и женской красоте («Рождение Афродиты»).

Мечта, идеал, сон, счастье образуют единый магический круг, в котором, в конечном счете, замыкается и само творчество («Творение» Стаффа).

Художественная реальность конструировалась символистами не по подобию подлинной реальности, а, напротив, в отрыве от нее.

Действие в поэзии (само это понятие условно) — статично; оно то бесконечно удалялось от земли, то сужалось рамками внутреннего мира творца.

Парадоксальность, противоречивость эстетических устремлений символистов затронула и поэтику. Провозгласив неограниченную свободу искусства и личности художника, свободу от всякого рода традиционных форм (языковых, метрических и т. д.), польские символисты создали собственную нормативную художественную систему (младопольский канон), ставшую ориентиром для целого поэтического поколения. Влияние этой системы вышло далеко за пределы «Молодой Польши» (черты ее ощутимы в поэзии 1920-х гг.).

Символизм оперирует образом «запечатанным», словом-знаком, «ознаменованиём» (по определению Вяч. Иванова). Однако символ с характерной для него двуплановой конструкцией, основанной на слиянии словесного обозначения объекта реального мира и скрытой глубинной сущности, сравнительно редко выступает в польской символистской поэзии. В связи с явной импрессионистической окраской польского символизма символ становится «тонкой суггестией», основанной на естественном ассоциативном родстве определенных чувств и впечатлений и стремящейся к тому, чтобы вызвать в душе слушателя <...> определенное психическое настроение, тождественное тому, в каком находится поэт в момент творения»<sup>12</sup>. Гораздо ча-

<sup>12</sup> I. Matuszewski. *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 87.

ще имеет место приглушенность и «развещественность» реального плана или уподобление двух планов. При этом границы второго, глубинного, оказываются широкими: сюда входит мир ирреальный, сфера человеческого духа, эмоциональное состояние.

Настроение, являющееся в поэзии фоном, в младопольской лирике не раз становится объектом содержания. В символистско-импрессионистических стихах есть и другие примеры замещения содержания стилевой «игрой», смысл слова здесь почти всегда зыбок, «размыт» эмоциональной стихией, мелодией, а форма (настроение, визуальные, цветовые и слуховые, музыкальные компоненты) — содержанием (например, в «Подавленности» Стаффа).

Младопольская поэзия стремилась прежде всего выразить то, что «невозможно запечатлеть в слове, то есть в реально-пластической и логической форме, но может быть „пропето“ в свободной „музыкальной“ форме, то есть посредством произвольных, но гармонических и суггестивных комбинаций понятий, представлений, слов, звуков, красок, форм и линий»<sup>13</sup>.

Ориентируясь прежде всего на эмоциональное воздействие, поэты охотно обращались к импрессионистической технике стиха: недосказанности, намекам, игре цвета и теней, привязанности к изменчивому и неуловимому. Хотя одновременно создавались и собственно символистские стихи с семантической многозначностью («многомирием»), с фигурами умолчания, зашифрованностью и т. п.

Так возникла особая художественная система, получившая название младопольской поэзии. Ее характерные признаки: усложненный символический образ, импрессионистическая эскизность, эстетизация, использование экзотических и архаических слов, образы снов, бесконечности, бездн, призраков, теней, зеркал, двойников и масок; лексическая метафорическая сгущенность, синтаксическая «развещественность» фразы (за счет синонимических рядов и инверсий), особая гармонизация стиха (лейтмотивы, разнообразные повторы, звуковая инструментовка и т. д.), наконец, преобладание свободной строфики, произвольное соединение рифмованного стиха с нерифмованным, ритмические перебивы, различная длина строк и т. д.

Мастером свободного стиха был Каспрович («Гимны»). Среди стихов с четкой метрической схемой излюбленной формой был сонет (Гетмайер, Стафф).

Но в символистской поэзии существовало также тяготение к ясности, пластической выразительности, к логической конструкции («Пустота» С. Кораб-Бжозовского, отдельные «интеллектуальные» стихи Стаффа).

<sup>13</sup> I. Matuszewski. *Slowacki i nowa sztuka...*, s. 105.

Младопольская поэзия стояла у истоков экспрессионизма, который с начала XX в. сопутствовал символизму. Черты экспрессионистической поэтики заметны, например, в исполненных драматизма «Гимнах» Каспровича: образно-стилевая гиперболизация, граничащая с деформацией, особая роль цвета, необычайно интенсивного, хотя и ограниченного тремя красками (зеленой, белой и алой).

К экспрессионизму тяготеет лирика Мичиньского. Для нее характерна повышенная экспрессия, контрастность, автономия цвета, обретающего магическое значение (черный–красный), усиленная визуальная выразительность (за счет нагромождения образов), неожиданность смысловых сцеплений. О связи стихотворений Мичиньского с сюрреализмом свидетельствует синтаксический строй: фрагментарность, разрывы (отточие перед заключительными строками), как бы имитирующие механизм сна.

Остротой слова, иронией выделялись стихи Выспяньского. Непринужденностью, доверительностью тона они явно контрастировали с символистской установкой «не высказываться непосредственно».

Особое место в истории польской поэзии занимает период 1910-х гг., время выхода из лирической уединенности и реабилитации земного мира. В эти годы значительна роль Стаффа, дебютируют поэты так называемого второго младопольского поколения Лесьмян и Станислав Милашевский (1886–1944).

Общая картина поэзии 1910-х гг. неоднозначна. Продолжается символистско-импрессионистическое направление, но возникает и его оппозиция — направление сатирическое. Его представляет Тадеуш Бой-Желеньский (1874–1941), выдающийся критик и эссеист, чьи «Словечки» (1913) обновили поэтический язык, и Ян Леманьский (1866–1933), автор басен, классических по конструкции, но в то же время оригинальных, с сильным и не типичным для этого жанра ироническим и лирическим началом, и сатирических стихотворений со значительным философским элементом (сб. «Право собственности», 1909; «Сказание о правде», 1910). Экспрессионистические тенденции, заметные еще в 1900-е гг., в 1910-х развивают Мария Гроссек-Корицкая (1864–1926) и Людвик Эминович (1880–1946), в поэзии которых характерная «мрачная», «кровавая» образность отлита в стилистический диссонанс, в «бесформенность».

Следует отметить появление в 1910 г. эпической поэмы «Пан Бальцер в Бразилии», сочинения, которое создавалось на протяжении двадцати лет и стало итогом творчества поэтессы старшего поколения Марии Конопницкой. Поэма на весьма актуальную в момент начала работы над ней тему экономической эмиграции поляков в Бразилию ни в тот период, ни позднее не имела в польской литературе жанрового аналога.



Новыми и доминирующими в поэзии этого периода становятся классицистические тенденции. Пытаясь найти в прошлом истоки настоящего и тем самым выражая отношение к современности, приверженцы неоклассицизма обращаются к искусству античности и Ренессанса, французским классицистам и писателям национального Возрождения. Но в художественной практике «неоклассицисты» нередко оставались связанными с символизмом и импрессионизмом. Такая неопределенность нового поэтического направления затрудняет причисление к нему того или иного поэта. Поэтами «классического возрождения» считают Владислава Косчельского (1886–1933) и младшего брата Леопольда Стаффа — Людвика Марию Стаффа (1890–1914), Эминовича и Милашевского. Однако, на наш взгляд, в польской поэзии 1910-х гг. лишь старший Стафф с изначально присутствующей ему жизнеутверждающей философией и интересом к античности, верой в гармонию и универалистским видением проблематики человеческого существования был подлинным выразителем классицистических тенденций (сб. «Цветущая ветвь», 1908; «Улыбки мгновений», 1910; в меньшей степени — «Под сенью меча», 1911), что дало основание некоторым исследователям называть классические явления в польской поэзии этого времени «стаффизмом». Именно в поэзии Леопольда Стаффа неоклассицизм преодолел модернистский примат «культурного рая» над природой, поставив их вровень друг с другом.

В отличие от символизма в неоклассицизме мгновение обретало оттенок вечности и переживания человека представляли объективированными, как бы отделенными от времени.

Неоклассицизм противопоставлял утраченной гармонии идеальные начала природы и искусства, сохранял верность классической организации стиха, строгие рациональные конструкции. Вместе с тем он был полон диссонансов, что свидетельствовало о его неразрывной связи с неоромантизмом, со всей эпохой.

В поэзии 1910-х гг. есть еще одна существенная черта: сближение с жизнью, тяготение к объективному миру.

Одной из форм такого сближения становится интерес к природе как к части эмпирического мира. Природа перестает играть вспомогательную роль по отношению к мировоззренческой сфере. Она привлекает поэтов сама по себе: многообразием цветовых оттенков и реальным пространством, объемом, светом. Рядом с классицистическим пейзажем у Леопольда Стаффа появляется иной пейзаж, материальный, имеющий географические границы, четко очерченный, богатый деталями.

Подлинным открытием в этом отношении стала лирика Лесьмяна. Уже в первом сборнике «Сад на перепутье» (1912) образы приро-

ды, связанные с символизмом таинственностью и метафизикой, поражают остротой видения предметов и красок. В польской поэзии до Лесьмяна природа не была в такой степени приближена к человеку и вместе с тем не была столь независимой, живой, динамичной, «мыслящей и чувствующей».

Если в поэзии польских символистов преобладало вечное бытие, единение индивидуальной души с абсолютом, мотивы метафизической тоски по бесконечности, по «неизведанному, мистическому и таинственному», то в поэзии 1910-х гг. «вечное» уступает место «земному».

Смещение в поэзии акцента с мира внутреннего на мир внешний изменило и ее эмоциональную сферу. Поэзия утратила камерный характер, повсеместным стало стремление к большей простоте выражения. Душа — средоточие темных сил, душа — часть абсолютной (мировой) души — этот мотив, прежде занимавший центральное место, отошел в прошлое.

Сближение с действительностью проявлялось и во внимании к повседневности. И у Леопольда Стаффа, и у Александра Щенсного (1885–1929; сб. «То, что случилось», 1912) мелочи быта, игравшие ранее подчиненную роль или совсем исключавшиеся из поэтической сферы, становились объектом поэзии. Повседневность изображалась то одухотворенно, то прозаически, в резком «обнаженном» свете.

В поэзию вошла тема города, которой польский символизм в отличие от русского чуждался. Но изображалась она робко. Обычно это городская окраина (Леопольд Стафф, Щенсный). Более сложный, контрастный образ города предстает в сборнике Милашевского «Внутренний жест» (1911).

Своеобразным проявлением интереса к повседневности явилась и симпатия к «маленькому» человеку (у Леопольда Стаффа в цикле «Маленькие люди», 1911, позднее у Каспровича в «Книге смиренных», 1916), что было связано с обращением этих поэтов к францисканской традиции.

В 1910-е гг. «маленький» человек становится главным персонажем также в поэзии Щенсного, обоих Стаффов, Милашевского.

Происходят изменения и в жанровой структуре поэзии. Философско-рефлексивная лирика отступает на задний план. Пейзажная и психологическая — освобождается от идеализации символизма и классицизма. Выделяется в самостоятельный жанр пародия и сатира.

С расширением тематической и жанровой сферы поэзии менялась и ее образно-стилевая структура. Интерес к природе и к предметному миру заставлял поэтов пристальнее вглядываться в деталь.

Иным стал характер лирического «я». Поэта-Бога, вознесенного над миром, ушедшего в мир собственных переживаний, сменил ху-

дожник, сострадающий человеческим несчастьям. Эта трансформация особенно заметна у Каспровича при сопоставлении его «Гимнов» с «Книгой смиренных». В последней трудно узнать бунтующего против божественного и «человеческого», общественного порядка автора гимнов. Художник приблизился к читателю, стал искать в нем собеседника. Знаменательно появление формы диалога, обращения к человеку близкому или незнакомому. Эта форма придавала тон интимности, задушевности. Поэзия становится более открытой, незашифрованной.

Гамма чувств стала богаче, а выражение их — естественней. Пафосный стиль сменился спокойной, элегической или иронической тональностью. Восстановилась соподчиненность смысловых связей. Произвольной форме была противопоставлена строгая архитектоника.

Преобладали четкие строфические формы, но сохранялась и свободная строфика, которая, однако, служила теперь другой цели — прозаизации поэзии. В предшествующие десятилетия проза насыщалась лиризмом, теперь происходил обратный процесс. Прозаизация захватывала лексический, а также синтаксический уровень. Вместо разветвленных, усложненных определениями и инверсиями периодов появляются простые, короткие, прозаические по конструкции фразы.

Сближение с действительностью сказалось в стремлении к простоте, к ясности. Поэтический текст становится метафорически более разряженным — однако при этом в нем сохраняется символика, многозначность, недоговоренность, «вторые» планы.

Польская поэзия 1910-х гг. не оставила (или почти не оставила) произведений, равноценных тем, которые были созданы в 1900-е гг. Труднее всего давалось освобождение от образного стереотипа, от эстетизации. В этом отношении особенно значительной была роль пародии («Словечки» Боя). Пародия способствовала разрушению младопольского канона. Преодоление его шло одновременно в двух направлениях: возрождения классического образца и тяготения к «повседневности», в том числе в области формы (снижение «высокого» стиля, прозаизация).

\* \* \*

Перелом в развитии прозы был не столь резким и не столь очевидным, как в поэзии, но и проза, несомненно, обновлялась. Реализм по-прежнему оставался основным типом творчества, однако он обретал неожиданные качества. Новую колею в литературе прокладывали и реалисты (по преимуществу), использовавшие средства других

поэтик, и новаторы, смело экспериментировавшие с литературным материалом и инструментарием.

Прозу «Молодой Польши» в целом, равно как и творчество большинства писателей в отдельности, отличала тематическая широта. Наряду с традиционными для польской литературы историко-патриотической и крестьянской темами осваивались новые пласты жизни.

Патриотическая тема обогатилась социальным аспектом (творчество Жеромского), крестьянская — правдивым, без идеализации, изображением деревни, что, в частности, было вызвано приходом в литературу писателей «деревенского» происхождения (творчество Реймонта и Оркана).

Наиболее полное развитие получила тема капитализации общественных отношений и связанная с ней тема индустриального города. Апология буржуазного прогресса в так называемом тенденциозном романе сменилась резкой критикой и развенчанием позитивистских мифов (например, в романе Берента «Специалист», 1895). Остро драматически изобразил тот же автор тему враждебного человеку города в романе «Гнилье». В прямую полемику с тенденциозной литературой вступил Реймонт, задумав большое эпическое полотно о жизни фабричной Лодзи. «Милой картинке нравов на фоне из ситчика» (так язвительно писал Реймонт о романе В. Косякевича «Хлопок», 1895, типичном «романе с тезисом») он противопоставил яркое антиурбанистическое произведение «Земля обетованная» (1895). Город изображен в нем как мистическая сила, «огромное, вечно ненасытное чрево, переваривающее людей и землю», «перемалывающее своими могучими челюстями человеков и творенья их рук». И миллионер, и рабочий здесь всего лишь сырье, винтики в машине, делающей деньги.

Город у Реймонта — олицетворение космополитизма. В польских исторических обстоятельствах это вызывало у писателя резкий протест — городу автор противопоставил деревню как средоточие национальных традиций и высокой морали. Однако идеализированной деревня предстала в творчестве Реймонта, как и во многих других произведениях этого периода, лишь в тех случаях, когда она была включена в конфликт природы и цивилизации. Подобная утопия была своего рода попыткой найти жизнеутверждающий противовес разочаровывающей и не вселяющей надежд на лучшее действительности. При всей глубине и очевидности духовного кризиса, разразившегося на рубеже веков, польская литература должна была по самому своему статусу любой ценой сохранять «позитив» — в противном случае она не могла бы поддерживать национальное существование поляков.

Специфическую трактовку на переломе столетий получила и женская тема. Литература никак не могла обойти ее, ибо, как уже говорилось, в обществе значительно повысился интерес к личности, усилилось внимание к этическим вопросам и к вопросам эротики. Последнее — в частности, под влиянием Пшибышевского, полагавшего эотику важным стимулом творчества и без колебаний включавшего в произведения эротические сцены. Для целомудренной польской литературы это было немалой смелостью. Об освобождении литературы от различных табу свидетельствуют также диалогия Реймонта «Комедиантка» (1896) и «Брожение» (1897), «Homo Sapiens» (1901) Пшибышевского, «Гнилье» Берента, «Сезонная любовь» (1904) Габриэлы Запольской (1857–1921), «Женщины» (1906) Зофьи Налковской (1884–1954), «История греха» (1908) Жеромского.

В новом аспекте предстала политическая тема. Она напрямую связана с революцией 1905 г. На события революции позитивисты откликнулись произведениями, запечатлевшими потрясение жестокостью противостояния классов (Б. Прус — «Дети», 1907–1909; Г. Сенкевич — «Водовороты», 1910). Младопольские прозаики в интерпретации этой темы не были единодушны: одни уверовали в саму идею революции как необходимой формы социальных изменений («Подпольщики», 1908, «История одного снаряда», 1910, Анджея Струга (1871–1937); «Из минувших дней», 1902, «Ласточка», 1907, Густава Даниловского (1871–1927); сборник рассказов «Люди революции», 1906, Анджея Немоевского); другие — выразили ужас перед сокрушающей разрушительной силой революции (репортаж Реймонта «Из конституционных дней», 1905), третьи — пытались дать ее интеллектуальный анализ («Пламя», 1908, Бжозовского, исследующего — на материале народовольческого движения в России — сущность революционного сознания, соединения в нем самопожертвования во имя блага людей и жажды власти). Иначе говоря, были писатели, которых завораживала стихийная мощь революции, решительность и бескомпромиссность «революционных классов», и были более дальновидные, сопоставлявшие реальность революции и универсальные представления о нравственном и отдававшие предпочтение «сходящим» формам изменений в обществе. В качестве собственного аргумента в дискуссии о будущем человечества они выдвигали идею морального совершенствования каждого отдельного человека. Эту идею разделяли самые талантливые художники, этой мыслью пронизаны самые яркие произведения младопольской прозы.

Следует упомянуть и так называемую экзотическую тему — своеобразный идейный «шлейф» романтизма в литературе «Молодой Польши». В оригинальных «этнографических» сибирских и восточ-

ных сборниках Серошевского «На краю лесов» (1894), «Китайские повести» (1903) автор рассказывал о жизни народов, среди которых довелось жить ссыльным польским повстанцам.

Важнейшей и популярнейшей темой прозы рубежа веков была тема «художник и общество». В ней пересекались, взаимно усиливая друг друга, две ключевые темы эпохи: личность, познающая себя в конфликтах внутренней жизни и в конфликте с обществом, и искусство, его эстетическая функция и социальная роль.

Художник стал одним из основных героев прозы. Это и понятно, ведь он выражал главные ценности эпохи: этическую и эстетическую свободу. Если позитивистская идеология выдвигала в качестве героя — буржуа, то эстетизм (как уже говорилось, он был не «профессиональным», а универсальным мировоззрением) выдвинул в качестве такового творческую личность. В прозе ставился вопрос о границах личной свободы художника, о свободе «от толпы филистеров» и о свободе искусства от идеологических постулатов и художественных канонов. Во имя свободы творец был готов принять смерть — этот топос был одним из самых распространенных. Но порой трагедия обращалась в фарс: не имея сил сполна реализовать себя в творчестве, художник надевал маску разочарованности и страдания. Польские исследователи выделяют — преимущественно на основании теоретических высказываний писателей — несколько его ипостасей: бог, жертва, шут или психопат<sup>14</sup>. В подобных «ролях» творец чаще всего предстает и в художественных произведениях. Целая галерея подобных героев мастерски изображена Берентом в «Гнилье», пожалуй самом совершенном произведении из всех написанных на эту тему. Самом совершенном не только потому, что автору в полной мере удалось показать внутреннее, «психическое» содержание личности художника, его сознание, но и потому, что в «Гнилье» в отличие от многих других произведений этой темы (часто с сильным автобиографическим элементом) повествование ведется без самолюбования и сентиментальности.

В то же время эта популярная тема имела свои издержки. Бесчисленные романы о художнике тиражировали мысль о непреодолимом конфликте между возвышенной творческой личностью и мещанским окружением, индивидуумом и толпой, не раз в них использовался определенный набор штампов и схем. Однако сама же литература выступила и с обличением этого явления (например, «Химера» Ижиковского).

---

<sup>14</sup> См.: *M. Podraza-Kwiatkowska*. Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku // *M. Podraza-Kwiatkowska*. Mładopolskie harmonie i dysonanse. Warszawa, 1969, s. 246–276.

Антиподом слабого, изверившегося художника был другой герой — сильный человек. Но лишь изредка он изображался последовательно — как «сверхчеловек», могущественный властелин, распоряжающийся судьбами людей. Гораздо чаще он предстал в сугубо польской, неоромантической интерпретации — ему не чуждо чувство одиночества, тоски, тревоги (романы Пшибышевского «Дети сатаны», польское издание — 1899, «Homo Sapiens»). Бескомпромиссные на пути к успеху деловые люди оказываются подверженными приступам рефлексии, подводят печальный итог своей «загубленной жизни» («Земля обетованная» Реймонта). Приступы слабости настигают и страстных героев Мичиньского, и самоотверженных героев-заговорщиков Струга, Даниловского или Немоевского, нередко разочарованных, впавших в апатию, запутавшихся в моральных конфликтах, способных на предательство революционных идеалов. Не случайно почти всегда они изображаются в переломной ситуации, в сложный момент выбора жизненного пути или принятия ответственного решения. Несломленные — ибо остаются верными общественной идее, которой посвятили свою жизнь, — герои Жеромского («Непреклонная», 1895; «Бездомные», 1899) чаще всего терпят поражение и в общественном, и в личном, жертвуют собой и оплачивают благородство ценой собственной жизни. Терпят поражение бунтари всех рангов: от восставшей против убогого провинциального существования героини дилогии Реймонта «Комедиантка» и «Брожение» до народных мстителей Костки Наперского и Яносика Нендзы Литмановского (дилогия «Легенда Татр», 1910–1911, Тетмайера).

Таким герой прозы оставался вплоть до 1918 г. — упомянем хотя бы вышедшие в годы Первой мировой войны две части трилогии Жеромского «Борьба с сатаной» (1916), повествующие о разбогатевшем интеллигенте, ратующем за социальную справедливость, готовом делиться с бедными и погибающем в схватке с «сатаной бедности и несправедливости» от рук тех, кому так великодушно и искренне хотел помочь.

Итак, новый герой в литературе рубежа веков — это новый жизненный тип. Но важно подчеркнуть и другое: по сравнению с предшествующей литературой существенно меняется и сама роль героя в произведении. Нередко главные и второстепенные персонажи не дифференцируются («Гниль» Берента). Иногда главный герой — обычно бывший опорным элементом романа — вообще отсутствует («Земля обетованная» Реймонта). Между тем появляется коллективный герой («Мужики», «Паломничество на Ясную Гору», 1894, Реймонта). Иначе говоря, герой то укрупняется, то редуцируется.

Новизной отмечено и построение образов. Бывает, что герой не списан с жизни, а «синтезирован» — как представитель всего рода

человеческого, «человека вообще». Например, сознательно подрывает реалистическую образность Ижиковский: в романе «Химера» значение социальных, национальных, даже психологических «параметров» персонажей сведено к минимуму, тогда как первостепенное значение приобретает их подсознание. «Субъективная» конструкция образов в прозе Мичиньского несет отпечаток литературной «антропологии» этого автора: человек характеризуется не столько отношением с окружающими, сколько теми «верстами», которые он отмеряет на пути к самому себе:

Об изменениях в прозе «Молодой Польши» убедительно свидетельствуют и жанровые преобразования, прежде всего преобразование романа. Именно роман занял в младопольской прозе ведущее место. (Малые жанры рассматривались писателями как эскизы к крупным произведениям. Хотя и в новеллистике были созданы шедевры: рассказ Реймонта из крестьянской жизни «Смерть», 1892, или «повстанческая» новелла Жеромского «Лесное эхо», 1904.)

Роман как наименее консервативный жанр полнее всего отразил изменения в художественной системе. «Рубежный» роман воспользовался своей природной жанровой свободой сполна. И более того — он даже злоупотребил ею, что не раз приводило к самоотрицанию и самоуничтожению жанра.

Попытка сформулировать концепцию нового романа была принята в 1894 г. Марией Коморницкой, поэтессой, критиком и автором одного из программных текстов эпохи «Форпосты», написанного совместно с В. Налковским и Ц. Елентой<sup>15</sup>. Выдвинутые ею требования к жанру производны от общеэстетических постулатов: современный роман должен быть романом психологическим, обращенным к внутренней жизни человека, в том числе к сфере бессознательного, со всеми вытекающими отсюда «поправками», значимыми для формы. Однако, замечает Коморницкая, на практике новый роман пока половинчат. Он черпает из современности содержание, но не умеет с этим содержанием справиться и заимствует у предшественников отживший и скучный шаблон.

Интересно сопоставить намеченную Коморницкой программу романа «Молодой Польши» с его весьма резкой характеристикой, данной на излете периода, в 1915 г., Жеромским: «В Польше психологического романа практически нет. Его место занял <...> специфически польский исторический роман „для поддержания духа“. Польский роман насквозь пронизан тревогой о политическом существо-

---

<sup>15</sup> *M. Komornicka. Zamiast wstępu // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, s. 392–400.*



вании страны. Он решает проблемы, которые в других странах решают общественные институты, парламенты, биржи труда, съезды просветителей, политические партии и культурные организации, поэтому он явно и подспудно дидактичен. Поэтому произведений, имеющих чисто художественную цель, написанных только ради нее, стремящихся отразить феномен духа человеческого, живописать добродетели и грехи, страсти, неистовство, жестокость, внутреннюю борьбу, крушение и безумие — у нас практически нет»<sup>16</sup>.

Между энергичным и настойчивым прогнозом Коморницкой и разочарованным итогом Жеромского — весь младопольский роман в его многообразных замыслах и свершениях. Обусловленный множеством факторов литературный процесс корректировал жанровую мысль, «составленную» с учетом действующей эстетики. Польский роман менялся, но не так решительно, как того требовала теория. Однако были и исключения. Об этом — чуть позже.

О масштабе жанровых изменений свидетельствует, например, сопоставление социально-бытового романа, одного из ведущих в прозе предшествующего периода, и произведений аналогичного жанра на рубеже веков. Последний, наследуя от натуралистического «романа о среде» (об определенном социальном или профессиональном слое), романа-исследования, романа-монографии установку на предварительное детальное изучение темы и проблематики — в качестве примера можно привести Реймонта, который, работая над «Землей обетованной», провел несколько месяцев в Лодзи в своего рода «творческой командировке», — а также ряд идейных положений и формальных приемов, изображает «среду» субъективно, эмоционально, психологически. Таковы — в разной степени — «Комедиантка» и «Брожение» Реймонта, «История греха» Жеромского, «Батраки» и «В долинах» (1903) Оркана.

Уже упоминавшийся историк литературы А. Потоцкий, анализируя изменения в романе на рубеже веков, писал: «В предшествующий период польская литература развивалась вширь: она осваивала новые стороны жизни общества, новые социальные слои... Литература „Молодой Польши“ развивается вглубь <...> Все пространство польской литературы — это пространство психологии. <...> Предмет, который исследует литература, — не неизведанные уголки страны (т. е. общественной жизни. — О. М.), а потаенные закоулки души <...> Вся литература представляет собой монографический портрет личности, ее внутренней организации. <...> Литература периода культа

---

<sup>16</sup> S. Żeromski. *Literatura a życie polskie // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. 722–723.

общественного, коллективного стремилась охватить *все сферы жизни* и установить *равновесие* на основе их взаимной иерархии. Литература периода культа индивидуума пытается <...> охватить *все, что есть в человеке*, и установить внутреннее *равновесие* всех его свойств»<sup>17</sup>. Действительно, независимо от темы и способа ее воплощения, роман на рубеже веков был в большей или меньшей степени романом о личности, романом психологическим.

Согласно заключению Жеромского, которое мы привели выше, этот роман «практически» не был таковым. Но слова Жеромского, выступавшего с максималистской позиции, опровергают его же произведения, сочетающие и «психологию» и «дидактику».

Роман «Бездомные», который мы назвали бы романом общественной страсти, — это хрестоматийное «рубежное» произведение. В нем сосредоточены все характерные черты социально-патриотической темы в ее младопольской трактовке: герой, способный жертвовать собой во имя идеи, неоромантическая образность, символизм ключевых сцен, метафорический стиль.

Другой классический «рубежный» роман, но уже не в национальном, а в универсальном выражении — «Мужики» Реймонта. Роман, действие которого происходит в польской деревне конца XIX — начала XX в., затрагивает важнейшие социальные, экономические, политические проблемы села того времени. Но вместе с тем крестьянская жизнь показана Реймонтом в неразрывной связи с жизнью природы: сменяются времена года, потоки будней прерывают праздники, рождаются и умирают люди — повседневность повергается масштабом вечности. Будучи вписанной в миф, актуальная жизненная деталь обретает всеобъемлющее, символическое значение.

Изображая в «Мужиках» поляка с его неповторимым национальным характером и духовным складом, писатель как бы выводит его за польскую межу — и приобретает к человечеству. Творчески преобразованными с этой целью оказываются самые разнообразные литературные средства: реалистическая основательность социального анализа, натуралистическая подробность описания, неоромантические краски в создании образов, импрессионистические приемы в картинах природы...

Радикально менялся и жанр исторического романа, имевший в Польше большие традиции и находившийся, в силу политических реалий, на особом положении. Так, роман Жеромского «Пепел» (1904) представляет собой комбинацию фактографической точности (действие относится к эпохе наполеоновских войн) и проникновенного

<sup>17</sup> A. Potocki. Polska literatura współczesna, t. 2, s. 391–392.

лиризма, описывает исторические события столетней давности и выражает взгляд на мир и настроение рубежа веков. Разрушая сложившийся жанровый стандарт, не наследуя ни одну из жанровых модификаций польского исторического романа, Жеромский как бы бросил вызов популярнейшим романам Ю. И. Крашевского, Г. Сенкевича (здесь следует учесть и фактор мирового признания Сенкевича как исторического писателя, выразившийся в присуждении ему в 1905 г. Нобелевской премии), а также своего современника Вацлава Гонсеровского (1869–1939), автора ряда художественных «хроник», в том числе и из наполеоновской эпохи, в которых на основе документов скрупулезно воссозданы военные события.

В той или иной степени младопольские тенденции заметны в историософской концепции и особенно в стиле других исторических романов. Натурализм вторгается в социально-исторический роман Оркана «Мор» (1910) и в «политическую» историческую трилогию-репортаж Реймонта «1794 год» (1913–1918). Неоромантизм специфически окрашивает исторический любовно-авантюрный роман Тетмайера «Легенда Татр». Следует выделить и так называемый интеллектуальный тип исторического романа («Пламя» Бжозовского).

Крайне характерное для литературы «Молодой Польши» явление — жанровый синкретизм. Младопольский роман вбирает в себя дневник, письма, разного рода документы. Но если ранее использование подобных приемов в романе, как правило, служило созданию иллюзии подлинности описываемых событий, то теперь с их помощью достигается не частная, а общая цель, исходная и конечная в литературе эпохи — проникновение во внутренний мир личности. Так, Домбровский, изначально следовавший натуралистическому жанровому образцу романа-исследования, в результате пишет импрессионистический психологический роман «Смерть» (1892), чему способствует избранная автором форма дневника. Аналогично в романе Домбровского «Фелька» (1894) использованы письма, а в «Бездомных» Жеромского дневник Иоаси — невесты главного героя доктора Юдыма. В романе Юзефа Вайссенхофа (1860–1932) «Житие и мысли Зигмунта Подфилипского» (1898) «расширение» произведения за счет «биографических материалов» и других «документов» (завещание) сюжетно мотивировано, в то время как коллизия жанров в «Химере» Ижиковского обусловлена внесюжетным фактором: стремлением автора обнажить перед читателем подсознание героя и свою собственную творческую лабораторию, в результате чего возникает принципиально новый многосоставной, «разножанровый» жанр.

Повышенным вниманием к индивидуальному обусловлено и появление еще одной жанровой разновидности: романа о художнике, в

основе которого, как уже говорилось, лежит конфликт личности и общества. Жанр этот оставался одним из ведущих с начала 1890-х и до 1918 г. Приведем далеко не полный перечень романов о художнике: «Fin-de-siecle'истка» (1894) Запольской, «Комедиантка» Реймонта, «На пороге искусства» (1897) и «Сказочно красивая» (1898) Игнация (Мачеевского) Севера (1835–1901), «Ангел смерти» (1898) Тетмайера, «Письма безумного человека» (1899) Немоевского, «Соната страдания» (1900) Домбровского, «Дети сатаны» (1899) и «Ното Sapiens», трилогия «Сыновья земли» (1904, 1909, 1911), «Крик» (1917) Пшибышевского, «Гниль» Берента, «Генрик Флис» (1908) Мюллера, а также произведения Жулавского, Тадеуша Ярошиньского (1862–1917), Мечислава Сроковского (1873–1910).

Все эти произведения при общности темы и жанра – различны «по исполнению». Запольская тяготеет к натурализму, Реймонт – к реализму, произведение Немоевского написано в публицистической манере, романы Пшибышевского – в манере, которую можно охарактеризовать как ранне-экспрессионистическую.

В совокупности младопольский роман этого типа рисует весьма полный социальный, моральный, психологический портрет художника рубежа веков. Между тем художник детерминирован еще и, может быть в первую очередь, «эстетически». В романах «о себе» писатели нередко сознательно (или неосознанно) воплощали новые эстетические принципы и художественные приемы. К примеру, роман Берента «Гниль» необычен в жанровом отношении: это – роман-дискуссия. Сопоставление различных взглядов на жизнь и искусство строится в нем на единственном приеме – диалоге (точнее, на столкновении монологов), в котором минимизирована роль повествователя-комментатора и в который, по мысли автора, должен быть вовлечен читатель. Разрастание одного приема, который становится доминирующим, нейтрализует или подавляет все другие приемы, что типично для романистики конца XIX – начала XX в.

Логическим следствием дальнейшей радикализации жанра романа о художнике стал «роман о романе», так называемый автотематический роман. Этот термин был введен в литературоведческий обиход польским ученым А. Сандауэром для обозначения прозы, в которой объектом отражения является сама литература, имманентная литературная проблематика, творческий процесс. Автотематический роман – это произведение, где писатель не остается за порогом сюжета, а «выступает как один из персонажей»<sup>18</sup>, в котором одновременно изображается и процесс и результат творчества,

<sup>18</sup> A. Sandauer. Pisma zebrane. Warszawa, 1985, t. 2, s. 459.

где сломан «онтологический барьер между художником и произведением»<sup>19</sup>.

В жанре с ориентацией «не на мир, а на само сообщение»<sup>20</sup> экспериментировал Ижиковский. В его романе «Химера» сюжетное повествование и дискурс о творческом процессе соединены в единое художественное целое. Будучи «романом о романе», «Химера» представляет интерес и как своего рода свидетельство жанрового сознания эпохи.

Писатель углубляется во внутреннюю жизнь героя, исследует его «тайное мышление» — отметим, он делает это до психоаналитических открытий Фрейда. Отсюда — перегруппировка компонентов романа, их новая иерархия: сюжет переходит в разряд второстепенных, событие представляет интерес только в соотношении его с глубинными мотивировками, оно не более, а может быть, и менее важно, чем обнажающий и разоблачающий комментарий к нему. Поступки героев сопоставляются со словами, слова с мыслями, мысли оформившиеся с «мыслями полусознательными, еще не облаченными в одеяния, в которых они могут показаться на свет Божий».

Но писатель идет еще дальше. Он углубляется и в свою собственную жизнь профессионала. Он творит «волшебную страну вымысла» и одновременно раскрывает читателю тайны ее создания, то ли отрицая право вымысла на существование, то ли наделяя читателя правом знать подлинное положение вещей. Он опровергает конвенциональные отношения читателя с текстом, не позволяет читателю «забыться», постоянно напоминает, что между ним, читателем, и рассказываемой «историей» есть посредник — повествователь. Из-за этого читатель не может «отождествиться» с сюжетом, подставить себя на место того или иного героя, сострадать ему «как живому». Демонстративно открытая интрига взаимоотношений автора и повествователя оказывается увлекательнее и драматичнее отношений между персонажами. Писатель как бы заключает с читателем договор — «братство искренности» — и в соответствии с ним целенаправленно обнажает «притворство» романного действия и подлинность самого художественного акта.

Любопытно, что если Ижиковский подразумевал диалог с читателем в самом романе, то Берент, также отличавшийся склонностью объясниться с читателем, вовлечь его в текст, послал автокомментарий вдогонку своему произведению, опубликовав «Письмо автора

---

<sup>19</sup> A. Sandauer. Pisma zebrane..., s. 503.

<sup>20</sup> S. Żółkiewski. Modele polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju // S. Żółkiewski. Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Warszawa, 1979, s. 175.

„Гнилья“» в том же номере журнала «Химера», в котором был помещен последний фрагмент романа.

Жанровые находки Ижиковского пытался использовать и развивать в своем единственном произведении «Генрик Флис» Мюллер, однако нельзя сказать, что успех сопутствовал ему. В целом «Химера» как «роман о романе» для своего времени оставалась произведением уникальным, единственным в своем роде. Таково было на рубеже веков реальное распределение жанровых сил.

Знаменательно, что Коморницкая, внимательно следившая за развитием жанра романа, недооценила произведение Ижиковского. Выделив среди других романов «Химеру» «как самобытный опыт духовной стенографии», она назвала его «псевдороманом», крайне неудачным в художественном отношении<sup>21</sup>. Вероятно, «Химера» оказалась впереди и жанровой теории, и художественного опыта той поры.

Это произведение, связанное со своей эпохой темой, психологической проблематикой, исходной жанровой установкой (подзаголовок романа «Биографическое исследование»), подвергала каждый из этих элементов сомнению: не художник и общество, а художник и его искусство, не история жизни писателя, а роман о творчестве, не психологизм, а попытка психоанализа. Буквально все жанрообразующие признаки конвенционального романа оказались здесь «смещенными»: сюжетность, многоплановость действия, целостность повествования, каноническая композиция, жизненный герой, определенное распределение ролей между героем, повествователем и автором... Сам Ижиковский полемически называл свое произведение «чудовищными развалинами» по сравнению с классическим романом.

В резком преображении жанра сказывалось и сознательное писательское действие, своего рода вызов жанровым привычкам. «Роман — не женщина. Он не обязан быть стройным», — вызывающе говорил Ижиковский. Таким и явился рубежному читателю роман «Химера» — потерявшим равновесие, будто из-под сложного жанрового строения была неожиданно выбита прочная, спрессованная столетиями опора.

Однако были произведения, в которых жанровая конструкция распатывалась еще сильнее — вплоть до полного ее разрушения. Таковы произведения Мичиньского, одного из самых смелых новаторов в польской литературе. Считавший себя его учеником и впоследствии сам ставший яростным разрушителем форм С. И. Виткевич

<sup>21</sup> *Włost (M. Komornicka). Powieść «Chimera», 1905, t. 5, z. 26, s. 331.*

(Виткаций) называл произведение Мичиньского «Нетота. Тайная книга Татр» «лучшим в польской литературе (своего времени. — О. М.) образцом метафизического романа». «Метафизический взгляд автора (от туманного мистицизма вплоть до самых точных формулировок) изложен им *explicito*, не только в виде общей суггестии посредством художественной формы и в форме высказываний действующих лиц, но и в его собственной трактовке, при этом можно выделить два типа трактовки: 1. Непосредственную, более образную и 2. Чисто понятийную. В „Нетоте“ эти два способа смешаны друг с другом»<sup>22</sup>. В свою очередь, современный исследователь пишет об этом произведении, что «Нетота. Тайная книга Татр» — это роман «инициационный, метафизический, символический, автобиографический, сатирический, бытовой, политический, приключенческий, роман путешествий и „роман с ключом“. Он инкрустирован лирическими стихотворениями, поэтической прозой и драматическими фрагментами, напоминающими драматические сцены. Иногда он напоминает теологический трактат, иногда — трактат географа или ботаника. Одни фрагменты выдержаны в патетической трагической тональности, другие — в бурлескной и гротескной. Высокий стиль здесь сталкивается с низким. В этом произведении, дезориентирующем читателя смещением стилей и приемов, польский роман шокирующе неузнаваем, он отменяет все известные формы реалистической прозы XIX века»<sup>23</sup>. В другом романе Мичиньского «Ксендз Фауст», хотя он и не столь агрессивен по отношению к литературной традиции, также попираются основные законы жанра: в нем нет сюжета в привычном понимании, нет привычной жизненной логики, последовательного развития событий, нет четких временных и локальных указателей, а те, что обозначены, несовместимы друг с другом и не соответствуют никакой реальной системе координат, наконец, нет в нем ярких индивидуальных характеров. Как и «Нетота», этот роман подчеркнуто ориентирован на решение вечных метафизических проблем и вместе с тем соотносится со своим временем, по-настоящему злободневен, полон исторических и политических намеков, будто списан с «горячих» газетных полос.

Парадоксально, но романы Мичиньского единственны в своем жанровом роде.

И еще одно наблюдение: будучи самостоятельными по мысли и крайне оригинальными по форме, романы Мичиньского — в значи-

<sup>22</sup> S. I. Witkiewicz. «Wniebowstąpienie» J. M. Rytarda // S. I. Witkiewicz. Bez kompromisu. Warszawa, 1976, s. 143–144.

<sup>23</sup> M. Podraza-Kwiatkowska. Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1992, s. 259.

тельной степени «культурный продукт», в том смысле, что они полны литературных реминисценций, аллюзий, цитат и порой напоминают гигантские коллажи.

Сталкиваясь с подобным обилием разнородных элементов, критики не раз называли романы Мичиньского черновиками, «романами в обмороке», литературным хаосом, случайной мозаикой идей, сложившейся в воображении эрудита, который не способен упорядочить собственные знания.

Однако, на наш взгляд, романы Мичиньского, их неповторимые хаотичные «конструкции» (которые скорее следовало бы назвать «деструкциями») рождены творческой волей художника, который раньше других уловил приближение эпохи информационного обвала и культурной перенасыщенности, когда уже сам выбор информации становится экзистенциальной проблемой, когда поиски новых сюжетов, идей, образов кажутся избыточными, а накопленный художественный опыт — самодостаточным.

Жанровые устои чаще всего подрывал повествователь. Именно он, посредник между героем и писателем, с одной стороны, и между писателем и читателем — с другой, носитель всех договоренностей, достигнутых между реальным и вымышленным мирами, сконцентрировал в себе изменения в структуре романа. Повествователь, который в классическом романе, как правило, уравновешивал структуру, в романе младопольском ее «раскачивал».

На смену реалистическому повествователю, располагающему полным знанием о том, что совершается с героями, а также повествователю натуралистическому, «реализующему» заданную концепцию происходящего с героями (при этом и тот и другой стремятся сохранить позицию незаинтересованных), на рубеже веков приходит подчеркнuto субъективный рассказчик. В большинстве младопольских романов повествовательная перспектива меняется — историю рассказывают от первого лица. Причем это происходит даже в самых неожиданных случаях. Так, например, в «Специалисте» Берента, где главным предметом изображения является не внутренний мир героя, а конфликт позитивистской мифологии и действительности, хотя и преломленный сквозь призму одной человеческой судьбы, этот повествовательный прием является художественным эквивалентом состояния героя, человека, сопротивляющегося объективации — изнуряющему труду, в котором есть что-то автоматическое. Объективная наррация может отсутствовать даже в историческом романе, где, казалось бы, она более чем уместна (в «Пепле» Жеромского повествование часто не просто субъективно, но даже «интимно»). В основу нередко положен один повествовательный прием: цепь монологов



(«Гнилье» Берента — образец драматизации прозы) или внутренний монолог — как в романах Пшибышевского (лиризация, поэтизация прозы). Или напротив — в романе может быть использовано несколько видов нарративной техники. Самый яркий пример — роман «Мужики» Реймонта, в котором уживаются три повествователя: деревенский рассказчик, помещенный в самую сердцевину вымышленного мира, объективный наблюдатель, описывающий происходящее с реалистических позиций, и, наконец, повествователь, стилизующий рассказ в младопольской манере (классификация польского исследователя К. Выки). В нарративном палимпсесте «Нетоты» Мичиньского анонимного «литературного» повествователя дублируют два его сюжетных воплощения: «летописец Турового Рога» и «адский летописец» («Вопреки наименованиям, которые вводят в заблуждение, двухголосица обоих „летописцев“ провоцирует существование действительности, вымышленный, литературный характер которой очевиден и представляет собой собственно художественную идею»<sup>24</sup>.) В «Житии и мыслях Зигмунта Подфилипского» Вайссенхофа повествование имеет два уровня: квазиобъективное и ироническое (поэтому произведение может восприниматься и как панегирик и как пасквиль на польскую аристократию — что не раз отмечали критики).

Вследствие того, что в младопольском романе рассказчик был наделен особыми «полномочиями», уменьшилась роль персонажей, а следовательно, и роль сюжета, фабулы, интриги, то есть всех тех звеньев, которые в совокупности делали произведение романом.

Занимательная интрига — движущая сила романа — в прозе рубежа веков была вовсе не обязательна. Роман перестает быть «историей», внешние события больше не являются определяющими — таковыми все чаще становятся «события», происходящие в сознании героев. О том, сколь характерно для рубежного романа отсутствие увлекательной интриги, свидетельствует «Пепел» Жеромского. Исторический, «костюмный» роман трудно представить себе без такой доминанты, как интрига, тогда как в «Пепле» акцентируются в первую очередь не поступки, а переживания. Если у Жеромского сюжет тем не менее сохраняется, то у других авторов он может отсутствовать, во всяком случае в целостном, завершенном виде. Некоторые романы и задуманы как бессюжетные или даже «антисюжетные» (Мичиньский). Берент признается, что действие в романе «Гнилье» выведено за скобки. Не раз действие тормозится как раз из-за того,

<sup>24</sup> S. Eile. Antypowieść Micińskiego a estetyka mlado Polska // Studia o Tadeuszu Micińskim. Kraków, 1979, s. 114–115.

что повествователь постоянно углублен во внутренние проблемы личности.

Новый тип соподчинения элементов в младопольском романе сказывался на его композиции.

Композиция прусовской «Куклы» как явления переломного в развитии польского романа положила начало «вседозволенности» и в этой области. Натуралистический роман, импрессионизм, экспрессионизм и неудержимый лиризм продолжили эту работу. Привычное представление о композиции было сломано — она утратила соразмерность. Эпизоды не складывались в разветвленную структуру, а нанизывались друг на друга. Такая композиционная техника была преобладающей («Гниль» Берента, «Пепел» и «Бездомные» Жеромского, «Мужики» Реймонта). Преобразованию композиции во многом способствовали частые экскурсы в прошлое (ретроспекция). Композиционной осью многих произведений становится образ пути, физического движения, сопряженного с духовными поисками, заблуждениями и прозрениями, с обретением своего «я» («Комедиантка», «Брожение» Реймонта, романы Мичиньского).

Общими мировоззренческими и эстетическими пунктами — вниманием к личности, стремлением к изображению внутреннего мира героя — был обусловлен и особый младопольский стиль. Лиризм вторгается во все произведения, независимо от приверженности автора той или иной художественной системе. Жесткий натурализм сочетается с импрессионистическим или экспрессионистическим описанием, с поэтическими метафорами и гиперболами, привнесенными из символизма. Это предопределяет смешанность стиля, отсутствие стилистической чистоты, что в сочетании с чрезмерностью использованных средств критики называли «неоромантическим барокко».

Повышенная эмоциональность, пафосность, риторика становятся шаблонными — и сами младополяки начинают их пародировать («Химера» Ижиковского, сборник гротескно-фантастических рассказов Яворского «История маньяков» (1909) с их «эстетикой безобразного» и — добавим — лингвистикой безобразного, «языковым гротеском»).

Преобладанием субъективной точки зрения объясняется и расширение поэтической прозы. В контексте «программной» младопольской разностильности естественной была популярность стилизации («Requiem aeternam», 1893, — первоначально написана на немецком языке, — Пшибышевского; «Сон о шпаге», 1905, Жеромского; «В скалистом Подгалье», 1903–1910, Тетмайера).

Особо отметим своеобразную «культурную» насыщенность стиля. Творчество младопольских писателей можно сравнить со стран-

ствием вдоль и поперек культур. Писатели часто обращались к культурным источникам, цитировали произведения литературы и искусства, использовали приемы и образы, «придуманые» другими художниками и ставшие в читательском восприятии «именными». Приведем лишь один пример заимствований из отечественной культуры: образ Сибири, освоенный романтиками и широко эксплуатируемый младопольяками. (Для интерпретации такого типа творчества продуктивен интертекстуальный анализ.) Эти приемы как бы расширяют произведение, вовлекают его в большой культурный контекст, который нередко проясняет и углубляет смысл текста.

Крайности младопольского стиля особенно отчетливо проявились в языке прозы.

С одной стороны, «Молодая Польша» неизмеримо обогатила язык литературы. К достижениям в сфере языка относится этнографически точное использование диалектов, создание на их основе стилизованного народного языка («Мужики» Реймонга, «Нетота» Мичиньского, «В скалистом Подгалье» Тетмайера, «Франек Ракочи», 1908, «В былое время», 1912, Оркана); новая жизнь архаизмов (произведения Берента); применение иностранных слов как характерных локально-темпоральных реалий (например, вкрапление русских слов в латинской графике в произведениях о России Мичиньского); создание неологизмов, вошедших в повсеместный обиход. Ижиковский, Мичиньский, Берент, Яворский проявляли в языковой сфере невероятную изобретательность. «Ни на что не похожее должно и название иметь ни на что не похожее», — говорил Ижиковский, убежденный, что нелепый облик слова может привлечь внимание к нелепице самого явления.

Но наряду с этим в прозе был очевидным избыток поэтизмов, повторов, инверсий, вызванный чрезмерной эмоциональностью прозы. Нередки здесь и просто тривиальное многословие, и языковые штампы, и языковая небрежность, от которой не убереглись даже такие талантливые писатели, как Жеромский.

В сущности, это была драматическая коллизия в развитии младопольской литературы. Еще совсем недавно она противопоставляла себя литературной рутине, но, утратив свой оппозиционный запал, став «тотальной» эстетической «идеологией», она сама впала в тот же грех.

\* \* \*

В драме рубежа веков изменения также были обусловлены новыми задачами, стоявшими перед искусством и литературой в целом.

Развитие драматургии в этот период связано с растущим общественным и культурным значением театра. Именно сценическому воплощению драмы посвящены самые интересные теоретические и публицистические работы этого периода, принадлежавшие перу видных драматургов: Пшибышевского, Выспяньского, Мичиньского.

Знатoki античной и классической драмы, увлеченные японским и индийским театром, они великолепно ориентировались и в новейших достижениях европейского театра: в драматургии Ибсена, Метерлинка, Вагнера, Шоу, Стриндберга, Гауптмана. Новая теория драмы, новая театральная эстетика, которую они создавали, соответствовала масштабу их эрудиции и таланта. Выспяньский мечтал о монументальном, «огромном» театре, который был бы очагом польского национального духа, Мичиньский — о «театре-святилище», театре-храме «свободы человека во всех его проявлениях», Пшибышевский был автором теории «новой драмы», «современного театра», который, игнорируя все внешнее, должен был изображать то, что происходит в душе героя, «в его сердце — начало и конец драмы», изображать человека наедине с таинственными силами бытия<sup>25</sup>.

Поиски драматургов шли в направлении синтетического искусства.

Мысль, положенная в основу драматических произведений этих авторов, была глубокой, форма — бескомпромиссно новаторской. Их драмы скорее поражали или даже шокировали современников, чем были до конца поняты ими. Чтобы эти произведения могли убедительно осуществиться на сцене, надо было полностью перестроить театр — духовно и эстетически. Такой грандиозный проект был бы, конечно, утопическим. Поэтому, хотя произведения Выспяньского и Пшибышевского ставились на сцене, за редким исключением их просто приспособляли к существующему уровню театра.

Что же касается самого характера польской драматургии на рубеже веков, то он во многом совпадал с характером младопольской прозы.

Драматургия была близка прозе тематически и проблемно. Патриотическая тема часто решалась на материале истории, социальная и семейно-бытовая — в освещении разных общественных сфер: крестьянской, пролетарской, мещанской, творческой, еврейской и т. п.

Нестандартное воплощение получила в драме тема «художник и общество»: бунтующий против мещанской жизни герой-художник сам превращается в мещанина («В сети», 1897, Киселевского). Это снижало тему — «самопародируясь», она как бы заявляла о своей испорченности.

---

<sup>25</sup> S. Przybyszewski. O dramacie i scenie // Myśl teatralna Młodej Polski. Warszawa, 1966, s. 60.

По-новому, более откровенно по сравнению с предшествующим периодом, раскрываются в драме отношения мужчины и женщины — в аспекте эмансипации, борьбы полов, сексуальной свободы и т. п. (пьесы Пшибышевского, а также Запольской, многие из которых были инсценировками ее прозаических произведений).

Целый ряд пьес посвящен революции, суть и последствия которой, как и в прозе, изображаются в нравственной трактовке («Революция», 1906, Тетмайера; «Князь Патемкин» Мичиньского; «Роза», 1909, Жеромского).

Драма на рубеже веков, аналогично прозе, была разнообразной по характеру отражения действительности: реалистическая, натуралистическая, символистская, экспрессионистическая, «поэтическая»... Но чаще всего эти тенденции смешивались.

Натуралистическую линию представляли драмы Каспровича («Мир кончается», 1891), Оркана («Обреченный мир», 1903) и др. Однако в первую очередь натуралистическая драма ассоциируется с творчеством Запольской, особенно ранним («Каська-Кариатида», «Антек Нужда» — обе 1896, «В горняцкой Домброве», 1899, и др., в которых показана тяжелая доля тех, кто оказался по воле судьбы на периферии общества).

В то же время лучшие пьесы Запольской: «Жабуся» («Душечка») (1897), «Мужчина» (1902), «Мораль пани Дульской» (1907), «Их четверо» (1907), «Панна Малишевская» (1912) — следует отнести к реалистическим. В отличие от большинства драм 1890-х гг., в этих — антимещанских по направленности — произведениях действие все-сторонне мотивировано, персонажи наделены индивидуальными и многогранными характерами, что, кстати, позволяло актерам проявить себя на сцене в полную силу.

Протест против мещанской морали был излюбленной темой также Владзимежа Пежиньского (1877–1930) — «Легкомысленная сестра» (1904), «Ашантка» и «Счастье Франя» (обе — 1909).

Острая интрига лежит в основе реалистических драм Тадеуша Ритгнера, двуязычного польско-немецкого писателя, жившего в Вене. (Некоторые из его драм были опубликованы на немецком языке раньше, чем на польском.) Так, пьеса «В маленьком доме» (1907) — на первый взгляд, обычный любовный треугольник — оказывается драмой личности. Моральная дилемма с экзистенциальным подтекстом — стержень и других драм Ритгнера («Глупый Якуб», написана на немецком языке в 1910 г.; «Человек из суфлерской будки», 1913; «Волки в ночи», 1914).

Разумеется, приписанность и этих произведений определенным направлениям — условна.

Если в реалистических в целом драмах Запольской, Пежиньского, Риттнера присутствуют элементы натурализма (например, в делении героев на «сильных» и «слабых», в композиции, построенной как цепь эпизодов, в особой форме диалога, стремящегося воспроизводить естественную фрагментарность речи), то в драмах Киселевского очевидны лирические включения, и в первую очередь в сфере языка — в монологах героев («В сети», «Последняя встреча», 1899; «Карикатуры», 1898).

Самое известное драматическое произведение «Молодой Польши» «Свадьба» (1901) было создано Выспяньским, поэтом, художником, постановщиком, но прежде всего драматургом. В основу сюжета «Свадьбы» положен подлинный факт — модный в пору увлечения «людоманией», своеобразным хождением в народ польской интеллигенции, брак поэта Рыделя с крестьянкой. Но это лишь предлог развернуть польскую общественную идеологическую, политическую панораму. «Свадьба» посвящена национальной трагедии: утрате независимости, бессилию народа изменить установившийся порядок вещей (знаменитая финальная реплика драмы: «Эх, мужик! Имел ты шапку и волшебный рог имел!»). Здесь актуализированы все главные проблемы эпохи и реализованы все ее основные литературные свойства. «Свадьба», говоря современным языком, — «культовая» драма. В ней затронуты коренные вопросы национальной истории и национального сознания, и пьеса в целом, как и каждая ее реплика в отдельности, исполнена для поляков символического смысла.

«Свадьбу» принято считать самой репрезентативной неоромантической драмой, и она является таковой, если под неоромантизмом понимать не только связь с классическим романтизмом XIX в., с патриотической миссией романтиков и с особым поэтическим каноном, но рубежный синкретизм тенденций. «Свадьба» словно демонстрирует весь клубок «рубежной» поэтики. В ней есть натуралистический фатализм, реалистическая точность социально-исторических характеристик, неоромантическая образность, символические обобщения, претворенные в новое целостное качество оригинальной трактовкой польских национальных мифов, многозначной метафорикой и сомнамбулически-танцевальным поэтическим ритмом.

Первый акт драмы — это социально-политический коллективный портрет разных слоев общества. Во втором акте на сцену выходят призраки («Сон, мечта, виденье, призрак!» — как говорит Поэт) — и это уже фольклорно-романтический момент. Третий акт представляет собой соединение реалистического действия и символического «комментария» к нему. Художественная правда «Свадьбы» рождается в синтезе всех названных черт.

И в исторических драмах Выпяньского всегда присутствуют символические обобщения. Автор придает польскому историческому материалу универсальное, метафизическое измерение или, напротив, прочитывает всемирную историю и античные мифы через польские проблемы. В этой универсализации национального прежде всего и состоит вклад Выпяньского в польскую драматургию. Таковы драмы из истории освободительного движения «Варшавянка» (1898), «Освобождение» (1903), «Ноябрьское действо» (1904) — диалог с интерпретацией этой темы великими романтиками. Поэтическое, философское обобщение определяет характер и «доисторических» драм Выпяньского («Легенда I», 1898; «Легенда II», 1904), и «античных» («Мелеагр», 1899), и даже бытовых («Проклятие», 1899; «Судьи», 1900).

Несценическая драма Жеромского «Роза» (1909) — это, как и «Свадьба» Выпяньского, продолжение серьезной идейно-эстетической полемики с романтизмом, в частности с «Дядями» Мицкевича. Это — драма о революции и о ее поражении, о польском обществе, о несбыточной мечте общественной солидарности, о тщетных попытках решить национальные проблемы. Автор, как и многие другие его современники, выступает не за социальную революцию, а за моральное совершенствование личности, которое, по его мнению, только и способно обеспечить подлинное освобождение народа.

На историческом материале рубежа XVIII–XIX вв. сходные проблемы поставлены в неоромантической трагедии Жеромского «Сулковский» (1910). Ключевая мысль драмы: «Кто хочет завтра победить врага, тот должен уже сегодня учиться быть свободным духом». Ее можно считать ключевой и для всей драматургии Жеромского, Выпяньского, Мичиньского.

Символистская драма (ее также называли импрессионистической или драмой настроения) в основном представлена произведениями Пшибышевского: «Ради счастья» (1900), «Гости», «Золотое руно», составляющие дилогию «Танец жизни и смерти» (обе — 1901), «Мать» (1902), «Снег» (1903). Это «драма чувств и предчувствий, угрызений совести, борьбы с самим собой, драма тревоги, боязни и страха»<sup>26</sup>.

Экспрессионистические драмы в «доэкспрессионистическую» эпоху создавал Мичиньский — закономерно, что знавший его драмы и столь чувствительный к новаторским явлениям Виткаций назвал Мичиньского художником, который «совершил бросок в будущее нового искусства».

<sup>26</sup> S. Przybyszewski. O dramacie i scenie, s. 60–61.

Драма Мичиньского «Князь Патемкин» посвящена революционным событиям 1905 г. на Черноморском флоте. Писатель в силу своего характера и особенностей дарования чутко откликнулся на многие значительные события своего времени. «Надо ли объяснять, почему я взялся за русскую, к тому же столь злободневную тему?.. Пусть за меня ответит сам дух драмы, задача которой — понять и пробудить Свободного Человека», — писал Мичиньский в своеобразном эпилоге-комментарии произведения. Здесь, как видим, вновь звучит чрезвычайно специфическая для «Молодой Польши» идея о совершенствовании отдельного человека как единственном средстве освобождения народа от национального и социального гнета (ибо человек, совершенствуясь сам, совершенствует и мир вокруг себя). Признавая справедливой борьбу за социальное освобождение, Мичиньский вместе с тем выступал против революции, не знающей самого понятия справедливости. Горько, но жизнь трагически подтвердила верность историкофилософской догадки Мичиньского: он был «случайно» убит большевиками в 1918 г., он погиб на земле польско-белорусского пограничья, в прямом и в переносном смысле — в нескольких шагах от свободной Польши...

Если «Князь Патемкин» следует отнести к драматургии, развивавшейся в направлении экспрессионизма: создаваемое след в след за реальными событиями, совершавшимися на глазах всего общества, произведение было насквозь пронизано вечными вопросами, — то драму Мичиньского «Рябиновая ночь» (1903) можно определить как сюрреалистическую. По словам автора, «место действия» в ней — душа, в связи с чем естественным кажется использование «сомнамбулической» поэтики, элементов сна и галлюцинации.

Ижиковский в драматургии, как и в прозе, был сторонником кардинально новых форм. Эффекта новизны он добивался не усилением эмоциональной напряженности (как это делал, например, Мичиньский), а утонченным интеллектуализмом. Драмы Ижиковского фантастичны, ситуации в них — абсурдны, персонажи — гротескны. Так, в пьесе «Благодетель злодеев» (1896; написана совместно с Г. Мохортом), в этой «веселой трагедии оригинальности», «отстранено» все: место действия, имена героев, их поступки, достигающие цели, прямо противоположной поставленной. В ней нет и намек на жизненные реалии. Интересно, что в драме, которой, казалось бы, совершенно противопоказан авторский комментарий, Ижиковский, создатель «автотематического» романа, также находит возможность вступить в контакт с читателем. В 1906 г., в связи с постановкой пьесы, он дописывает к ней так называемый «автореферат», объяснение «странной драмы». Но при этом он «входит в контакт» как с публи-



кой, так и с им же придуманными героями, отдавая себе полный отчет в том, что творит «совершенно новый жест» в драматургии.

Драматургия «Молодой Польши» была многоликой и в жанровом отношении. Бытовая драма соседствовала со стилизованной античной трагедией, историческая трагедия — с социальной комедией. Число жанровых модификаций увеличивалось также за счет синкретизма.

В драмах Киселевского есть нарративный элемент: распространенные ремарки, заключающие в себе оценку (словно комментарий повествователя в прозе). В этом отношении стоит обратить внимание и на драму Жулавского «Эрос и Психея» (1904) с характерным жанровым подзаголовком «Сценическая повесть в семи главах», и на «Историю Иосифа» (1913) Пежиньского, попросту озаглавленную «Повесть» и сочетающую драматические диалоги с авторским повествованием.

Особое распространение получил такой жанр, как «предание», «легенда», в котором сочетались фольклорная, романтическая и символическая поэтические традиции (драмы Выспянского; «Заколдованный круг», 1899, Рыделя; «Сокровище», 1904, Стаффа).

Драма «Князь Патемкин» Мичиньского интересна как пример (может быть, самый радикальный) вольного отношения не только к исходному материалу творчества — историческому факту (о чем уже говорилось), но и к жанру как таковому. Работая над документальной драмой, Мичиньский не отталкивается от документов, а использует их самым непосредственным образом, создавая некую комбинацию из их фрагментов. Вместе с тем он раздвигает жанровые рамки драмы-хроники, включая в нее вымысел, условность, обобщения философского свойства. Драма-хроника, драма-репортаж превращается в метафизическое произведение.

Весьма популярным на рубеже веков был жанр исторической драмы. Он давал возможность напомнить соотечественникам — в патриотических целях — о трагических героических (или бесславных) страницах национальной истории. Это драмы Запольской о мученичестве польского народа — «Тот» (1898), «Сибирь» (1903), «Царь едет» (1902), Жулавского — «Диктатор» (1903), Мичиньского — «Князь Юзеф Понятовский, или Польские Фермопилы» (1914), Каспровича — «Бунт Костки Наперского» (1899), Адольфа Новачиньского (1876–1944) — «Царь Самозванец, или Польское пиршество в Москве» (1908) и «Фридрих Великий» (1909). Кроме того, историческая драма привлекала авторов тем, что благодаря аллегориям позволяла обойти ограничения цензуры (драмы Выспянского, о которых шла речь выше).

Важно подчеркнуть, что историческая драма, как и драматургия «Молодой Польши» в целом, прежде всего отражала современные

проблемы, проблемы личности. Так, например, действие драмы Мичиньского «Во мраке золотого дворца, или Императрица Теофану» (1909) происходит в Византии в пору упадка империи, а это уже само по себе ассоциировалось с актуальным историческим и политическим моментом и с общей атмосферой закатной рубежной эпохи.

Литературная конвенция, которую творили или реализовывали писатели, формировала и героя драмы. В реалистических и натуралистических произведениях это был конкретный человек в его социально-психологическом облике, в поведенческих реакциях (бесчисленная галерея таких персонажей — представителей разных общественных слоев — создана Запольской), в «поэтической» — он был абстракцией, носителем определенной идеи, в «символической» — «игрушкой в руках собственных инстинктов» (Пшибышевский). Как и в прозе, в драме появляется коллективный герой. В «Свадьбе» Выспяньского этот «совокупный персонаж» — польский народ, представленный всеми сословиями. Порой драма вообще обходилась без героя — в том смысле, что ни одно из действующих лиц не являлось в ней ведущим. Нередко персонажи, имевшие вполне реальные очертания, вступали в отношения с мистическими силами, фантастическими объектами («Свадьба»), с абстрактными символами («Князь Патемкин»). В «Акрополе» (1904) Выспяньского на сцене оживали вавельские скульптуры и фигуры с гобеленов и боги посещали грешную землю. Нередко персонажи оказывались «без объема», были лишь иллюстрацией некой философской или этической идеи (мифологические и библейские драмы Жулавского, Кароля Губерта Ростворовского (1877–1938), Стаффа, а отчасти и символические драмы Пшибышевского).

Композиция младопольских драм обычно — свободная. Если ряд сцен, лишь относительно связанных друг с другом, в натуралистической драме Оркана казался закономерным, то в драме исторической он казался экстравагантным, например в пьесе «Князь Юзеф Понятовский, или Польские Фермопилы» Мичиньского, где композиция, по словам автора, соответствовала «безумной гонке мыслей в голове тонущего князя».

В свою очередь, Пшибышевский сознательно отказывался от традиционной экспозиции: «Современная драма требует умного зрителя, для которого <...> удовольствие — представлять себе безмерные горизонты прошлого и будущего той драмы, которая разыгрывается на сцене»<sup>27</sup>. Такому зрителю не нужна экспозиция, то есть объяснение того, что случилось с героями «до драмы».

<sup>27</sup> S. Przybyszewski. O dramacie i scenie, s. 68.

Некоторые произведения имели как бы несколько финалов, иные — даже в самом непосредственном смысле: в пятиактном «Князе Патемкине» Мичиньского первый финал состоялся в четвертом акте — с пессимистическим прогнозом судьбы мятежного корабля (за штурвалом броненосца стоит Некто в черном, мрак окутывает «корабль революции»). Второй финал — в последнем, фантастическом и визионерском, акте освещен «лучом надежды» (умирающему герою видятся далекие Гималаи и символ грядущего освобождения человечества Далай-Лама — мрак рассеивается и броненосец благополучно обходит рифы). Автора не заботит, что два финала могут дезориентировать зрителя: если «умному зрителю» Пшибышевского не нужна экспозиция, то умному зрителю Мичиньского не нужен один-единственный, определенный финал.

Интересны находки и в языковой сфере младопольской драмы. Так, в натуралистических крестьянских драмах язык максимально приближен к бытовому, с включением диалектизмов (Оркан, Каспрович), в «революционной» драме Мичиньского появляются русские языковые включения, фонетические, лексические и синтаксические, что отражает тягу писателя к достоверности, к передаче живой русской речи с характерной редукцией гласных (чем и объясняется озадачивающее написание «Патемкин» в заголовке драмы), в драмах Запольской из еврейской жизни — включения лексики языка идиш. Тенденцию к сближению с языком не сцены, но жизни обнаруживает социально и психологически индивидуализированный язык первой драмы польского театра — «Свадьбы» Высяпянского.

Сценическая судьба драматических произведений рубежа веков была счастливой, пожалуй, лишь для пьес, близких реалистической традиции (Запольская, Киселевский, Риттнер), для «культовой» «Свадьбы» и других драм Высяпянского да для имевших шумную славу пьес Пшибышевского, в которых зритель охотно видел инсценированные эпизоды биографии автора. Тогда как экспериментальные драмы чаще оставались драмами для чтения (добавим: для «избранного» чтения). Но так или иначе они покоряли высоты человеческого духа, проникали в глубины души, обнаруживали смелость художественной мысли и — двигали польскую драму вперед, к той свободе и к тому бесстрашию в искусстве, которые проявятся позднее в произведениях Виткация.

\* \* \*

На протяжении более чем ста лет порабощения польский дух жил в культуре, искусстве, литературе, жил в слове о свободе. На рубеже

XIX–XX вв. литература не только *отражала* борьбу народа за независимость. Она сама боролась, отвоевывая право на собственную свободу, на свой самоценный эстетический статус, на творческое свободомыслие. Требование «отличать искусство от этики и экономики» (Пшибышевский) и опровержение рутинных художественных форм были проявлением личной свободы художника, но опосредствованно свидетельствовали о духовной свободе общества в целом, о его готовности к независимости.

«Раб не может достичь тех пределов человечества, в которых живут Каспрович и Пшибышевский», — верно замечал А. Потоцкий<sup>28</sup>. Литература, обретшая независимость для себя, давала оптимистический прогноз общественному будущему, она предвосхищала близкое освобождение нации. Такая литература освобождала и читателя. Отказываясь от прямолинейности дидактики и морализаторства, она словно демонстрировала веру в его творческие потенции, в возможность сотрудничества, диалога с ним.

Иначе говоря, литература, являясь частью культурного процесса, находилась в центре главного общественного процесса — процесса национального освобождения. Идея национального бытия, стремление дойти до «истоков польской души», до сути национального духа, проявлявшаяся в самых разных формах, поддерживала интегральность, целостность литературы.

Свобода литературы выразилась в ее «рубежности»: смешанности тенденций, жанров, повествовательной техники, образности, стилевых приемов, в сосуществовании разнообразных, в том числе оппозиционных, антиномных явлений как явлений комплиментарных. В этой ситуации художественный канон — если и были попытки сформулировать и осуществить его — быстро преодолевался. Отсутствие канона порождало художественную вседозволенность. На смену классическим формам пришла, если так можно выразиться, «гармония диссонансов». Новаторские явления казались несовершенными, хаотическими и не сразу стали восприниматься как ценность. Но именно «странные», дерзкие произведения новаторов более всего выразили движение литературы, сдвиг в художественной системе. Именно они определили вклад польской литературы рубежа веков в мировую словесность.

Однако здесь необходима существенная оговорка. Обычно вклад национальной литературы в мировую определяется глубиной изображения жизни народа и развитием литературных форм. В эпоху «Молодой Польши» были созданы произведения, во всей полноте

<sup>28</sup> A. Potocki. Polska literatura współczesna, t. 2, s. 155.

отражавшие национальное бытие, и произведения, открывавшие новые формальные возможности литературы. Но эти свойства обычно не сходились в одном произведении. Пожалуй, единственным исключением является роман Реймонта «Мужики», в котором налицо редкий сплав «польского» и «общечеловеческого», глубокого изображения национального характера и совершенного воплощения новых художественных идей, — закономерно, что именно этот роман был удостоен в 1924 г. Нобелевской премии. В качестве претендентов на Нобелевскую премию в то же время обсуждались кандидатуры Берента и Жеромского. Но творчество автора «Гнилья», скорее всего, казалось польским читателям слишком европейским, а творчество Жеромского могло показаться слишком национальным иностранным читателям. Эпопея Реймонта не только несла на себе печать более мощного стихийного писательского таланта, но и — в свете названных критериев — представляла более сбалансированной.

В контексте польской истории понятно, что в качестве своего главного достояния поляки предъявляли миру «ангажированную» литературу. Сравнивая страстное патриотическое, доходчивое слово с «сухим», сложным интеллектуализмом, польские читатели и даже критики всегда отдавали предпочтение первому. Но вместе с тем очевидно, что именно экспериментаторы готовили почву для следующего поколения писателей, меняли ориентиры в литературе, выдвигали вместо идеала совершенства идеал оригинальности и изобретательности.

Новая свободная форма сама по себе была красноречивой — она несла независимые идеи, она работала на новую, независимую Польшу.

На рубеже веков польская литература оставалась самобытной, она сохраняла свое лицо и поражала (точнее, могла бы поразить, если бы была широко известна в Европе) смелостью открытий. Дело, однако, не в том, была ли литература «Молодой Польши» признана пионерской. В конце концов, первооткрывательство — всего лишь вопрос престижа. Важнее, что открытия польской литературы были совершены — и этот факт невозможно ни отменить, ни оспорить.

Именно освободившаяся польская литература смогла выразить сближение мира и Европы, Европы и славянских стран, славянских стран и Польши и разделить с ними новейшие открытия в области идей и форм.

Польскую литературу рубежа веков правильнее было бы назвать литературой начала века, ибо в это время был составлен и подготовлен к реализации план уже стоявшего на пороге литературного завтра.

## Чешская литература

**К**онец XIX — начало XX в. — поворотный период в истории чешской литературы, во многом предопределивший особенности ее дальнейшей судьбы. Это время интенсивного пересмотра эстетических взглядов, переоценки ценностей, поисков новых творческих горизонтов. В этом процессе учитывался и опыт зарубежных литератур. К уровню самых развитых из них отныне уверенно приближается и чешская. Поэты, прозаики, драматурги, критики, определявшие колорит национальной культуры рубежа веков, а среди них О. Бржезина, Й. Св. Махар, А. Сова, Ф. Кс. Шальда, К. Главачек, К. М. Чапек-Ход, Ф. Шпрамек, В. Дык и др., — останутся властителями дум и кумирами многих поколений чешских читателей.

В этот период реализм расстается с затянувшимся романтическим пафосом, возрожденческими иллюзиями, идеализацией национальных устоев, поверхностным бытописанием. В его концепции утверждается категория типического, правдивость осознается как эстетическая ценность. Этому способствует развитие теоретической мысли, работы критиков и эстетиков О. Гостинского, В. Мрштика, Л. Чеха, но главным образом — общее писательское стремление отражать характерные связи и явления бытия, неприукрашенную правду жизни.

Одновременно возникают новые художественные течения и тенденции, аналогичные или близкие западноевропейскому символизму, декадансу, импрессионизму, натурализму, неоромантизму, неоклассицизму. Никогда еще чешская литература не была столь многослойной, столь дифференцированной по направлениям, стилям, жанрам. Впоследствии эта дифференциация лишь возрастет как знак больших ее возможностей, знак зрелости, преодоленности былых отставаний<sup>1</sup> от литератур, не знавших времен изнурительного национального гнета и развивавшихся более естественно и равномерно.

По характеру умонстроений, художественных ориентиров и программ весь период рубежа веков можно условно разделить на два этапа: 1890-е и 1900–1910-е гг.

В 1890-е гг. культурную атмосферу определяет серьезная переоценка ценностей, идеалов, представлений о функциях литературы,

---

<sup>1</sup> См. об этом: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 1–2. Главы о чешской литературе.

невиданно резкая полемика между «детьми» и «отцами», наступающими и сходящими со сцены поколениями. Суть перемен — в стремлении молодых писателей ослабить слишком тесные и все более обременительные связи литературы с обществом. Реагируя на кризис национального движения, многие художники стремятся уйти от его проблем в свободный творческий полет и руководствоваться не столько все более противоречивыми национальными интересами, распадающимися в это время на интересы отдельных сословий, классов, групп, сколько потребностями выражать прежде всего самих себя. Помимо утверждения национального самосознания, что было почетной задачей литературы возрожденческого периода, происходит самоутверждение личности в искусстве, утверждение субъективного, индивидуального, общечеловеческого начала.

В 1900–1910-х гг. происходит некоторая смена ориентиров. Литература все чаще испытывает потребность вернуться к насущным жизненным проблемам. Ее будоражат революционные события 1905 г. в России. Настоящим потрясением, сказавшимся на судьбах и менталитете нации, на содержании и тональности литературы, становится Первая мировая война (1914–1918), где чехи как подданные Австро-Венгрии должны были против воли воевать на ее стороне. Но они сдавались в русский плен, сражаясь потом в составе чехословацких легионов на стороне Антанты, участвовали в движении антиавстрийского сопротивления, развернувшегося внутри и за пределами империи. К впечатлениям военных лет станут часто обращаться в своих воспоминаниях и страшных снах писатели разных поколений, пережившие ее на фронте или в тылу.

Философско-эстетические поиски конца века резко повысили статус индивидуальности, внутреннего мира, субъективного переживания как объектов и факторов творчества. Это стимулировало обновление литературы в целом и возникновение новых течений, но порождало идеи элитарности творчества, принадлежности художника к узкому кругу избранников, отрешенных от земной суеты. В начале XX в. сохраняющаяся ориентация на субъективный опыт и переживание обретает демократическую окраску: художник, выражая свое мироощущение, уже не противопоставляет себя обществу, «толпе», как бывало в 1890-е гг., особенно в русле символистско-декадентского искусства, а осознает себя одним из многих, черпает силы и опору в обновленных связях с народом.

Рубеж веков — это время интенсивных и далеко идущих изменений в жизни чешской нации, вступавшей, благодаря бурному развитию промышленности в чешских землях, росту городов, появлению мелких и крупных собственников, своих фабрикантов, финансистов,

в стадию индустриальной зрелости. Происходит дальнейшее формирование сложной социально-политической структуры чешского общества, сопровождающееся расслоением на богатых и бедных, на городскую и сельскую буржуазию, городской и сельский пролетариат. Видоизменяются старые и возникают новые партии и движения. Они отстаивают интересы определенных классов и слоев, разные представления о путях к независимости от Австро-Венгрии, что по-прежнему остается мечтой чешского народа, его национальной идеей.

К 1895 г. из-за компромиссов с Веной теряют свое лидерство «младочехи» (члены Национальной партии свободомыслящих, созданной в 1874 г.), перехватившие было роль политического авангарда нации у «старочехов», тоже потерявших былой авторитет.

Все более влиятельным становится политическое течение «чешского реализма» (не путать с художественным течением!). Оно объединяет молодых политиков, ученых, деятелей культуры. Один из его лидеров — профессор Пражского университета Томаш Гарриг Масарик (1850–1937), будущий президент независимой Чехословакии. Печатные органы — журнал «Атениум» (основан в 1883 г.) и еженедельник «Час» (основан в 1886 г.). «Реалисты», уделявшие в 1880-е гг. главное внимание культуре, начинают все активнее вмешиваться в экономику, в социальную сферу. В 1900 г. они объединяются в Народную партию во главе с Т. Г. Масариком. Трезво оценивая силы малой подневольной нации, Масарик считает возможным добиваться государственной самостоятельности или автономии только при наличии необходимых экономических предпосылок.

Антинемецкими и антиправительственными выступлениями обращает на себя внимание — еще с конца 80-х гг. — прогрессистское движение, опиравшееся на студентов, рабочих, интеллигенцию. В 1892 г. состоялся судебный процесс над членами его молодежной группы «Омладины». Вместо распавшейся «Омладины» на основе левого крыла движения возникает Радикально-прогрессистская партия (1897), сотрудничавшая с социал-демократами. Правое крыло оформляется в Радикальную государственно-правовую партию (1899).

С развитием промышленности и увеличением численности рабочих, вышедших 1 мая 1890 г. на пражские улицы со своими требованиями, растет сфера влияния чешских социал-демократов. Они оформились в Чехославянскую социал-демократическую рабочую партию еще в 1878 г. В 1900 г. произошло ее организационное отделение от общеавстрийской. Подчинение национальных интересов интересам классовой борьбы против «общего врага чешских и немецких рабочих» и тезис о том, что национальное освобождение возможно лишь после превращения Австро-Венгрии в демократическое



государство и победы социализма, вызывает недовольство «национальных рабочих», создающих в 1897 г. Чешскую национально-социальную партию, куда помимо рабочих входят мелкие предприниматели, ремесленники, студенты. Она отстаивает интересы «маленького чешского человека» и классовый мир между рабочими и предпринимателями. Если «национальные рабочие» составляли правую оппозицию простых людей к социал-демократам, то в начале века, во многом под влиянием русской революции 1905 г., активизируется левая оппозиция — анархо-коммунистическое движение рабочих, шахтеров, интеллигентов, недовольных реформистской практикой социал-демократов.

Выделение класса земельных собственников приводит к оформлению Чешской аграрной партии (1899). Ее основу составляют зажиточные, «крепкие» крестьяне, владельцы поместий, арендаторы; идеологию — внедрение в общественное сознание мысли об огромной роли деревни, консолидирующей нацию. Сильные позиции католической церкви среди крестьян и ремесленников, особенно в Моравии, а также живые традиции контрреформации способствуют созданию Христианско-социальной партии Чехии и Моравии (1894) и Католической народной партии Моравии (1896).

В начале века, по заключению историков, в основном завершается формирование партийно-политической структуры чешского общества.

Рубеж веков — это и время культурного подъема нации. Все больше прав отвоевывает чешский язык, несмотря на периодически возникающие попытки нарушить равноправие чешского и немецкого языков в пользу последнего. Приносит свои плоды разделение в 1882 г. Пражского университета на чешскую и немецкую части: растет число чешских школ и высших учебных заведений. В 1890 г. создается Чешская академия наук, литературы, искусств (после 1918 г. — Чешская академия наук и искусств), которую материально поддерживает крупнейший чешский меценат, архитектор Йозеф Главка (1831–1908), прославившийся не только строительством Венской оперы, резиденции митрополита греко-православной церкви в Черновцах, реконструкцией Карлова моста, строительством земского роддома и жилых домов в Праге, реставрацией и перестройкой старинных храмов, но и благотворительностью (выделением стипендий талантливым чешским студентам, учреждением студенческих общежитий и т. д.).

Интенсивные литературные связи и контакты расширяют культурный кругозор чешских писателей. Основными полюсами притяжения становятся русская реалистическая литература, западно- и северноевропейский декаданс, символизм, натурализм. В конце 1880-х — начале 1890-х гг. начинают выходить серийные издания зарубежных писателей. Одной из самых популярных была серия «Библиотека

русской книги» (1888–1930), где были опубликованы избранные произведения практически всех русских классиков, в том числе Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Л. Толстого. Ее тома до сих пор стоят на книжных полках в мемориальных музеях-квартирах Врхлицкого, А. Ирасека, Ф. Шрамека и др. Выходили серии «Библиотека романа» (1887–1898), «Библиотека Златой Праги» (1893–1921), где публиковались переводы произведений Л. Толстого, Мопассана, Флобера, Стриндберга и др. С 1891 г. под редакцией Врхлицкого издавались «Сборники мировой поэзии», в том числе «Цветы зла» Бодлера, произведения Метерлинка и т. д. «Общобразовательная библиотека» (1890–1911) и «Библиотека критиков» (1896–1907) знакомили с произведениями французских, скандинавских, русских писателей, философов, критиков (Мюссе, Золя, Стендаля, Флобера, братьев Гонкуров, Бьёрнсона, Стриндберга, Л. Толстого, Белинского, Добролюбова, Тэна и т. д.). Большое внимание привлекают труды Ницше, Шопенгауэра, Кьеркегора.

То время при всех поступательных процессах в экономике и культуре воспринималось современниками как время кризиса, бездорожья. Однако это был кризис устаревших представлений, бесперспективных иллюзий. Он был симптомом не деградации (хотя такие ощущения были), а развития чешского общества, его трудного перехода на новую эволюционную ступень. Все перемены, как бы болезненно они ни переживались, стимулировали обновление менталитета нации, ее художественного сознания.

Освобождение от многих возрожденческих иллюзий, поиск новых истин и опор — одна из доминант нового периода.

Прологом наступающей литературной эпохи стало разоблачение в 1886 г. подлинности прогремевших на весь славянский мир Краледворской и Зеленогорской рукописей<sup>2</sup>. (Именно они возбудили, например в России, интерес к чешской истории и культуре; с переводов их отрывков на русский язык в 1820-е гг. начинается путь переводной чешской литературы в Россию.) Молодые филологи и историки (Т. Г. Масарик, Я. Гебауэр, Я. Влчек и др.) доказали принадлежность «рукописей» не к древнечешской литературе, а к творчеству поэтов национального возрождения В. Ганки и Й. Линды, пытавшихся искусной подделкой компенсировать нехватку древних памятников национальной культуры. В результате разоблачений древнечешская литература лишилась славных, но поддельных страниц, при этом мираж рассеялся и научная истина одержала победу над упоительной ложью.

<sup>2</sup> См. о них: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2, с. 144–146.

Настоящий фурор в патриотических кругах чешского общества произвела безымянная статья «Два вопроса», открывавшая новый журнал «Час» (№ 1, 20 декабря 1886 г.) и написанная молодым критиком и публицистом Губертом Гордоном Шауэром (1862–1892). Спрашивалось: стоит ли сто лет бороться за национальное возрождение, тратить силы на пестование своей «чешскости», которая мало что дает, не лучше ли примкнуть к «духовной жизни большого народа», не сопротивляться германизации, освободив энергию для развития европейской культуры и посредничества между романо-германским Западом и славянским Востоком? Провокационные вопросы предполагали отрицательные ответы, но вызвали гневную реакцию и обвинения в «национальном самоубийстве». Однако критик сделал свое дело. Посягая на святое и заповедное, формулируя еретические мысли, тем не менее носившиеся в воздухе из-за ощущения безрезультатности национальной борьбы, молодой автор проявил в обсуждении животрепещущих проблем ту невиданную прямоту и резкость, которые станут знаком наступающего периода.

В том же духе разворачивается процесс переоценки ценностей, инициируемый молодежью. В связи с двадцатилетием со дня смерти поэта Витезслава Галека (1835–1874), национального кумира, чьим именем отцы называли своих сыновей, появляется статья молодого Й. Св. Махара (журнал «Наша доба», 20 октября 1894). Не щадя памяти Галека, Махар объявляет его творчество устаревшим, противопоставляет ему Яна Неруду как «поэта будущего». За этим стояло отрицание традиций сентиментально-романтической и патетической поэзии во имя трезво-иронического реализма нерудовского типа, близкого Махару и перспективного для литературы в целом. Статья Махара возмутила писателей старшего поколения (Я. Врхлицкого, Э. Красногорскую и др.) прежде всего непочтительностью тона. Но он тоже был знаком времени, а не дурного характера Махара. В молодой чешской литературе, привыкшей дорожить своим прошлым, вдруг прорезывается пафос антитрадиционализма, который достигнет своей кульминации в 1920–1930-е гг. в сфере авангардных течений.

Носителем типичных для конца XIX в. настроений и взглядов, принципов и тенденций творчества становится «поколение 90-х гг.», и в первую очередь группа писателей, критиков, политических деятелей, вошедшая в историю как Чешская модерна. Она быстро распалась, но успела опубликовать свой манифест (журнал «Розгледы», октябрь 1895). Сочиненный Й. Св. Махаром, дополненный Ф. Кс. Шальдой, он, кроме них, был подписан поэтами А. Совой, О. Бржезиной, прозаиками В. Мрштиком, Й. К. Шлейгаром, критиком Ф. В. Крейчим, сотрудниками «Розгледов» — Й. Пелцлем, Я. Тршебицким, Ф. Соу-

купом (будущим лидером чешских социал-демократов). Каждый из них дальше пошел своим путем, что заставило многих недоумевать, как столь разные люди и писатели сошлись на платформе одного манифеста. Лидер чешского авангарда К. Тейге назовет это в будущем «недоразумением» (в лекции 1947 г. «Ф. Кс. Шальда и девятые годы») <sup>3</sup>. Но это не было «недоразумением». Положения манифеста касались лишь самых общих мировоззренческих и творческих принципов и никак не предопределяли выбор пути или интересы подписавших его авторов. Общий характер, универсальность и важность высказанных в нем мыслей делают его по существу манифестом не нового художественного направления, а новой эпохи, где могли развиваться и развивались разные направления. Он формулировал принципы, характерные для более современного уровня общественного и художественного сознания, отражавшего и новую ситуацию в чешских землях, и возрастающие возможности искусства.

Меняя приоритеты в оппозициях личное–общественное, индивидуальное–национальное в пользу личного, индивидуального, писатели Чешской модерна создавали психологические предпосылки для ослабления служебно-прикладных, национально-охранительных и развития других функций искусства. Отстаивая принцип «индивидуализма» в политике и литературе, означавший прежде всего свободу самовыражения, они подчеркивали основополагающую роль личности в искусстве. Индивидуальное сознание всегда играло в нем большую роль. Теперь эта роль была осмыслена и усилена.

Национальная литература в лице представителей Чешской модерна дозрела до того, чтобы важнейшие принципы творчества (всегда индивидуального по своему характеру, так как художник все пропускает через собственное восприятие), проявившиеся стихийно, перевести в программные установки. Этому способствовала потеря четких ориентиров в ситуации смены эпох. «Индивидуальность превыше всего... Когда все старое рушится и рождается мир новый, мы требуем от художника: Будь самим собой» <sup>4</sup>. Как бы вынужденная мера раскрепощала художника, помогала ему осознать себя в качестведемиурга творческого процесса.

Реагируя на перегруппировку национальных сил по сословно-классовому признаку, на углубление социальных противоречий, критикуя младочехов с их ультрапатриотической фразеологией, авторы манифеста показывали, что от национального самоутвержде-

<sup>3</sup> К. Teige. F. X. Šalda a devadesátá léta // Jarmark umění. Vydává Společnost Karla Teige. Číslo 3–4, listopad 1992, s. 7.

<sup>4</sup> Česká moderna // Rozhledy, roč. 5, X, č. 1 (říjen 1895), s. 1.

ния пора перейти к взыскательному самоанализу, к критике чешского общества. Подтвердив традиционный демократизм национального искусства, манифест сделал новые акценты, призвал к «защите всех трудящихся и страдающих от угнетения сильными мира сего», к осуждению «буржуазии всей Европы», выступающей против «белых рабов», выразив при этом мечту о благосостоянии «всех кругов и слоев» общества. Манифест показал, что в сознание молодых проникли идеи интернационализма, мысли о решающей роли не столько национальных, сколько сословных факторов в объединении и разъединении людей. Обозначался широкий идеологический диапазон чешской литературы, где станут проявляться и варьироваться как либерально-, так и радикально-демократические настроения, идеи реформизма и революционные идеи.

Манифест Чешской модерна стимулировал дифференциацию литературного процесса, так как призывал исходить из индивидуальных интересов, взглядов, критериев. Он отстаивал свободу слова, которую каждый понимал и использовал по-своему. Одних представителей Чешской модерна свобода самовыражения вывела на путь развития и модернизации реализма (Й. Св. Махара, В. Мршттика, Й. К. Шлейгара, Ф. В. Крейчи), других — к декадансу и символизму (О. Бржезину, отчасти А. Сову). Критик Ф. Кс. Шальда приветствовал все новое и талантливое, проникающее в искусство, и роднившее художников разных течений и школ.

Более цельную и целеустремленную группировку составляли литераторы из круга журнала «Модерни ревью» (1894–1926) во главе с издателем и редактором журнала Арноштом Прохазкой (1869–1925) и поэтом Иржи Карасеком из Львовиц. Являясь представителями того же «поколения 90-х гг.», они раскритиковали манифест Чешской модерна за непоследовательность в трактовке «индивидуализма», приняв широту взглядов за противоречивость. Сами они ориентировались на декаданс, как последнее слово европейской культуры, ассоциируя его не с «упадочническими настроениями», а с сосредоточенностью на внутреннем мире личности, на душе, что тоже отвечало субъективной природе и духовности всякого творчества. «Все внимание и вся работа обращены к Душе. Наконец-то она завоевывает трон, которого достойна, становится истоком, центром и целью искусства; лишь проникая в нее и с ее помощью оно может одерживать победы и потрясать», — писал А. Прохазка в послесловии к «Альманаху сецессии» (1896)<sup>5</sup>, задуманному молодым С. К. Нейманом как манифестация самых современных литературных тенденций. Со

<sup>5</sup> Almanach secese. Praha, 1896, s. 71.

своей стороны и по-своему поборники декаданса способствовали самоутверждению личности в творчестве, однако ограничивая ее кругозор «богатой нюансами внутренней жизнью» (А. Прохазка), отмеченной душевным дискомфортом, сосредоточенной на чувствах тоски, одиночества, страха. Приоритеты декаданса — мотивы умирания, тления, увядания, распада — можно объяснить разными причинами. Они бредили душой, были допингом для творчества. Кроме того, в системе ценностей декаданса смерть, трактованная как освобождение души из земного плена, ставилась выше жизни. Наконец, они давали выход и настроениям «конца века», и тем «раздражающим, душераздирающим вскрикам боли и страданий, живым кровоточащим ранам», которых инстинктивно избегало старое искусство как явлений неэстетических. Декаданс «открыл в искусство путь болезненному, выдал ему вид на жительство в граде художников, откуда его когда-то изгнали, заперев за ним ворота» (Шальда, 1895) <sup>6</sup>.

Новые веяния в жизни и литературе проникают даже за глухие стены духовных семинарий, задевая души молодых богословов, которые стремятся поддержать процесс обновления как национального искусства в целом, так и его наиболее консервативной — католической ветви. Раскол в лагере клерикалов, стремление молодых сплотиться для защиты своих взглядов приводит к созданию группы Католической модерна (1895). В отличие от своих единоверцев на Западе, тоже охваченных реформаторским движением, молодые чешские католики уделяют основное внимание реформам не церкви, а «поэзии и католического искусства». Их трибуной становятся альманахи католической поэзии «Под единым знаменем» (1895, составители С. Боушка, Кс. Дворжак, К. Достал-Лютинов, Ф. Скалик), журнал «Новы живот» («Новая жизнь», 1896–1907). Их цель — изменить тональность и пафос религиозного искусства, чтобы в нем вместо лика церкви-воительницы, поучающей и карающей, проступил бы просветленный лик церкви «поющей и созидающей», «духовно живой». Они хотели сделать его Искусством, покончить с «ремесленничеством» и «морализаторством». Поэт и критик Карел Достал-Лютинов (1871–1923), признавая за поэзией «способность поучать и морализировать», вовсе не считает это «ее призванием и целью» (статья «Что такое поэзия»). Позднейшие попытки католической молодежи вмешаться в церковный уклад вызвали недовольство отцов церкви и привели к распаду группировки. Однако она успела сказать свое разумное слово, поправив где-то своих современников. Так, католики упрекнули авторов манифеста Чешской модерна в

<sup>6</sup> F. X. Šalda. Kritické projevy 2. Praha, 1950, s. 219.

игнорировании нравственных критериев («Чешская модерна требует индивидуальностей, не важно — злых или добрых, лишь бы сильных и значительных» — «Новы живот», январь 1896 г.). Противопоставляя, как декаденты и отчасти символисты, искусство действительности, «прозу и грязь жизни» — «высотам поэзии и красоты», представители Католической модерна осуждают «безыдейность» декаданта («Настроение там душит идею. Идеичность отсутствует») и его общий настрой, называя декаданта «поэзией смерти, а не жизни» (*Фр. Рогачек*. Католическая модерна в чешской литературе)<sup>8</sup>. Молодые клерикальные писатели стремятся противопоставлять растерянности и унынию — бодрость духа, индивидуализму и разобщенности — братство людей на христианской основе. Во вступительном стихотворении С. Боушки к альманаху «Под единым знаменем» звучат призывы к «католическим поэтам» «петь всем вместе, ликующим хором», проникаться страданиями людей, но видеть поддержку в христианских символах и святынях.

На обложке этого альманаха были портреты Мистрала, Кальдерона, Данте, Мицкевича, Болеслава Яблонского (1813–1881) — популярного тогда в Чехии и России чешского католического поэта, сейчас забытого. Но вопреки ориентации на многие мировые шедевры, Католическая модерна не дала ярких художественных явлений. Исключениями стали лишь в разной мере связанные с ней Йозеф Шимон Баар, мастер реалистической прозы, и поэт Якуб Демл, о которых речь пойдет позже.

Бесспорными лидерами литературного процесса рассматриваемого периода становятся поэты «поколения 90-х гг.», ассоциирующиеся с Чешской модерной и журналом «Модерни ревю», а затем, в начале нового столетия, — поэты «предвоенного поколения», которое еще называют «вторым поколением модерна», «поколением начала XX века», или «поколением бунтарей». Их творчество наглядно отражает динамику и дифференциацию чешской литературы рубежа XIX–XX вв.

Для автора манифеста Чешской модерна Йозефа Сватоплука Махара (1864–1942), призывавшего писателей следовать «собственным представлениям о красоте и правде» и всегда — в жизни и в творчестве — быть «самими собой», органичной формой самовыражения становится форма реалистической поэзии нового типа, освободившейся от романтического налета, тесно связанной с новыми реалиями. Махар стремился трезво смотреть на вещи, противопоставляя сентиментально-патетическим интонациям иронию и скепсис.

<sup>7</sup> *Nový život*, 1896, roč. 1, č. 1, s. 2.

<sup>8</sup> *Fr. Roháček*. Katolická moderna v české literatuře // *Niva*, roč. 5, 1895, č. 21–22, s. 334.

Непосредственный продолжатель нерудовских традиций, Махар прекрасно ориентировался в европейской истории и культуре, любил русскую литературу. Примечательно, что его отец, простой мельник, живо интересовался политикой, сочувствовал сербам и черногорцам в их борьбе за свободу, увлекался личностью Наполеона и генерала Скобелева. Когда будущий поэт завершал в Праге свое гимназическое образование и глотал книгу за книгой, особое впечатление на него произвели Лермонтов и Достоевский. Один — внутренним родством, настолько поразительным, что юному Махару казалось, будто именно в него переселилась лермонтовская душа, будто сам он жил в далекой России, был военным и погиб молодым. Достоевский же стал наваждением. Девятнадцатилетний Махар едва избавился от дикой мысли убить, по примеру Раскольникова, старую лавочницу. И даже присмотрел одну — торговавшую посудой на Староместской площади. «Сколько же я натерпелся от этой страшной книги!» — вспоминал он о «Преступлении и наказании» в своих мемуарах «Исповедь литератора» (1901)<sup>9</sup>.

Уже в первых сборниках стихов («Confiteor», 1887; «Без названия», 1889; «Третья книга лирики», 1892), составивших своеобразный «роман молодого человека» в жанре «лирической мозаики», поэт отходит от канонов высокой поэзии, издеваясь над нею, развенчивая ее идеалы. В его стихах «античная красавица» подкрепляется сосисками с хреном, бедолага-поэт мечтает не о лаврах, а о паре монет, чтоб «было бы на что и пить и сытым быть» («Античная красавица», «Сонет о лице и изнанке»). Вскоре под сатирическим прицелом окажутся не только невинные людские слабости и поэтические штампы, но и политическая реальность. Поэт высмеивает понятия «патриотизм», «вожди народа», «честь нации» и т. д., выступая, в сущности, против их опошления. В памфлете на партию младочехов он иронически именует их «Божьими воинами» (1897), как когда-то называли гуситов, хотя у современных «вояк» с ними нет ничего общего. Махар презирает самодовольных сограждан, гордящихся тем, что у них всего много — и жирных карпов в бочках, и национальной чести. «Всего у нас вдоволь», — соглашается поэт, не хватая лишь одного: «полмиллиона виселиц надежных / ... / для полумиллиона / глоток патриотов, / ревуших глоток патриотов» («Семейная песенка»). Издеваясь над сытыми «вождями народа», поэт сочувствует униженным и оскорбленным, сострадает горьким женским судьбам (сб. «Здесь бы розам цвести», 1894). Его роман в стихах «Магдалина» (1894) был навеян образом Сони Мармеладовой и событиями собст-

<sup>9</sup> Josef Svatopluk Machar. *Konfese literáta. 1900–1901. Díl 1. Praha, 1927, s. 9.*



венной студенческой жизни, когда он пытался вырвать из грязи юную грешницу, которую толкнула на панель нищета. С большой симпатией Махар пишет о рабочих, нагонявших страх на обывателя и баррикадами 1848 г., и манифестациями 1 мая 1890 г. (сб. «Голгофа», 1901).

Сближая свою поэзию с прозой жизни не только на уровне содержания, но и формы, Махар использует разговорные интонации, простые однозначные образы. Способствуя прозаизации чешского стиха, он в то же время поэтизирует обыденную жизнь, открывая поэзию будней, которая найдет в чешской литературе XX в. своих читателей.

Патриотические чувства Махар прячет в неброские пейзажные стихи, в зарисовки с натуры (стихотворения «Зима в деревне», «Конец февраля», «По пути» и др.). Тоска по родине, преследовавшая поэта в Вене, в которой он долгие годы служил банковским чиновником (при этом сотрудничая в пражских журналах «Час», «Наша доба», где вел с Масариком рубрику «Журнальное обозрение»), помогает живо представить панораму Градчан на фоне заката, венчающих черепичные крыши Малой Страны (сб. «Тристиум Виндобона I–XX», 1893). Махар избегал пышных слов и при встрече с экзотикой, например с крымской природой. Недаром критики видели в заземленности его сборника «Путешествие в Крым» (1900) скрытую полемику с романтическими «Крымскими сонетами» А. Мицкевича и стихами о Крыме Сватоплука Чеха.

В 1900-е гг. Махар задумывает грандиозную поэтическую эпопею «Совесть веков», где бы ход истории был прослежен с точки зрения нравственно-этических принципов. Считая расцветом человечества античность, Махар рассматривает переход к христианству как движение вспять, от подъема к упадку, от духовной свободы к системе запретов (сборники «Яд из Иудей», «В сиянии эллинского солнца», 1906, и др.). Последние книги эпопеи касались современности («Шажки истории», «Куда мы идем», 1926).

После образования независимой Чехословакии Махар по личной просьбе президента Масарика становится генеральным инспектором чехословацкой армии, но быстро уходит в отставку. Разочарования в новой действительности усиливают давний социальный скептицизм поэта, который он изливает в «пражских элегиях» (сб. «Tristi um Praga», 1926) и других произведениях. Махар умер в разгар Второй мировой войны, чуть не дожив до страшного времени гейдрихады — фашистского террора, развернувшегося в оккупированной стране после покушения в мае 1942 г. на гитлеровского заместителя Р. Гейдриха.

Неудовлетворенность действительностью поэты «поколения 90-х гг.» выражали не только углубляя ее анализ, усиливая ее критику, как Й. Св. Махар, но и отворачиваясь от нее, уходя в свой внутренний мир или в поиски скрытых смыслов и тайн бытия. Это второе направление представлено чешским символизмом и декадансом. Отвечая эмоциональному настрою людей, ощущавших свое бессилие что-то изменить в этом мире к лучшему и растущим возможностям чешского стиха в нюансировке душевных переживаний, они свидетельствовали и об уверенном вхождении чешской литературы в общеевропейский литературный процесс, где декаданс и символизм развивались уже с середины XIX в.

Произраставшие из одного философско-мировоззренческого корня и по-разному соотносившиеся в разных литературах, на чешской культурной почве декаданс и символизм развивались как два взаимосвязанных, но суверенных течения, различавшихся эмоциональной окраской, степенью неприятия окружающей реальности, соотношением интро- и экстравертных начал. Декаданс был больше сосредоточен на жизни души, внутреннем мире личности, за пределы которого выходил символизм, стремясь познать категории и стихии бытия, тайны мироздания. Декаданс пессимистичен, в символизме было жизнеутверждающее начало. Конфликт художника с реальностью, с общественной средой чешский символизм пытается разрешить, переключаясь с анализа социальных отношений на отношения человека с Космосом, Вечностью, Историей, Природой.

Крупнейшим представителем чешского символизма стал Отокар Бржезина (1868–1929). Сын сельского сапожника, всю жизнь прослуживший учителем в чешской и моравской провинции, О. Бржезина начинал с «наивно реалистических» стихов и рассказов. Переворот в его творчестве вызвало сильное душевное потрясение — почти одновременная смерть в феврале 1890 г. пожилых родителей, чьим единственным сыном он был. Можно сказать, что их кончина вызвала к жизни его великую поэзию. Ощущение бренности бытия, вероятно, помогло настроиться на волну символизма, уйти от особенно горькой после разрушения домашнего очага повседневности в далекие от нее сферы. Сыграли роль и литературные увлечения. Провинциальный учитель хорошо знал индийскую философию, мистиков Средневековья, читал Платона, Шопенгауэра, Бергсона, Ницше, увлекался Бодлером.

Творчество Бржезины, как и ряда других символистов (в частности, А. Рембо или словака И. Краско), напоминает своей кратковременностью яркую вспышку полностью реализовавшего себя таланта. Оно уложилось в неполные десять лет. Но в нем есть динамика. В пер-

вом, наиболее автобиографичном сборнике стихов «Таинственные дали» (1895) звучат декадентские мотивы увядания, гления, вызванные тоской осиротевшего человека, хранящего в памяти «запахи отчего дома, проданного чужеземцу», прикосновения материнского платья («Моя мать», «Ароматы садов моей души» и т. д.). Постепенно душевная боль осознается как нечто необходимое для познания истины (сб. «Рассвет на западе» 1896), пессимизм рассеивается, исповедь все чаще уступает место философско-лирическим медитациям, где субъект уже общается не с самим собой, а с внешним миром. Вместо «Тихой боли», «Знамения души», «Агонии мечты», «Торжества печали» в поэзию Бржезины входят «Город», «Буря», «Зной», «Песня о солнце, земле, водах и таинствах огня», «Природа», «Время», а еще — образ человечества, не бессильного, а созидającego (сб. «Ветры с полосов», 1897; «Строители храма», 1899; «Руки», 1901). В трактовке явлений поэт чаще прозревает не мистические смыслы, а их жизненные функции, место в системе мироздания. Вечная Природа у Бржезины — олицетворение преемственности, негасимости жизни, света. Город — концентрат бытия, до предела уплотненная реальность с приметамы средневековых городов Европы и городов символических — вне времени и пространства, где из века в век кипит жизнь, люди грешат и каются, радуются и страдают, куда возвращаются с поля битв и откуда идут на каторгу.

Поэт одухотворяет материальное и материализует духовное. Символисты часто размыывают вещный образ в бестелесную абстракцию, Бржезина раскрывает духовный мир через материальные образы:

В краях моей души, где солнца нет и света,  
 колосья шелестят, все ближе жатвы дни;  
 я зерна разбросал, прикрыл мечтой от ветра,  
 и налились хлеба сиянием луны.

(«Когда садишься за свой стол»,  
 сб. «Рассвет на западе» \*)

В соответствии с установкой символизма делать «содержание художественного изображения... шире его предмета» (Вячеслав Иванов), Бржезина то усиливает роль подтекста, где неизреченное важное высказанного, то создает обобщающие стихи, используя не аллегории и абстракции, а плюрализм впечатлений. Для этого он прибегает к форме объемного свободного стиха, напоминающего вольным течением мысли импровизации, а монтажной разноплановых обра-

\* Здесь и далее, где это не оговорено особо, перевод или подстрочник автора соответствующей главы.

зов предваряющего политематический стих, который будут широко использовать чешские авангардные поэты.

Бржезина сумел создать свой — не декадентский, а жизнеутверждающий вариант символизма, где жила вера в будущее, прорывалась радость жизни и утверждалась старомодная и благородная миссия поэзии — приносить утешение людям-братьям (сб. «Строители храма», «Руки»). В 1903 г. вышла последняя книга поэта «Музыка родников» — сборник статей и эссе об искусстве, а в 1907 г. — последнее стихотворение для незаконченной книги «Земля». Бржезина несколько раз (в 1921, 1928 гг.) выдвигался на Нобелевскую премию, которую так и не получил. Государственную премию в сто тысяч крон (1928) он полностью отдал на благотворительные нужды.

Творчество Антонина Сова (1864–1928), сына сельского учителя из Южной Чехии, можно отнести к пограничному между реализмом, символизмом и импрессионизмом. Речь идет не о переходах поэта от одного течения к другому в процессе эволюции, а о его колебаниях между ними, о способностях писать в разном ключе в зависимости от настроений и тем. И хотя наибольшей близостью к символизму отличается середина, а к реализму — начало и конец творческого пути Сова, реализм не только его окаймляет, но и создает его основу.

Контакты Сова с окружающим миром были более тесными и непосредственными, чем у Бржезины. Его влекли впечатления дня, жанровые сцены, природа Южной Чехии, где он родился и вырос (сб. «Реалистические строфы», 1890; «О моем крае», 1892; «Песни родной земли», 1918). В то же время и он стремится вырваться из повседневности, воспарить над нею, но не для того, чтобы оторваться от людей, а чтобы охватить мир с высоты птичьего полета, чтобы, опираясь на «крылья» «всемогущей надежды», услышать и увидеть движение истории: как рушатся «своды столетий» и как на их руинах появляется «новый человек». Символы в поэзии Сова — не знаки потустороннего мира, а «синтезы» реальности. И символизм привлекает Сова своей не философией, а поэтикой, возможностью выразить то существенное, глубокое, а порой — призрачное, неясное, что было недоступно другим направлениям.

В отличие от Бржезины, устремленного к макро- и микромирам, Сова часто анализирует жизнь общества, наиболее близкую человеку бытовую среду, мотивы людских настроений и поступков. Терзания «надломленной души» (знаковый образ поэзии конца века и название одноименного сборника 1896 г.) он объясняет не роком, а пороками общества. В объемных стихотворных «рапсодиях» возникают «черные вымершие поля», «худые руки у машин», «голодные дети» (сб. «Разрушенные печали», 1897). Он верит, что отыщется путь в «Долину нового

королевства» (одноименный сборник 1900 г.), где любовь соединяет людей. Выстраданная в снах страна мечты поэта, удивительно напоминает зеленые долины родины. И свои надежды он связывает не только с абстрактными «детьми отваги», смелыми «молодыми завоевателями», символизирующими энергию грядущих поколений, но и с «кварталами нищеты», отыскивая «героев завтрашнего дня» в «безгласных» толпах «удрученных нуждой» людей (сб. «Приключения отваги», 1906).

Все это позволило Шальде назвать символизм Сова «социальным, психологическим, социологическим» в отличие от «медитативного» символизма Бржезины.

Уступая с точки зрения цельности творчества реалисту Махару и символисту Бржезине, Сова полнее их выразил перемены настроений рубежа веков — от разъедающего душу отчаяния из-за непреодолимых мерзостей жизни, безжалостной и к самому поэту (он рано потерял мать, испытал нужду и другие удары судьбы), до светлой веры в лучшее будущее, от простого сочувствия к людям до социального протеста. Отклики на волнения масс, на события 1905 г. дали основания пролетарским поэтам 1920–1930-х гг. видеть в Сова своего предтечу. Однако Сова не принял ни классовую борьбу, рассматривая ее как братоубийство, ни русский Октябрь, хотя был на левом фланге чешской литературы как в Австро-Венгрии, так и в новой Чехословакии (сб. «Кровоточащее братство», 1920).

Многословные символистские рапсодии, гимны, рефлексии, видения Сова — при том, что за ними всегда стоит художник, — способны сейчас взволновать разве что историка литературы. А его тонкая лирика — ранняя и поздняя, пейзажная и любовная — жива и по сей день. Пейзажные стихи Сова, лаконичные и ясные, — это тоже исповедь, а точнее, музыка души, но не встревоженной, а умиротворенной, недаром их лейтмотивом становится любовное признание деревьям, рекам, лугам («Как ольховник я любил...», «Люблю я вечер влажный у реки...» и т. д.). Проявляя чуткость художника-импрессиониста к моменту восприятия, его оттенкам, поэт любит варьировать одни и те же мотивы («Вечер», «Вечера в августе», «Спокойная гармония осеннего вечера» и т. д. — сб. «Я вернусь еще раз», 1900), любит смягчать краски сумерками, пеленой дождя. Даже яркий май обретает у него неброский светло-серый колорит:

Двадцатое мая и дождик тихий,  
и дождик тихий и вечер светлый,  
жасмин в садах дрожит и дышит,  
розы, сирень и фиалки ночные —  
серыми стали и чуть трепещут...

(«Светлый вечер»)

В любовной лирике поэт предпочитает гладко льющемуся стиху стих сбивчивый, взволнованный, с вопросительными интонациями живого общения («Где раскрашенный мяч, в траву скатившийся мяч, зеленый мяч?..»; «Кто так взлохматил ваши кудри?..»). Он смело нарушает грань между реальностью и мечтой, воплощением которой становится таинственная «принцесса Лиолея» — то ли явь, то ли сон? — своего рода чешский вариант «принцессы Грезы», воспетой Ростаном и Врубелем.

Помимо великолепного триумvirата поэтов Чешской модерна, большую известность приобретают и поэты из круга журнала «Модерни реву», ставшего центром и трибуной чешского декаданса, однако проявлявшего известную широту взглядов, публикуя и символистов, и люмировцев, и социалистов, поклоняясь С. Пшибышевскому, но на дух не вынося язвительного реалиста Махара.

Декаданс сыграл большую роль в одухотворении чешского искусства, повышении поэтической культуры и профессионализма литераторов. Эту его функцию угадал еще в преддекадентские для чехов 1880-е гг. Я. Врхлицкий: «Каждый считает, что легко проникать в тайны поэзии, каждый хочет быть поэтом. И как важно показать, что есть и другие пути, чем простое рифмоплетство... В этом огромное значение „поэзии упадка“. Ей нужны те, которые что-то умеют, многое знают и ценят искусство превыше всего. Именно эта их исключительность ставит надежные преграды заурядности в поэзии, ее оскудению и обмелению» (1886).

Декадентский культ аристократизма (как преграды заурядности) обретал в чешской литературно-художественной среде порой наивные формы. Поэт и критик Иржи Карасек, ставший из-за своей активности настоящим лидером движения, был сыном кондуктора пражской железной дороги, но усиленно разыскивал у своих предков дворянские корни, дабы присоединить к банальному «Карасек» благородное «из Львовиц». Карел Главачек, сын рабочего, стыдясь своего убогого жилища в пражском предместье, говорил друзьям, что живет в обветшалом родовом особняке, куда никого не приглашает, оберегая свое одиночество. В моде была аристократия обедневшая, испытывавшая удары судьбы.

Простолюдины по происхождению, чешские декаденты все же были аристократами духа, культивируя особый, изысканный стиль национальной поэзии и выступая против ее вульгаризации.

Для творчества наиболее последовательного представителя чешского декаданса Иржи Карасека из Львовиц (1871–1951) характерны мотивы душевной усталости, неоправдавшихся надежд, предчувствия и ожидания смерти, т. е. типично декадентские «кладбищен-

ские настроения» (сб. «Заколотенные окна», 1894), хотя сам он был человеком жизнедеятельным, любившим радости жизни, Вену, друзей. Энергия молодости искала выход в прославлении греха, варварской силы языческих страстей, эротики, чувственности. Эта двойственность (типичная для «поэзии упадка») отличает сборники «Содом» (1895, изданный из-за цензурных запретов лишь в 1905 г.), «Аристократическая книга» (1896), «Sexus pekans» (1897). В начале века в поэзии Карасека появляются неоклассицистские тенденции, звучат античные мотивы, нередко переосмысляемые в декадентском духе. Так, легендарный Икар символизирует у него не героизм, не вечное стремление человека к полету, солнцу, мечте, а красоту гибели «в голубой лазури, сверкающих облаках»: «Не за полет, Икар, за символ гордой смерти / Тебя люблю...» (сонет «Икар», сб. «Эндимион», 1909). В 1930–1940-е гг. Карасек обращается к объективной реальности, дает увлечь себя «ритмам жизни» (сб. «Песни бродяги о жизни и смерти», 1930; «Последний сбор винограда», 1946). Виртуозно владея метрическим стихом и опираясь в этом плане на традиции парнасцев, люмировцев, И. Карасек лишил его академической холодности. Твердые формы (сонет, рондель и др.) он противопоставил версификаторскому многословию, способствуя лаконизации и — с помощью верлибра — раскрепощению чешского стиха. Образы поэзии Карасека часто несут в себе не только переносный, но и прямой смысл. Так, «заколотенные окна» — это символ преграды между реальным миром, который держит человеческую душу в заточении, и миром потусторонним, «звездным», куда открывает путь смерть; но это и реальная деталь старого дома, покинутого людьми и навевающего ностальгические чувства: «Мне по сердцу сумрак старых домов, / истоптанных лестниц ступени, / плесень на сводах сырых погребов, / где холодом тянет и ленью» («Старые дома»).

Эстетизация неэстетического открывает неожиданные источники поэзии в банальной повседневности. Карасек поэтизирует обветшавшие дома, Карел Главачек — заброшенные подвалы старинного замка, в которых когда-то тренировались сокольские отряды<sup>10</sup>, а теперь валяется пыльный хлам.

«Лозунг декаданса — музыка и оттенки», — писал критик Ф. В. Крейчи (1896). Особой тонкостью и мелодичностью даже на общем фоне поэзии, которая эти качества культивировала, отличались произведения Карела Главачека (1874–1898). Он обладал еще и даром художника-графика, рисовал виньетки для номеров «Модерни ревю», иллюстрировал сборники стихов А. Прохазки и других поэтов; вы-

<sup>10</sup> «Сокол» — чешское спортивно-патриотическое движение, основанное в 1862 г.

играл в 1897 г. конкурс на оформление журнала С. Пшибышевского «Жыче» (Краков). Это был один из самых одаренных чешских поэтов, умевший все, задевающее за душу, превращать в «напевный, звенящий как серебро, льющий сладкие и горькие слезы родник истинной и животворной лирики» (Ф. Кс. Шальда). Ее музыкальность подчеркивалась интонацией, словесным благозвучием, варьированием ключевых мотивов, рефренами, частым упоминанием о поющих голосах, звуках гобоя, виолы, лютни, виолончели. Для Главачека характерна неподдельность чувств, не всегда присущая декадансу, чья эстетика толкала к маньеризму. Стремясь уловить неуловимое, настаивая на его тончайшие ультразвуковые волны, он готовил к этому свой поэтический инструментарий, как музыкант готовит инструмент, а художник палитру. «Я растирал краски, добываясь нежнейших оттенков, выводил subtilнейшие мазки, пробовал брать глубокие минорные аккорды, испытывая их гармонию в разных ключах и предзнаменованиях, прежде чем приступить к реализации своих видений», — писал он во вступлении к сборнику стихов и стихотворений в прозе «На исходе ночи» (1896). Его он считал своим истинным дебютом, хотя уже были опубликованы «Сокольские сонеты» (1895). Но автор относился к ним с предубеждением, называл «станцией на давно пройденном пути тенденциозного рифмоплетства»<sup>11</sup>. И. Карасек укорял его за «странное стремление соединить декадентскую тональность с сокольской идеей». Но в этой «странности» скорее скрыта смелая попытка по-своему выразить грусть по уходящей эпохе патриотического подъема, от которой остались лишь выцветшие штандарты.

Более непосредственная, чем у других декадентов, связь с реальностью проявилась в стремлении Главачека свой набор декадентских настроений и состояний (усталости, истомы, меланхолии, нервозности) мотивировать не безысходным пессимизмом, не отвращением к жизни, а физическим состоянием влюбленного человека на исходе бессонной ночи, внеся тем самым в этот набор реалистическую и романтическую ноты. «Было раннее утро... Я шел, утомленный поцелуями, которые обрушились на меня впервые в жизни с силой весеннего ливня... Сонливость, желание, слабость и дурнота настроили меня на особый, нежный и трепетный лад. Вызвать в паре родственных душ... это редкое и странное состояние, заключенное в словах „на исходе ночи“ — вот к чему я стремлюсь». Предраассветный час у Главачека полон таинственных звуков, чей исток неясен («Кто-то зашептал...», «Играет кто-то на гобое...»). Но в нем есть и звуки

<sup>11</sup> Dĭlo Karla Hlaváčka. Sv. I. Sokolské básně a studie. Praha, 1930, s. 181.



обычной жизни, только доносящиеся издалека, как «затишающее бухание деревенского оркестра» на исходе воскресной вечеринки. Печальный колорит земных и духовных ландшафтов — осенне-сумеречных, в промозглых туманах, в свете тусклой, как «за грязным стеклом луны» или «подвернутой лампы» («Impromptu») — вдруг оживляется «белизной обнаженных рук с длинными пальцами», ароматом роз, гвоздик, знойной палитрой любовных страстей («Моя Итака»). Поэтизируя болезненность, конкретизируя абстрактное, Главачек создает зримый образ «наследственной анемии», представленной в виде «темной долины», где все выцвело и поблекло, где нечем дышать, где еле светит «большая луна», а путники теряют силы («Анемия»). Но среди декадентских пейзажей вдруг возникают протые зарисовки с натуры, ее поэтизирующие:

Уже так поздно... Над кровлями туман клубится,  
серп месяца из серебра и тишь,  
и запах сажы в воздухе струится,  
что смысл полночный дождик с черепичных крыш...

(«Ночью шел дождь»)

Стихотворный цикл «Кантилена мщения» (1898) обозначил поворот Главачека к социальным мотивам, естественным у человека, выросшего в бедности и, несмотря на участие в сокольском движении, службу в армии, творческие успехи, всегда ощущавшего себя изгоем. Смена тональности, переход от мелодий, тоскующих о чем-то недостижимом, к песням протеста означала объективизацию поэзии, где страдания одинокой души растворялись в людских страданиях. И хотя двенадцать песен цикла, написанных от имени мятежного геза, отсылают читателя к XVII в., к борьбе обнищавших потомков мелкопоместных голландских дворян против испанских завоевателей, превративших их землю в «бесплодный больной край», — они имели символический смысл, вызывали ассоциации с настоящим. В них слышался голос обездоленных рабов современного общества. В «Кантилене мщения» приоткрывались социальные, жизненные истоки чешского декаданта. «Наш декаданс в отличие от западного является болезнью от голода, а не от пресыщения», — писал Ф. В. Крейчи, будто перефразируя строки «Кантилены»: «И скажут вам мои уста, / что вы слабеете от голода, а не от скуки».

«Кантилена мщения» стала лебединой песней двадцатичетырехлетнего поэта, который все же успел за пару недель до смерти от чахотки прочесть о ней восторженный отзыв Иржи Карасека из Львовиц.

Принцип индивидуализма, поднятый на щит Чешской модерной, декадентско-символистское противопоставление искусства действительности, сыграв свою роль, постепенно себя исчерпывают, утрачивая обаяние новизны. На заре эпохи грядущих социальных катаклизмов начинается обратный процесс сближения поэзии с жизнью, укрепления ее обновленных связей с народом, с общественной борьбой. Все это характерно для «поколения бунтарей» (термин Ф. Бурианека), громко заявившего о себе в начале XX в. В их творчество возвращаются, протекая по-разному, процессы демократизации чешского стиха, который насыщается земными реалиями и выражает мироощущение простых людей, но уже с учетом опыта декадентско-символистской поэзии.

Если не по возрасту, то по духу и направленности своего творчества к этому поколению принадлежал и Петр Безруч (1867–1958). Живший вдали от Праги, сторонившийся всевозможных группировок, он как поэт вошел в самую сердцевину социальных и национальных конфликтов, средоточием которых была его родная Силезия, промышленно развитый и социально отсталый край нищих крестьян, рудокопов, шахтеров, где хозяйничали «поляки, немцы, управы, маркиз Геро». «Гнет под Бескидами»\*, да еще развивавшийся туберкулез, страх не успеть высказать накопившееся на сердце заставили скромного почтового служащего Владимира Вашека взяться за перо. «Я написал несколько песен, скверных, клянусь, и варварских, где попытался все это показать. И если они впечатляют, то как правда звенящих кандалов, а не как искусство», — писал он 24 марта 1899 г. Я. Гербену, издателю журнала «Час», где в 1899–1900 гг. и публиковались эти стихи. Самые острые запрещались цензурой. Дополненные новыми, они вышли в 1903 г. как «Силезский номер» журнала, и лишь в 1909 г. — отдельным сборником «Силезские песни», который автор в дальнейшем пополнял и редактировал.

Главное дело жизни П. Безруча впечатляло не только безыскусной «кандалной правдой», хотя уже одно это было бы новым словом в искусстве. Они стали и большим художественным событием. Продекларированная поэтом верность «одной мелодии» боли за свой народ, пронизывающей «силезские песни», сочеталась с богатством их содержания и форм. Они стали органичным синтезом возможностей, выработанных разными направлениями: от приземленного махаровского реализма (Безруч очень ценил Махара, называл его голос «вещим» и угодным Богу) до символизма с его гиперболами и пророчествами, от античной поэзии (сказалась профессия отца, школьного учителя, да и собственное изучение классической фило-

---

\* Бескиды — горы в Силезии.

логии в Пражском университете) до силезского фольклора с его мифами и стилистическими фигурами. В языке Безруча речевая изощренность декаданса сочеталась с элементами простонародной речи, с характерными для родного края поэта диалектизмами. Он навевал ему и свои ритмы. Отдавая должное «долгим ямбам», популярным хореем, Безруч объявляет любимым размером дактиль, «плачущий», как «шарманка под Бескидами» («Одна мелодия»).

Основой его песен была жизнь: богатство непосредственных впечатлений, реальные факты, человеческие судьбы, часто выраставшие в символы социально-исторических явлений. Так, обрели символический смысл образы осиротевшей шахтерской дочери, арестованной за вязанку дров в хозяйском лесу и бросившейся по дороге в тюрьму в воды Остравицы («Маричка Магдонова»), или чешского учителя, который лишился места в ополонизированной школе, зато нашел его на погосте («Кантор Гальфар»). Их антиподами становились мелкий приспособленец, переименовавший свое имя на иностранный лад, предавший родную мать и родной язык («Бернард Жар»), зловещий маркиз Геро, один из виновников людских несчастий, в образе которого слились черты тогдашнего хозяина Силезии и когда-то властвовавшего там немецкого феодала («Маркиз Геро»).

Варьируя свою «мелодию», автор постоянно меняет угол зрения, выступая то как простой путник, исходивший вдоль и поперек свой край (отсюда мотивы дороги, встреч, уходов, возвращений, интонации народных песен, жанр баллады, элементы пейзажной и любовной лирики), то как грозный «Агасфер совести чехов, бард погибающего народа», голос «семидесяти тысяч» страдающих людей, то как сверхъестественный «фантом», олицетворение гнева и мук своей земли. Прибегая к технике коллажа, причудливому сочетанию вполне реальных деталей, Безруч предвосхищал «сюрреалистические объекты», комбинированные образы авангардной поэзии 1930-х гг. Только у Безруча это были плоды не бесконтрольной фантазии, а жизни. Будто прорастая из недр и промышленных ландшафтов Силезии, они несли на себе ее приметы и проблемы: «Как витковицкие печи единственный глаз мой пылал, / кровавый халат на плечах развевался, / на одном плече нес я немецкую школу, / на другом — польский храм, / в правой руке тяжкий молот я нес, / левую мне повредила глыба угля, / око мне выжгло, вырвавшись, пламя, / а в сердце моем — нес я семидесятитысячное проклятье...» («Уродливый фантом», подстрочный перевод).

С «Силезскими песнями» в чешской литературе усилились позиции гражданской поэзии, в которую Безруч вдохнул новую жизнь, придав ей остросоциальный пафос, но освободив от риторики и ди-

дактизма. Она возникала на основе глубоко личных переживаний истинно народного поэта.

Принцип индивидуализма, утрачивая свою разделительную функцию — обособлять художника от масс, сохраняет свой эстетический смысл: помогает смело и безбоязненно выражать личный жизненный опыт, писать без оглядок на каноны, следовать собственным вкусам и возможностям. Все это в высшей степени характерно для С. К. Неймана, Ф. Шрамека, К. Томана, Ф. Гельнера, В. Дыка и других представителей нового творческого поколения.

Раньше всех из них стал известен Станислав Костка Нейман (1875–1947), одна из самых инициативных и влиятельных фигур в чешской литературе XX в. Сын адвоката, депутата земского сейма (он умер, когда сыну было всего пять лет), и дочери сапожника, Нейман рано примкнул к радикальным силам общества. В результате суда над «Омладиной» (1893) был приговорен к четырнадцати месяцам тюрьмы, которые отсидел в плзеньском каземате «На Борах». Стихи первого сборника «Nemesis, bonorum custos» («Немезида, защитница добропорядочных», 1895), где звучали тюремные и любовные мотивы, тоска по воле, ноты протеста, еще опирались на традиции поэзии Я. Врхлицкого, Св. Чеха, но уже подновленные скептической иронией Махара. Книжки, возникшие после сближения Неймана с журналом «Модерни ревью», отвечали духу символистско-декадентского искусства. Поэт поддержал в нем не столько философско-созерцательное, сколько бунтарское начало, воспевая не слабость, не беспомощность, а энергию и волю сильного индивидуума. Сами названия новых сборников Неймана настраивали читателя на волну «героической симфонии» жизни: «Апострофы гордые и страстные» (1896); «Я апостол новой жизни» (1896); «Слава сатаны среди нас» (1897). Возвышаясь, как положено, «над болотом» повседневности, поэт ощущает себя не жертвой общества, а его судьей. Сатанинское начало он делает символом протеста против кабалы, в которой пребывает человек, против «гноусного социума», гибель которого поэт предрекает.

После неудачи с «Альманахом сессии» (1896), задуманным Нейманом как парад течений чешского модерна, но проигнорированным многими известными писателями (А. Совой, Й. Св. Махаром и др.), Нейман основывает журнал анархистского толка «Новый культ» (1897–1905). Редакцию он разместил в Ольшанской вилле на Жижкове, доставшейся ему в наследство от отцовской родни и ставшей местом сборищ «дружины» Неймана — Ф. Шрамека, К. Томана, Ф. Гельнера, И. Магена и др. Там стали бывать и младшие по возрасту, но чем-то близкие Нейману по характеру предвоенных исканий братья Карел и Йозеф Чапеки.

«Я пришел к анархизму, собрания рабочих стерли с меня все поверхностно-аристократическое и декадентское», — напишет Нейман в 1913 г.<sup>12</sup> Переломный сборник «Сон о толпе отчаявшихся» (1903) демонстрирует единение поэта с «толпой отчаявшихся» и путь вместе с ней в поисках спасения и веры сначала к небесным высям, а затем к земле, к жизни, поскольку «кроме Жизни нет ничего». Стихотворение, давшее название сборнику, еще написано в символистском ключе, но другое, «Склон любви бедняков» — о зеленых пригорках городской окраины, где июньскими днями резвятся дети, а ночами соединяются в объятиях влюбленные («Он — из мастерской предметства, она — с фабрики»), — говорит о смене поэтик, о переходе от символистской условности к прямому изображению реальности.

Апофеозом земной любви к жизни, природе, женщине становятся написанные в моравской провинции стихотворения «Книги лесов, вод и холмов» (окончена в 1909, издана в 1914), усилившие виталистическую струю чешской поэзии начала века. Но и прикинув к земле, поэзия Неймана сохранит свою прежнюю приподнятость, хотя ее подоплекой станет уже не творческая концепция, а настрой души поэта. С той же молитвенной страстью, с какой он обличал «презренный социум» в 1890-е гг., он славит радости жизни, создавая новую религию поклонения не небесному, а земному. Используя каноны молитвенного текста, он переиначивает христианские ценности, противопоставляет смирению активность, а заповедной, во избежание греха, осмотрительности — призыв предаться всем искушениям, всем соблазнам жизни, чтобы познать ее душу и плоть («Вступительная молитва»).

После отхода от анархистского движения Нейман сближается с «предвоенной цивилистической модерной». Так иногда называют новое поколение литераторов, художников, музыкантов, которое представляют братья Чапеки, критик, поэт, переводчик О. Фишер, поэт О. Теер, художники В. Шпала, В. Гофман и т. д. Он разделяет их интерес к научно-техническому прогрессу и к свободному стиху, но не возвышенному, как в символизме, а более естественному, способному передать динамику жизни и ход мысли поэта. По приглашению братьев Чапек он участвует в «Альманахе 1914» (вышел в октябре 1913), ставшем манифестом этих новых тенденций, и сам обосновывает их в статьях и очерках, позже собранных в книгу «Да здравствует жизнь» (1920). Ощувив себя в «паутине цивилизации», поэт с наслаждением прислушивается не только к шуму лесов и вод, но и к пению «телеграфных проводов», «ротационных машин», славящих

<sup>12</sup> Spisy St. K. Neumanna. Svazek sedmý. Stati a projevy IV. Praha, 1973, s. 69.

разум, труд человека и задающих свои ритмы стихам. Его «Новые песни» (1918) становятся олицетворением «цивилизма», одного из течений предвоенного периода, которое восприняло импульсы футуризма и кубо-футуризма и во многом стало предтечей чешского художественного авангарда 1920-х гг.

Отказ от символизма обнажает публицистический нерв неймановского творчества. Лейтмотивом «Чешских песен» (1918) становятся не патриотические, а оппозиционные настроения, а их главным жанром — «песнь политическая».

Нейман представлял собой интеллектуальный тип поэта, в творчестве которого подсознание играло минимальную роль, а спонтанно возникавшие образы, равно как и процесс раскрепощения стиха, подвергались строгому контролю. Несмотря на склонность Неймана к жанру «песни», его стихи не отличались особой мелодичностью, в них часто звучали торжественно-гимнические, молитвенные, а порой риторические интонации. И в то же время это был поэт от Бога, поэт сильных страстей, ярких мыслей, раскрывший эмоциональные возможности большого интеллекта.

В мае 1915 г. Нейман был мобилизован и направлен санитаром в Венгрию, затем в Албанию и Македонию. Впечатления военных лет вошли в сборник «Тридцать песен времен разрухи» (1918). Вернувшись после демобилизации в Прагу, он становится одним из основателей компартии Чехословакии (1921) и пролетарского направления в литературе. Поставив свое творчество «на службу революции» (сб. «Красные песни», 1923), он постепенно расширяет его диапазон и функции.

Одним из самых выдающихся представителей новой поэтической плеяды стал Франя Шпрамек (1877–1952), поэт, прозаик, драматург. Он тоже, как и Нейман, был участником анархистского движения, редактировал анархистский журнал «Праце» («Труд», 1905–1906), сочинял «солдатские стихи», положившие начало теме антивоенного протеста, одной из главных в литературе XX в., и стихи с революционным подтекстом («Я резервист, красный анархист, в синих далях красный цвет...») — «Пишут мне они — военные чины», сб. «Синий и красный», 1906). Многие из подобных стихов становились популярными песнями, как «Шахтерская», распевавшаяся на мотив русской «Дубинушки». Но этот человек, использовавший даже свой малый рост для выражения политической позиции («На левом фланге, и самым последним, я буду стоять...»), вошел в сознание многих читательских поколений как поэт молодости, природы, любви, как поэт протеста против любых условностей, стеснявших свободу чувств. Недаром свой союз с юной Милославой Грдличковой он скрепил не чиновничьей печатью, а поэтическими строчками, связавшими их на

всю жизнь: «Мы гостей к себе не звали, / и никто к нам не спешил, / лишь один июнь был с нами, / за здоровье наше пил») («Наша венчальная», сб. «Горести жизни, и вас я люблю», 1905).

Динамика его творчества состояла в переключении с социальной на нравственную проблематику, впрочем, связанную с общественной средой, в нарастании виталистического начала, в переходе от разочарований к очарованности жизнью, хотя полнота мироощущения не исключала и меланхолических чувств. Эта динамика определялась процессами духовного созревания личности, которой прожитые годы — даже годы войны, разрухи, старости — лишь прибавляли мудрого спокойствия, умения довольствоваться малым. И есть своя логика в том, что самые тревожные произведения, отразившие конфликты личности с обществом, социальные противоречия, Шрамек создавал в свои молодые, довоенные годы, а самые жизнеутверждающие выходили во время Первой мировой войны, где он был солдатом и санитаром.

Своеобразным завершением довоенного периода в творчестве Шрамека стал роман «Серебряный ветер» (1910), где на эпизодах из жизни гимназиста Яна Раткина (его образ отчасти автобиографичен) показан болезненный процесс созревания юноши, которому доводится познать любовь с ее возвышенными и низменными чертами и лицемерный и жестокий мир взрослых — родителей, учителей. Благодаря искренности и лиризму роман стал настольной книгой читателей, родившихся в начале века и «осененных, — по их признанию, — серебряным ветром Шрамека»<sup>13</sup>. А образ этот не только задал лирическую тональность произведению, где акценты переносились с внешней на эмоциональную жизнь героя, но и стал символом чистоты и романтических порывов юности.

Виталистический этап в творчестве Шрамека, пришедшийся на военные годы, открывает пьеса «Лето» (1915), пронизанная «благоуханной атмосферой» неги, молодости, каникул. В ней было «мало внешнего действия и много внутреннего очарования», как писал первый постановщик пьесы режиссер Я. Квапил, и утверждалась сила любви как неодолимого природного начала. В 1916 г. выходит сборник стихов «Плотина», который считается вершиной поэтического творчества Шрамека. В нем торжествует природа — ее язычески полнокровное, чувственное и благоговейное восприятие. С ней поэт связывает наивысшие ценности и простейшие начала жизни. Природа помогает выразить и непритязательные представления о

<sup>13</sup> М. Hejnová. Knížka o Milce. Život Miloslavy Hrdličkové-Šrámkové. Hradec Králové, 1985, s. 2.

счастье, сформировавшиеся в окопах: цветущий кустарник на зеленой лужайке («Дорога с Ромбона») или возможность проснуться утром у себя дома, «цветы полить на окнах», «быть крестьянином иль пастухом, но не солдатом» («Солдат в поле»).

«Гений простоты», как называли Шрамека, был большим мастером подтекста. Его простота была обманчивой и больше определяла внешний рисунок стиха, его интонацию, чем содержание. Искусство намеков, недомолвок, смысловой многозначности, придававших его стихам загадочность и недоговоренность, он использовал для воплощения красоты и сложности мира реального. Вообще же диапазон его поэтического творчества очень широк. У Шрамека есть стихи, где использовались традиции городского и сельского фольклора. Они как бы вышли из народной среды и вернулись в нее (это уже упоминавшиеся солдатские стихи или вариация на тему популярной песни соботецкого края «Знаю я прекрасный замок недалеко Ичина», ставшая неофициальным гимном «Шрамковой Сobotки» — ежегодных фестивалей чешского языка и литературы, которые проходят на родине поэта с 1956 г.). Но у него есть и образцы высокой лирики, например стихотворение «Вереск» (сб. «Плотина»), сравнимое разве что с «Горными вершинами» Гёте и Лермонтова:

...Голубеют леса, гаснет вечер,  
туман на озябших лужайках как дым.  
С иронической нежностью плечи  
тихо кутает нам плащом голубым  
тьень.

(Перевод А. Ладинского)

После войны Шрамаек развивает антивоенную тематику: в романе «Тело» (1919) — о молоденькой девушке, у которой война отняла любимого, в сатирической комедии «Хагенбек» (1920) — о виновниках войны, в сборнике рассказов «Удивленный солдат» (1924) — о фронтовых буднях. В грустной комедии «Месяц над рекой» (1922), затрагивающей конфликт «отцов и детей», он возвращается к теме любви, но не возвышающей, а омраченной алчностью и эгоизмом. Его поэзия становится более однозначной, объективизированной (сб. «Стихи», 1926; «Новые стихи», 1928; «Еще звучит», 1933).

Во время Второй мировой войны Шрамаек не покидает в знак протеста против немецкой оккупации своего пражского жилья, пишет в стол. Отклики старого солдата на позор Мюнхенского соглашения, на гибель друзей — Карела и Йозефа Чапек, на трагедию Лидиц, на освобождение от фашизма прозвучали в стихах последне-



го сборника «Раны, розы» (1945), заметного явления чешской антифашистской литературы.

Судьба Карела Томана (1877–1948) как бы несла на себе последние отсветы судеб «проклятых поэтов», представляясь его младшим современникам олицетворением «романтической свободы художника» (Я. Сейферт). Сын крестьянина, став студентом, оказавшись в водовороте столичной жизни, связался с анархистами и литературной богемой, пил, пустился без гроша в кармане в странствия по Европе. Но, близкий своим французским предшественникам душой бродяги, равнодушием к жизненным благам, он далеко ушел от них в своем творчестве. То, на чем остановились «проклятые поэты» и их духовные собратья в Чехии, Томан старается преодолеть. Уже в первом своем сборнике «Сказки крови» (1898) он иронизирует над декадентскими вкусами детей «fin de siècle», выражает готовность «идти дальше в жизнь». Превалирует стремление преодолеть ощущение потерянности от разлада между мечтой и действительностью, обрести «внутреннее равновесие, гармонию», приняв противоречия жизни как должное. Это отражается на мотивах и строе его стихов. Он сближает аксиологически полярные понятия («перстень, венчающий небо с пеклом», «сказаний наших серебро и серость», «во глубине души, где сказки детства дремлют, то весны расцветут, то снег покроет землю», «жизнь песней света пробивается из тьмы» и т. д.). А гармоничная форма самых экспрессивных строф как бы умиряет внутренние конфликты, как сдерживает страсти благородного человека внешне спокойная речь.

Поэзия человека с душой бродяги и здоровыми крестьянскими инстинктами отразила беспокойную тягу к городу, куда хочется бежать от «равнодушного шума» лесов, и привязанность к матери, тягу к родному порогу в деревенском доме под тополями (сб. «Обломок жизни», 1902). В дальнейшем (сб. «Меланхолический путь», 1902; «Солнечные часы», 1913) эта оппозиция обостряется, обозначая два полюса притяжения чувств. Причем, если в душе молодого поэта звучит «рефреном — назад, в город!» и многое в его искусстве определяют «ритмы борьбы», «щемящие тона гнева, боли, мщенья» (сб. «Обломок жизни»), то сердце зрелого человека бьется уже в унисон с сердцем «родной земли», а «голос города» пугает (сб. «Столетний календарь», 1926).

«Слаще творить, оживляя пережитое, погружаясь в воспоминания, чем в водоворот настоящего», — писал Томан (в письме А. Гейдуку от 19.VIII.1902). Поэзия Томана, дававшего своим чувствам и мыслям время вызреть, обрести окончательную форму, при всей ее исповедальности и субъективности мало напоминает лирический

дневник, это скорее лирический портрет какого-то явления или обобщенный итог определенного этапа жизни поэта. Глубина и «монументальность» лирики Томана наглядно проявились в сборнике «Месяцы» (1918). Основу книги, создававшейся на волне антивоенных патриотических настроений, составляют стихи, воссоздающие годовой цикл жизни и труда крестьянина. Портрет каждого из двенадцати месяцев определяют его внешние приметы, связанные с ним праздники или события, памятные лишь автору. В «Январе» звучит мотив стужи, вызывающей жалость к бездомным и мольбы к Богу дать им пищу и кров; в «Декабре» — библейский мотив Рождества, зажигающего в небе Вифлеемскую звезду, звезду надежды. «Май», ассоциировавшийся у бывшего анархиста с пролетарским праздником, звучит не как политическое стихотворение, а как языческий гимн солнцу, братству людей, «идущих за плугом», «бьющих по наковальне», чьи молитвы и труд (отнюдь не борьба!) побеждают тьму. Стихи Томана, одного из лучших чешских лириков XX в., воспроизвели песенные и разговорные интонации, апеллировали к истории и менталитету нации, включали в себя строки из молитв, мастерски сочетали конкретность достоверных деталей с глубокими обобщениями. Едва ли не самое популярное стихотворение цикла — «Сентябрь», где картина осеннего вечера в деревне переходит в образ духовного единства народа, связанного общими мольбами:

...Вечерний благовест звучит издалика,  
молитва деревень плывет в холодный сумрак,  
и дух земли поет. Печаль, тоска, надежда,  
в хорал единый слившись, улетают  
высоко в небо.

Святой Вацлав,  
не дай погибнуть нам  
и всем грядущим!

(Перевод П. Гурова, уточнен нами)

После войны, которую Томан из-за большого сердца пережил вдали от фронта, отзываясь в стихах на принесенные ею страдания (сб. «Стихи семейные и другие», 1918), он, остро критикуя новые порядки, развивая социальные мотивы, а также открыто демонстрируя свое «плебейство» (сб. «Голос тишины», 1923; «Столетний календарь», 1926), оказывается на левом фланге литературы, близком к формирующемуся пролетарскому направлению. Но поэт так и не переступил разделявшую их грань, видя трагические последствия русской революции, фразерство ее вождей. Откликаясь на смерть

Ленина и в целом абстрактно позитивно (в духе тогдашнего настроения левой интеллигенции) оценивая его роль («Вдохнул жизнь и веру в миллионы»), он не опускает и такую, обычно игнорировавшуюся революционными писателями «деталь», как ленинская жестокость («Кровь проливал? Убивал? Да. Но...» — «Ленин»). И в последнем сборнике «Столетний календарь» отразилась великолепная способность поэта выразить сложное простыми словами. В вариации на тему простенькой французской песенки «Sur le pont d'Avignon», навеянной последним посещением любимой Франции, Прованса, он сумел передать и колорит страны, и мысль о связи времен, вечности природы и бренности человеческой жизни: «На мосту в Авиньене / танцуют, / на мосту в Авиньене звучат песни, / но песенка так коротка, / и так быстро кончается танец, / лишь волны речные вечно шумят» (перевод подстрочный).

С первым сборником стихов самого младшего представителя второго поколения Чешской модерна Франтишека Гельнера (1883–1914) в чешскую поэзию ворвалась шумная стихия улиц, кафешантанов и кабаков с грязными столиками, залитыми пивом, запах клиник, хорошо знакомых искателям приключений (сб. «После нас хоть потоп», 1901). Поток остроумных издевательств обрушился не столько на людские пороки (в их обличении чешские поэты уже преуспели!), сколько на добродетели: на рыцарское отношение к женщине, борьбу за свободу, любовь к родине. «Хорошим парням», готовым с отвагой в сердце бороться крепкими кулаками за человеческое счастье, ироничный Гельнер, сын обедневшего еврея-ремесленника из Младой Болеслави, унаследовавший от отца левые взгляды и веселый нрав, предпочитал компанию горластых собутыльников, выдвигая лозунг «Да здравствует тот, кто с нами пьет!». Свой протест против толстосумов, «пузатых мещан» с их «самками» он выражал язвительными выпадами против родной земли, которая их носит, как бы походя расправляясь с самыми святыми чувствами: «Мой край родной! Приятно быть туристом / в местах, где рос. / Как хорошо, что ни душой, ни в мыслях / к тебе я не прирос» («Приветствие»). Но уже второй и последний прижизненный сборник «Радости бытия» (1902), напоминавший записи в дневнике (стихи не имели названия, а только порядковый номер), приоткрывает душу человека, который просто строил из себя циника, но им не был, страдал из-за пустоты прожитых лет, нехватки «нежных слов», мечтал о большой любви, «теплом очаге», «созвучии душ». В «Новых стихах» (1914, изданы в 1919), создававшихся после разрыва с литературной богемой, когда поэт остепенился, осел в Брно, редактируя воскресное приложение к газете «Лидове новины», он выражает нежность к любимой, пишет о па-

рижских впечатлениях и тоске по родине, проснувшейся вдали от нее (Гельнер учился живописи в Мюнхене, Дрездене и Париже, где подружился с Томаном и жил, подрабатывая иллюстрациями).

Вместе с лирикой набирает силу и сатирический талант Гельнера, еще в ранних стихах которого оживал дух Карела Гавличка-Боровского<sup>14</sup>, изрекавшего «загробным голосом» нестареющие истины, актуальные во все времена: «У кого есть власть и сила, для того закон не писан» («Явление»). В стихах и стихотворных фельетонах, публиковавшихся в периодике с рисунками самого автора, он высмеивал лидеров партий, рост цен, внешнюю политику Австро-Венгрии, давал свою курьезную концепцию национальной истории, в частности гусизма, пробудившего у чехов любовь к дракам, издевательски оправдывал имперскую манеру подавлять малые народы, так и норовящие при каждом удобном случае совершить революцию. Он пробовал себя в эпических жанрах (сб. «Дорога в горы и другие рассказы», 1914; роман в стихах «Дон Жуан» из жизни богемы, публиковавшийся в «Лидовых новинах» в 1912 г.). Сочетание едкого остроумия с внешним простодушием, позволявшее как бы между прочим показать абсурдность многих австро-венгерских реалий, сближало его с Я. Гашеком, уже публиковавшим свою сатирическую прозу, в которой начал вырисовываться и будущий знаменитый образ бравого солдата Швейка.

В стихах Гельнера часто звучала мысль, что жизнь быстротечна, служившая оправданием его богемных привычек. Жизнь Гельнера оказалась слишком короткой. Осенью 1914 г. он пропал без вести на галицийском фронте.

Виртуозно владея техникой стиха как люмировцев, так и декадентов, Гельнер не терпел никаких литературных изысков, разрушал высокий стиль, опираясь на низкие жанры — уличной песни, куплета, пародируя патриотическую и бульварную прессу. С иронией относясь к серьезным спорам вокруг «Альманаха 1914», витализма и цивилизма, он писал, что «основоположники новых направлений должны признать и его бесспорные заслуги по внедрению в чешскую поэзию таких достижений цивилизации, как пиво, вирджинка (длинная сигара. — Л. Б.), аэроплан, закладная квитанция и т. д.»<sup>15</sup>.

Особое место среди представителей своего поколения занимает Виктор Дык (1877–1931), увереннее других соединивший в своем творчестве век нынешний и век минувший. С ним в чешскую поэзию вернулась героико-романтическая нота и вновь окрепли связи ис-

<sup>14</sup> См. о нем: История литературы западных и южных славян, т. 2, с. 165–168.

<sup>15</sup> Цит. по: М. Červenka. Styl a význam. Praha, 1991, s. 53.

куства с политикой. «Разве это грех для художника жить политической, влиять на нее? Разве, чтобы стать художником, надо закрыть глаза на огромную область современной жизни, не думать о проблемах, затрагивающих каждого, и довольствоваться скептически-презрительными репликами из своего „блистательного одиночества“?.. Уклоняясь, не станешь сильным — сила крепнет в борьбе», — писал он, полемизируя с А. Прохазкой<sup>16</sup>.

Возрождая традиционные представления о гражданской миссии искусства, подточенные 1890-ми гг., Дык проявляет себя рыцарем национальной идеи, делая заботу о благе нации смыслом жизни и творчества. Но это происходит уже в поствозрожденческий период, после того удара, который нанесли идеальному образу чешского народа и сама реальность, и современное искусство. И он стремится дезавуировать идеализированные представления о собственном народе, но по-своему, критикуя и подбодряя его. Все внешние и внутренние беды нации он связывает с подневольным положением, с нависшей над чехами «тенью Белой горы». Тяжело, как некогда патриоты-будители, переживая драматические события чешской истории, он видит их роковую роль не только в утрате независимости и в натиске «чужой расы», но и в потере внутреннего достоинства, в развитии таких качеств, как рабская покорность судьбе, в подмене высоких стремлений низменными страстями «иметь! хватать! потреблять!» (сб. «Мелочи жизни», 1900; «Сатира и сарказмы», 1905; «Сказки нашей деревни», 1911; «Проигранная кампания», 1914). Но Дык старается и поддержать своих соплеменников, возродить в них высокие чувства и жажду подвига во имя благородных целей.

Стремясь противопоставить «серости» жизни, «коррупцированным сердцам и душам» яркие характеры и судьбы, Дык ищет их не в анналах отечественной истории, а на широких просторах европейского ренессанса и романтизма, среди мировых образов и легенд, по-своему их переосмысливая, учитывая неоднозначность человеческих характеров, зыбкость границ между добром и злом, размываемых нищенским культом сильной личности. В поэме «Милая семи разбойников» (1898) звучит мотив не только любви, но и измены героини, выдавшей своих возлюбленных жандармам. Три молодых генуэзца из поэмы «Джузеппе Моро» (1911) — это не только покорители морей, но и захватчики чужих земель. В новелле «Крысолов» (1915) спаситель Гаммельна переживает любовную драму, пробуждая волшебной мелодией тягу людей к прекрасному. В пьесе «Помудревший Дон Кихот» (1913) Дык показывает животворность мечты, утрата

<sup>16</sup> Цит. по: V. Závada. Viktor Dyk // Viktor Dyk. Opustíš li mne. Praha, 1972, s. 11.

которой (Дульсинея оказывается простой толстой крестьянкой) приводит героя к потере смысла жизни, к смерти. Преломляя в своих произведениях типичный для рубежа веков конфликт личности с обществом, Дык показывает не бродяг и бедолаг, потерпевших в этом конфликте поражение, а людей, способных на поступок. Выделяясь из обывательской среды, они не опускаются на дно жизни, а приподнимаются над ней.

Вершина творчества Дыка — «Военная тетралогия» (сборники стихов 1909–1918 гг.; только первый из них, «Легкие и тяжелые шаги», вышел в Австро-Венгрии в 1915 г., остальные — в независимой Чехословакии: «Или», 1918; «Окно», 1921; «Последний год», 1922). Но многие стихи распространялись в рукописи еще во время войны. Свое самое знаменитое стихотворение «Земля говорит» (сб. «Окно») поэт написал в тюрьме, куда был брошен в 1916 г. по обвинению в государственной измене за участие в антиавстрийском сопротивлении и публикацию фельетонов «Тайные похождения Алексея Ивановича Козулинова», высмеивавших под видом царской России Австро-Венгрию. В монологе строгой к своим детям матери-земли («Не ласкала я ребенка, / мужу наносила раны»), обращенном к сыну, мало почитавшему свою мать («Ты не подставлял свое плечо мне / И с любовью обо мне не думал»), звучит не только просьба защитить, не бросать в беде родную землю, но и суровое предостережение — человек, отвернувшийся от родины, становится беззащитным:

Если ты меня покинешь, не погибну.

Если ты меня покинешь, то погибнешь сам!

Возвращая в литературу традиционные приоритеты, вновь ставя общенациональное выше личного, Дык не приглушает и субъективное начало, воплощая гражданскую тематику с непосредственностью лирического поэта.

В независимой Чехословакии, образование которой Дык встретил ликующей одой радости (сб. «Последний год»), он избирается депутатом национального собрания (1918) и сенатором (1925). Придерживаясь консервативных взглядов, не желая расшатывать устои свободного государства, за которое он боролся всю жизнь, поэт не может скрыть и поселившихся в душе разочарований («Псы вырывают друг у друга кость...» — сб. «Вдоль дороги», 1922). От политических он уходит к общечеловеческим проблемам, размышляет о жизни и смерти, часто являвшейся в пророческом образе «девятого вала» («Девятый вал навек закроет вялые уста...», «Девятым валом смоем все, что было...»). Сборник стихов под этим названием (1930) стал

последним. Дык умер 14 мая 1931 г. от сердечного приступа, купаясь в Адриатике у острова Лопуд, вблизи Дубровника и далеко от родины. В 1938 г. Ф. Галас напишет: «Ну почему тогда гений его земли ему не прошептал: „Если ты меня покинешь, то погибнешь сам!..“»

Сближение чешской поэзии с действительностью происходит у поэтов «поколения бунтарей» достаточно стихийно, без опоры на некие общие концепции и программы. Этот процесс выводит на уровень программных установок поколение «предвоенной модерны». «Новое искусство не отворачивается от действительности и не ищет свой идеал красоты вне ее... Подлинная реальность, как постоянный объект творческих усилий человека, не содержит в себе, с нашей точки зрения, ничего ни безобразного, ни банального» («Альманах 1914») <sup>17</sup>.

Одновременно утверждалось и уже ставшее фактом искусства формально-стилевое многообразие, поощрялся поиск новых форм. Поиск, а не культ. Культ новизны станет прерогативой авангарда 1920-х гг. «Свобода формы» понималась пока еще достаточно широко, предполагая и «использование форм, ранее употреблявшихся» («Альманах 1914») <sup>18</sup>.

Несколько особняком в поэзии начала века стоит творчество священника Якуба Демла (1878–1961), чьи произведения вызывали критические отзывы критики относили к «ценнейшим сокровищам чешской литературы, эмоциональной и духовной жизни» нации (Бедржих Фучик).

Современные чешские литературоведы связывают его с первой волной оппозиционного к импрессионизму экспрессионизма. На наш взгляд, он не укладывается ни в одно из направлений и, вбирая в себя разные импульсы, создает собственное, индивидуальное. В его творчестве проявлялись экспрессионистские и виталистические тенденции, бунтарское и умиротворяющее начала, натурализм и романтика, любовь к природе, к женщине, к жизни, страх смерти, тоска одиночества, пасторская мудрость и греховный цинизм. Он демонстрирует ту высочайшую степень духовной и формальной раскованности, к которой стихийно пришла чешская литература начала века и которая станет целью чешского авангарда. Парадоксально, что ее олицетворением стал католический священник, призванный по определению уважать догмы. Впрочем, от этого чешских писателей-католиков освобождал уже дух Католической модерны. И если, как мы упоминали раньше, Католическая модерна сама не дала ярких художественных явлений, она, по крайней мере, стимулировала их восхо-

<sup>17</sup> V. Hofmann. Duch přeměny v umění výtvarném // «Almanach na rok 1914». Praha, 1913, s. 54.

<sup>18</sup> V. Štěpán. Včerejšek a dnešek hudební formy // «Almanach», s. 72.

ды. Но в еще большей мере свободе самовыражения Демла, основывавшегося последовательно, как никто другой, на опыте своей жизни, на собственных пристрастиях, способствовала его своенравная и независимая натура. Он рано умудрился поссориться с церковными властями, отправившими его в 1912 г. на пенсию. В начале 1930-х гг. только личное вмешательство Масарика избавило Демла от привлечения к суду за оскорбление президента. В описаниях его взаимоотношений с людьми (католическим писателем Й. Флорианом, с которым он издавал переводы средневековых мистиков, с художником Ф. Билеком, иллюстрировавшим его книги, критиком Ф. Кс. Шальдой, историком литературы А. Новаком, писателем Я. Дурихом и др.) едва ли не самым частым словом было слово «разрыв». Только любовь и привязанность к О. Бржезине, кумиру юных лет, Демл сохранил на всю жизнь, впрочем, рано свернув с пути символизма на собственный путь, более разноречивый и более близкий к жизни.

Его творчество включает в себя стихи, стихотворения в прозе, рассказы, воспоминания, памфлеты, проповеди, корреспонденцию, записи снов и дневниковые записи, размышления на религиозные, политические и житейские темы. Причем все это не только расходилось по отдельным книгам, но и публиковалось вопреки всем жанровым канонам и не без влияния французского католического писателя Леона Блуа (1846–1917) в совокупности, составляя содержание двадцати шести сборников Демла дневникового характера под названием «Следы» (1917–1941). К лучшим произведениям Демла относится книга стихотворений в прозе «Мои друзья» (1913) — «разговоры» поэта с цветами и травами. Демл прекрасно в них разбирался. Он окружил свой дом в Тасове тщательно возделанным садом, куда пересаживал из леса мох и полевые цветы. Сборник «Мои друзья», пронизанный пафосом трепетного отношения поэта ко всему живому, был инспирирован любовью к женщине. Ей же посвящены «книга видений и воспоминаний о деревенском детстве» «Танец смерти» (1914) и сборник стихотворений в прозе «Мириам» (1916), тоже относящиеся к лучшим страницам его творчества. Руководствуясь интуицией и интеллектом, опираясь на фантазию и реальные факты, выражая сложные ощущения, Демл всегда стремился к простоте, ясности образов, вызывавших своей прозрачностью, весомостью и красотой ассоциации с «кристаллами» (образ Б. Фучика).

Задиристый и дерзкий по отношению к персонам известным, Демл с уважением и сочувствием относился к простым людям, что, особенно наглядно отразилось в более поздней документальной повести «Забытый свет» (1934). Он включил в нее нелицеприятные отзывы на собственное творчество, отповеди критикам, переписку с



читателями, дневниковые записи, чередуя материал, эпатирующий бесперемонной откровенностью (что создавало проблемы с публикацией произведения), с трогательной историей своего отношения к смертельно больной односельчанке, чьи муки он пытался облегчить не только словом пастыря, но и заботливым уходом<sup>19</sup>. В «Забытом свете» нашел наивысшее проявление типичный для всего творчества Демла, ощущавшего себя «поэтом, католическим священником и проклятым человеком», конфликт между всеми сторонами его натуры, и в первую очередь «между ментальностью поэта и священническим саном» (Я. Мед)<sup>20</sup>, в котором, заметим, неизбежно побеждал поэт.

Антисемитизм писателя, проявлявшийся на бытовом уровне, позволил связать его в 40-е гг. с идеологами Третьего рейха и предъявить ему после войны обвинения в коллаборационизме. Но они были сняты, т. к. его настроения не имели расовой подоплеки. Среди защитников Демла был В. Незвал, его земляк и друг, высоко ценивший писателя как предтечу чешского сюрреализма.

Чешская проза оставалась в тени поэзии рубежа веков, хотя она тоже выдержала испытание временем и до сих пор пользуется читательским спросом, сочетая достоверность информации об ушедшей эпохе, о жизни вообще с большими художественными достоинствами.

Раздавшаяся по охвату материала как бы вширь и вглубь, развернувшая целую панораму современного общества во взаимоотношении разных слоев, погружающаяся в историю и в проблематику личности, чешская проза в конце XIX — начале XX в. развивается в основе своей как проза реалистическая, мощный импульс которой был дан еще предшествующим периодом.

В противовес традиционной концепции реализма, предполагавшей некое равновесие между критикой действительности и поддержанием веры в гуманистические идеалы «положительными примерами», укрепляются (под влиянием французского натурализма и в силу потребности молодых писателей делать новые шаги в освоении реальности) позиции искусства, несущего людям суровую, жесткую, порой отгалкивающую правду жизни. Натурализм не создал в чешской литературе ни школы, ни особого, программно обоснованного течения, он проявлялся в ней в виде тенденций и оттенков реалистической прозы. Не случайно В. Мрштик, большой поклонник не только русской литературы, которую он много переводил («Войну и

---

<sup>19</sup> По лирическим мотивам «Забытого света» был — с перенесением действия в 1950-е гг. — создан в 1990-е гг. одноименный художественный фильм.

<sup>20</sup> J. Med. «Velký z popudlivého plemene básníků...» // Jakub Deml. Sen jeden svítí. Praha, 1991, s. 26.

мир» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Достоевского, «Обломова» и «Обрыв» Гончарова, «Пиковую даму» Пушкина и др.), но и почитатель Э. Золя, которого он защищал в дискуссиях 1890-х гг., рассматривал натурализм как более последовательный реализм, усиливающий критику общества и осваивающий новый материал.

Натурализм внес свои краски и отчасти философию (идеи фатальной предопределенности судьбы человека, управляемой не мистическим роком, как считали романтики, а более естественными причинами — физиологическими законами и воздействиями среды) в прозу, анализирующую социальные отношения, показывающую несправедливость мироустройства, нравственные и физические муки людей (некоторые произведения И. Германа, В. Мрштика, К. М. Чапека-Хода, Й. К. Шлейгара, А. М. Тильшовой и др.). Импрессионизм с его чуткостью к состояниям природы и души оживил психологическую прозу, романы воспитания чувств (некоторые произведения В. Мрштика, Ф. Кс. Свободы, Р. Свободовой, Б. Бенешовой, проза поэтов А. Совы, Ф. Шрамека и др.). В качестве антитезы к субъективно-лирическому импрессионизму (его ярко представляла проза и драматургия Ф. Шрамека) постепенно развиваются тенденции экспрессионизма, стремящегося проникнуть в суть явлений, выразить не зыбкость, а напряжение чувств. (Элементы экспрессионизма есть в произведениях К. М. Чапека-Хода, Б. Бенешовой, И. Магена, Ф. Шрамека, в творчестве поэта и прозаика Я. Демла, в философской прозе Л. Климы.) С тенденциями неоклассицизма (другой вид реакции на субъективность импрессионизма) связывают некоторые прозаические произведения А. Совы, Ф. Кс. Шальды, К. М. Чапека-Хода, прозу В. Дыка и т. д. Чешский символизм ограничивает свою основную сферу влияния поэзией.

Вследствие модернистского раскрепощения субъекта не просто растет интерес к внутреннему миру, к психологии личности, проблемам ее взаимоотношений с обществом, но и развивается особый тип прозы с сильно выраженным субъективно-лирическим началом, на которое поэзия отныне теряет свое исключительное право.

Помимо традиционных повествований, скрепленных сюжетом, интригой, в которую вовлечены главные и второстепенные персонажи, и где есть гармония соотношений внешних и внутренних планов (романы К. Я. Райса, З. Винтера, К. М. Чапека-Хода, Й. Ш. Баара и др.), возникают произведения, где сюжетно-эпическая линия ослаблена, акцент переносится с внешней на внутреннюю жизнь героев (проза Ф. Шрамека, Р. Свободовой, отчасти В. Мрштика). В прозе заметнее становится авторское присутствие. Рассказчик уже не стремится уйти в тень, как сторонний наблюдатель, а проявляет себя более непо-

средственно и открыто, вступая в общение с читателем (проза И. К. Шлейгара), сливая свой голос с внутренним голосом героев (проза В. Мрштика, Ф. Шрамека и др.).

Глубина проникновения в жизнь, в духовно-психологические сферы сочетается со стремлением других писателей охватить как можно более широкий пласт бытия. Как своего рода противовес и дополнение к психологической или субъективно-лирической (лиризованной) прозе получают распространение широкие эпические полотна: исторические, сельские, социально-бытовые хроники, циклы произведений, составляющие эпопеи.

Соотношение между реальными фактами, непосредственным наблюдением и литературной фикцией, вымыслом складываются в прозе рубежа веков в пользу реального, невыдуманного. Знание материала и стремление к достоверности объединяет творчество писателей разного склада и почерка. Историческую прозу предваряет усиленная работа писателя в архивах. Авторы произведений на современные темы опираются на собственную жизнь, пишут о том, что близко им самим.

Может быть, поэтому большинство чешских прозаиков хранят в своем творчестве верность тем уголкам Чехии, где они росли, где протекала жизнь их предков и (или) их собственная. Такого рода регионализм вел не к сужению кругозора, не к провинциальности (последнее зависело лишь от масштаба дарования), а к глубине проработки темы, насыщению текста колоритными деталями. Углубление психологического анализа возникало на волне все того же стремления к достоверности — только в раскрытии души.

Авторы исторической прозы, отвергая романтическое вальтер-скоттовское начало, выдуманные сюжеты, проявляют уважение к историческому факту. Симптоматично, что виднейшие из них — А. Ирасек и З. Винтер — преподавали историю в пражских академических гимназиях, реализуя и в творчестве профессиональные знания. Чтобы донести до читателя атмосферу тех мест, где протекало действие его романов, А. Ирасек проводил свои отпуска в Южной Чехии, на Шумаवे, в Ходском крае, в Орлицких горах, побывал в Дрездене, Швейцарии, Северной Италии.

В отличие от Алоиса Ирасека<sup>21</sup>, тяготевшего в ту пору к историческим фрескам, хроникам, эпопеям, охватывающим огромные периоды истории — от зарождения, кульминации, завершения гуситской революции до побелогорского периода и эпохи национального

---

<sup>21</sup> Об А. Ирасеке см. подробнее: История литератур западных и южных славян, т. 2, с. 432–435.

возрождения (трилогия «Между течениями», 1887–1890; роман «Тьма», 1915; эпопея «У нас», 1897–1904, и др.), Зикмунд Винтер (1846–1912) создает романы монографического типа, сосредоточиваясь на судьбах конкретных лиц. Его самый известный роман «Магистр Кампанус» (1909) воскрешает последние десять лет жизни поэта Яна Кампана из Воднян (1572–1622), ректора Карлова университета, покончившего с собой после победы иезуитов. В романе «Розина-бастард» (1905), обратившись к Праге XVI века, к жизни обитателей монастыря Св. Анежки, автор рассказал о судьбе подкидыша, выросшего в прекрасного, умного человека. Но над Розиной всю ее короткую жизнь тяготеет проклятие незаконнорожденности, обернувшееся предательством любимого, постылым замужеством, гибелью от руки наемного убийцы. Взгляд Винтера на чешскую историю был менее оптимистичным, чем взгляд Ирасека. Его в большей мере коснулась атмосфера скепсиса и разочарований, характерная для рубежа веков. Но в его творчестве историческая проза обрела психологическую глубину, раскрыла характеры живших в далеком прошлом людей.

Авторы деревенской прозы, утверждая на общем критическом фоне веру в простой народ как основу и носителя лучших черт нации, с тревогой присматриваются к проникновению капиталистических отношений в патриархальный деревенский мир, перестают его идеализировать.

Так, Карел Вацлав Райс (1859–1926), автор знаменитого романа о сельских учителях подкрконошского края, не щадивших сил для просвещения народа («Патриоты из захолустья», 1893), переходит от возрожденческой проблематики к драматическим историям из жизни деревни, требующим не розовых, а темных, натуралистических красок (сб. рассказов «Барынька», 1900; роман «О пропащем сапожнике», 1916–1918, и др.). Тереза Новакова (1853–1912), большая поклонница Каролины Светлой, написавшая о ней книгу (1890), мать литературоведа А. Новака, используя «метод документального реализма»<sup>22</sup> в произведениях, показывающих зыбкость границ между исторической и деревенской прозой, раскрывала драматизм борьбы простых людей за правду и справедливость (романы «Ян Илек», 1904; «Иржи Шматлан», 1906; «На земле Либры», 1907; «Драшар. История священника-будителя» — посмертное издание, 1914, и др.). Герои Новаковой — эмигранты, покидающие из-за религиозных преследований родину, бедные ремесленники, крестьяне, священники, живущие беспокойной жизнью, мечущиеся в поисках духовной опоры, разрывающиеся между чувством долга и тягой к простому челове-

<sup>22</sup> Самохарактеристика Т. Новаковой.

скому счастью. Но это тем не менее люди с прочной нравственной основой, не оравленные скепсисом, не утратившие веру в жизнь.

Проза Йозефа Шимона Баара (1869–1925), чьи стихи в народном духе публиковались в альманахе Католической модерны «Под единым знаменем», приоткрывала завесу тайны над неофициальной жизнью священнослужителей, протекавшей в стенах «фары» (жилом доме священника, «фараржа»), где тоже кипели человеческие страсти, в том числе страсть к наживе (повесть «Экономка из фары», 1906; две книги рассказов «Истории из жизни фары», 1908, 1912, и т. д.). Человек, хорошо понимавший свою паству, Баар с большим сочувствием писал о людях, чья социальная незащищенность от идиотизма имперских порядков усугублялась нищей старостью. Вершиной творчества Баара признана его «Ходская трилогия» («Пани комиссарка», 1923; «Поколение 1848 года», 1924; «Леса́», 1925) о жизни и проблемах родного местечка Кленчи и других уголков Ходского края в канун 1848 г. В первом романе трилогии автор обращается к образу Божены Немцовой, которая в 1845–1847 гг. жила в тех местах с мужем — «комиссаром» (главой) финансово-контрольной службы — и маленькими детьми.

Не только в исторической, но и в деревенской прозе получили распространение художественно-хроникальные жанры. Йозеф Голечек (1853–1929) начиная с 1888 г. и до конца своих дней трудился над десятитомной хроникальной эпопеей «Наши». В ней оживала родная южночешская деревня, чей патриархальный уклад разрушали предприниматели, ростовщики, торговцы, сельская аристократия и католическое духовенство, воспринимавшееся в краю гуситских традиций как вражья сила. Известный славянофил, поклонник русской литературы, знаток и переводчик южнославянского эпоса, Й. Голечек в 1870-х гг. был корреспондентом газеты «Народни листы» в Черногории, освещая в своих репортажах, очерках, рассказах борьбу славян против турецкого владычества. Но главным делом его жизни стала эпопея «Наши» — невиданный прежде опыт синтеза разных жанров в рамках единого произведения, где слились объективно-эпические и лиро-эпические начала, элементы деревенского романа и народного эпоса, религиозных трактатов и лиризованной прозы. Более цельную жанровую структуру представляла романная хроника Яна Гербена (1857–1936), издателя и редактора журнала «Час» — «До третьего и четвертого поколения» (1889–1892). В двухтомном повествовании о судьбе трех поколений одной семьи, где потомки расплачивались за прегрешения отцов, прослеживалась жизнь деревни в родном крае писателя с середины XVIII в. до 70-х гг. XIX в.

Меняется и характер городской прозы. Сцены городской жизни, комичные типы пражских обывателей — мелких чиновников, лавоч-

ников, ремесленников, служанок, изображенных Игнатом Германом (1854–1935), продолжателем нерудовских традиций, с психологической достоверностью (рассказы «Мелкие люди», 1888; «Из пражских закоулков», 1889), расступаются, чтобы дать место его же «серьезному», натуралистически окрашенному роману «У съеденной лавки» (1890) — о разорившемся торговце, наложившем на себя руки. Этот роман стал эпизодом творчества Германа, вернувшегося к юмористической прозе и создавшего нарицательный образ пражского мещанина (в романах «Отец Конделик и жених Вейвара», 1898; «Тесть Конделик и зять Вейвара», 1906). Но он предвещал появление социально-аналитической прозы на городскую тематику, рост интереса к судьбам людей, нашедших в городе свою погибель.

Наиболее наглядно и выразительно новые тенденции, отличавшие прозу рубежа веков от прозы других периодов, продемонстрировали, каждый по-своему, представители «поколения 1890-х гг.», как связанные, так и не связанные с Чешской модерной.

Углубленный интерес к человеческой психологии, лиризация повествования, связь с поэтикой импрессионизма, равно как и тяга к натуралистическим краскам, стали особенностями прозы Вилема Мршттика (1863–1912). Свои главные произведения, романы «Майская сказка» (1892 — журнальная публикация; 1897 — книжное издание) и «Santa Lucia» (1893), он посвятил людям молодым, только начинающим жить, создав своего рода произведения-антиподы, в одном из которых показал счастье осуществленных надежд, а в другом — трагизм обездоленности, нищеты, оборвавших на больничной койке молодую жизнь. Хотя названия обоих романов звучали светло и поэтично, лишь содержание «Майской сказки» отвечало заявленной тональности. Вынесенный в заглавие «Santa Lucia» мотив неаполитанской песни (ее исполняли в романе уличные певцы) составлял щемящий душу диссонанс к тексту произведения, звучавшего как реквием и как одно из самых беспощадных в прозе той поры обличений равнодушного чешского общества.

«Майская сказка» — бесхитростная история зарождающейся любви юной дочери лесника, робкой, диковатой Еленки, к столичному студенту Рише, успевшему было разочароваться в жизни, но вновь ощутившему радость бытия, влюбившись в истинное дитя расцветающей моравской природы. Намеченный здесь мотив противопоставления живительной силы моравских лесов и полей, простого сельского быта убийственной силе города набирает дыхание, определяя систему жизненных ценностей, в романе «Santa Lucia». Прага, о которой мечтал юноша из провинциальной глубинки, не находя покоя до тех пор, пока семья, с трудом наскребя скудные средства, не от-

правила его учиться в столицу, принесла ему лишь муки от безденежья, голода, холода, чахотки и бесчестных людей. Прага тоже своеобразный персонаж романа: всегда живая и разная, меняющая свой лик — то залитая солнцем, то погруженная во тьму, то в пышной зелени парков, киновари черепичных крыш, блеске куполов и башен, то припорошенная снегом, но всегда прекрасная и — глубоко равнодушная к человеку.

В произведениях В. Мрштика нет замысловатого сюжета, а есть естественное течение жизни, поток переживаний героев. Роль внутреннего плана, на который проецируется план внешний, событийный, особо подчеркнута в романе «Santa Lucia», написанном как воспоминания умирающего Иржи Йордана. Если этот роман ближе натурализму с экспрессионистскими всплесками в описании человеческих мук, то «Майская сказка» — поэтическому импрессионизму с элементами романтической символики. Жанр «сказки» поддержан не только лирической атмосферой произведения, поэтизацией природы, в том числе животных, наделяемых человеческими чувствами, но и ненавязчивой персонификацией бесплотных понятий (типа «совести»).

В. Мрштик, по мнению Ф. Кс. Шальды, повысил авторитет чешской прозы, показал, что беллетристика — это не «пережевывание морализаторских схем», не сентиментальность или трезвая серость в создании «жанровых фигурок», а «искусство, отличающееся яркостью красок, ритмом, музыкальностью, гладкостью и упругостью слов, то отшлифованных, как драгоценные камни, то жарких, как расплавленный металл».

Брат Вилема, сельский учитель Алоис Мрштик (1861–1925), способствовал повышению авторитета чешской прозы по-другому, путем усиления в ней документально-эпического начала. Его перу принадлежит девятитомная хроника «Год в деревне» (1903–1904). Хотя участие в ней Вилема Мрштика было минимальным, А. Мрштик включил в соавторы и младшего брата, покончившего с собой из-за депрессии и творческого кризиса. Подробное, день за днем, воссоздание жизни ганацкой деревни сочетается с яркими портретами людей разных сельских сословий, с занимательными историями, вносящими сюжетно-эпические элементы в хроникальный текст, с колоритными описаниями деревенских праздников, обычаев, природы. Автор показывает разлагающее влияние города, капиталистических отношений, действующих как коррозия на чистоту нравов и здоровую патриархальность. Особую жизненность придает хронике язык (автор дает возможность своим персонажам говорить на родном диалекте, вводит его элементы в свой текст). Необычная, в духе народного календаря, датировка событий, когда обозначается не год, не месяц, не число, а лишь имя святого, осеняющего тот или иной день

(«На день св. Варфоломея», «На день св. Вацлава», «На день св. Терезии» и т. д.), подчеркивает традиционность и естественность деревенского уклада, при котором люди живут в своей системе измерений, управляемой природными циклами и верой.

Братья Мрштики вместе создали одно из лучших произведений чешской драматургии — драму «Мариша» (1894). История расправы молодой женщины над постылым мужем — тема для мировой литературы не новая (можно вспомнить хотя бы Шекспира и Лескова). Но авторы внесли свои акценты в «бродячий сюжет». Их героиня — личность цельная, целомудренная, неспособная на лицемерие и ложь. Подчинившись воле родителей, выйдя замуж не за любимого Францека, деревенского бедняка, а за богатого вдовца, мельника Вавру, она готова была покорно нести свой крест и решилась на отчаянный поступок не эгоизма ради, а чтобы спасти жизнь Францека, которому ее муж угрожал расправой. Авторы показали пагубность набирающей силу власти денег, меркантильных интересов, калечащих человеческие судьбы.

В творчестве Йозефа Карела Шлейгара (1864–1914) непосредственнее, чем у других прозаиков, отражена атмосфера рубежа веков, настроения безысходности, связанные с потерей идеалов и перспектив. Одно из популярнейших произведений писателя — рассказ «Курёнок-меланхолик» (1889) — о страданиях и гибели осиротевшего малыша, лишенного «наивысшего благословения жизни», материнской любви, единственным другом которого был беззащитный цыпленок. Тяга к воплощению мрачных сторон жизни, ее несправедливости и жестокости (сборники рассказов «Впечатления от природы и общества», 1894; «Чего не дает жизнь», 1895 и др.; романы «Убийство», 1900; «Липа», 1901; «Пекло», 1902) принесла Шлейгару репутацию «пессимистического живописателя жизненного зла» (Ян Махал). Но Шлейгар подчеркивал, что за этим скрыто выстрадавшее стремление «противодействовать злу, устранять зло, его познавая».

«Элементарное зло естественных эмоциональных взрывов, врожденных диких страстей» автор противопоставлял более страшному злу цивилизации, «злomu интеллекту и изобретательности» просвещенного человечества, вооруженного наукой, сосредоточившего в своих руках силу и власть. Считая это зло более безжалостным, чем инстинктивная злоба простых людей, он как бы предчувствовал военные катаклизмы грядущего века, предсказав и писательскую реакцию на них.

Творчество Шлейгара, служившего учителем, но в юности изучавшего химию и какое-то время работавшего на сахароваренном заводе (впечатления о нем легли в основу романа «Пекло»), показало, что в чешскую прозу приходит со своими знаниями и опытом не



только гуманитарная, но и техническая интеллигенция, способствуя освоению такой новой для литературы реальности, в которой жизнь человека оказывалась тесно связанной с разного рода механизмами — станками, турбинами, фабриками. Из примет времени они превращаются и в приметы литературы, обозначая первые, еще робкие истоки темы технической цивилизации и ее последствий, которая привлечет самое пристальное внимание писателей XX в. (К. Чапека, Святоплука Турека и др.).

В необычном ракурсе (завораживающее воздействие отлаженно-го фабричного производства на впечатлительную деревенскую девушку) освещает новую для литературы «производственную тему» Матей Анастасия Шимачек (1860–1913) в повести «Душа фабрики» (1894). Он раскрывает эту тему в нравственном аспекте, проследившая процесс духовного вырождения личности в заводской среде, подавляющей индивидуальность. Название повести допускало двойную трактовку. Душа фабрики — это и некий фантом, олицетворение бездушной, всесильной махины, сверкающей огнями, гудящей станками, не столько управляемой, сколько управляющей людьми. Душа фабрики — это и характеристика героини, Барки Фистеровой, для которой фабрика становится не только средством, но и смыслом существования и — погибелью.

Шимачек, химик по образованию, тоже, как и Шлейгар, работавший на сахароваренном заводе, одним из первых в чешской литературе обратившийся к изображению труда и быта рабочих (сб. рассказов «С покинутых мест», 1887; «У свеклорезок», 1888), — уделял большое внимание и мелкобуржуазной среде, показывая раздиравшие ее внутренние противоречия (цикл рассказов «Из записок студента философии Филиппа Коржинка», 1893–1897).

Проблемно-стилистическим многообразием отличается творчество Карела Матея Чапека-Хода (1860–1927) яркого, но лишь в последние годы по достоинству оцененного писателя, долго пребывавшего в тени своего тезки, более молодого и знаменитого Карела Чапека, чья звезда взойдет в следующий период.

Недоучившийся правоведа, всю жизнь прослуживший журналистом и редактором (в том числе консервативных газет «Народни политика», «Народни листы»), Чапек-Ход с большим знанием дела и глубиной писал о представителях разных городских слоев, от бесправных поденщиков на пражских стройках до разоряющейся столичной знати, по которой больно ударила научно-техническая революция. Объективизация реальности, эпичность повествования сочеталась у него с варьированием стилей, переходом от спокойной нарративности к иронии и гротеску, от жизнеподобия к элементам абсурда в об-

рисовке характеров. В ранней повести «Самый западный славянин» (1893) о потерявшем память пражском студенте и его жизни на заброшенной пограничной станции, автор показывает судьбу героя по-разному, чередуя «романтическую», «реалистическую» и, наконец, «натуралистическую» главы, где именно последней отведена наиважнейшая по тем временам роль срывать романтические покровы с «до смешного банальной прозы» бытия. (Сходный прием смены ракурсов в освещении реальности получит распространение в литературе XX в., в частности у К. Чапека.) В романе «Кашпар Лен — мститель» (1908) Чапек-Ход как бы трансформирует, приспособливает к современным условиям легендарный образ народного мстителя. В его роли теперь выступает не романтический разбойник, а вернувшийся из армии работяга, каменщик, человек темный, наивный, но с развитым чувством справедливости, решивший отомстить своему работодателю, лавочнику, за поруганную честь любимой. Попав за убийство под суд, Лен умирает от туберкулеза в тюремной больнице. Деромантизации действительности служат и натуралистические краски в портрете героини, откровенность, с которой выписаны отдельные сцены.

Сложные перипетии жизни пражского фабриканта, безуспешно пытавшегося спасти свою старую бумажную фабрику на Влтаве установкой новой турбины, показаны в романе «Турбина» (1916). Турбина — это не только бездушный механизм, безграмотное использование которого полностью вывело из строя фабрику и разорило владельца, но и прозвище его дочери, славившейся сильным голосом, чьи честолюбивые мечты тоже потерпели крах. К той же теме краха жизненных планов писатель обращается и в романе «Андрей Вондрейц» (1917–1918), где героем был многообещающий молодой поэт, ставший всего лишь корректором.

Среди героев и персонажей произведений Чапека-Хода много людей странных, чудаковатых, порой физически неполноценных (один из героев романа «Индровы» (1921) — человек, потерявший зрение). Писатель любит занимательные фабулы и сцены, но при этом стремится быть убедительным, развертывая целую систему мотивировок человеческих поступков и характеров, индивидуализируя язык людей, используя городской жаргон, диалектизмы, обыгрывая журналистские штампы и т. д.

В послевоенной прозе Чапека-Хода становится больше веры в добро. Автор поддерживает стремление переживших войну людей искать опору в альтруистической морали. Но жизненная достоверность и художественность нарушается порой возросшей тягой писателя к эффектам и некоторой умозрительностью в утверждении своих идей (романы «Вилем Розкоч», 1923; «Ржешаны», 1927).

Рубеж веков выдвинул целую плеяду талантливых писательниц, что было связано и с национальными традициями, и с общей атмосферой времени: раскрепощением личности, интересом к «женскому вопросу», развитием феминистского движения. Сказывался и общий высокий уровень культуры и образованности, способствовавшей творческой самореализации женщины. Большой след в истории чешской литературы оставили не только уже упоминавшаяся Т. Новакова, но и Р. Свободова, Б. Бенешова, А. М. Тильшова и др.

Ружена Свободова (1868–1920), жена поэта, прозаика и драматурга Франтишка Ксавера Свободы, раскрывала в своих рассказах и романах те чувства, которые испытывала она сама, выпускница монастырской школы, когда, полная романтических надежд, оказывалась один на один с буднями жизни. Ее героини не приемлют существующие общественные нормы и в то же время понимают свою зависимость от них («Перезревший колос», 1896). Созданные ею женские образы олицетворяют разные жизненные позиции, типичные для переходной эпохи (роман «Возлюбленные», 1902; рассказы сборников «Тропинками сердца», 1902; «Святая весна», 1912). К лучшим страницам ее творчества относят сборник «Черные охотники» (1908) — несколько романтических историй о любовных страстях и разочарованиях, разыгрывавшихся на фоне прекрасной природы Бескид. Р. Свободову привлекали и образы детей — в них писательницу трогала не только незащищенность, но и жизненная энергия (рассказы сборника «Героическое и беспомощное детство», 1920 и др.). Главным в прозе Свободовой были не сюжет, не цепь событий, а эмоциональная реакция на них. Импрессионистские краски преобладали в ее палитре, но сочетались и со стремлением к натуралистически точному описанию той сельской и городской среды, где развертывалось действие ее произведений.

Р. Свободова оставила след не только в литературе, но и в сердце своего большого друга Ф. Кс. Шальды. Он оплакал ее смерть в сборнике стихов «Дерево боли» (1920) и книге эссе «Памяти Ружены Свободовой» (1920).

Божена Бенешова (1873–1936) получила признание как мастер психологической прозы и «поэт трагической молодости» (М. Пуйманова). Она писала в основном рассказы, героинями которых выступали молодые женщины, чьи возвышенные представления о жизни и любви разбивались при столкновении с провинциальной мещанской средой, хорошо знакомой писательнице. Разочарованные и беспомощные, не способные разобраться даже в самих себе, они либо приспособлялись к обстоятельствам, либо гибли (сб. рассказов «Неодержанные победы», 1910; «Мышки», 1916; «Суровая молодость»,

1917; «Тихие девушки», 1922). Разрабатывая типичную для прозы рубежа веков тему разрушения иллюзий и сосредоточиваясь на психологическом анализе его последствий, Б. Бенешова создает свой собственный стиль, отличающийся ясностью языка, четкостью композиции, отказом от описательства, от импрессионистских нюансов, умением раскрыть характер персонажей через диалоги. В нем критика усматривала черты неоклассицистской прозы и реализма «флоберовского типа», хотя писательницу увлекал не только Флобер, но и Достоевский.

Накопленный жизненный опыт, богатство впечатлений заставляют Б. Бенешову обратиться к развернутым полотнам, позволяющим проследить процессы внутреннего обогащения людей, переживших тяжкие жизненные испытания. В романе «Человек» (две части, 1919, 1920) — о композиторе, ищущем смысл жизни лишь в творчестве, показано превращение индивидуалиста в личность самоотверженную, способную пожертвовать собой ради ближнего. Главную сюжетную линию военной трилогии «Удар» (1926), «Подземное пламя» (1929), «Трагическая радуга» (1933) определяет духовная эволюция героини, не сломленной тяжелой судьбой и нашедшей себя в антиавстрийском освободительном движении. Обратившись вновь незадолго до смерти к теме детства и юности, писательница подчеркивает уже не темные, а светлые стороны этой жизненной поры. В своей популярной новелле «Дон Пабло, дон Педро и Вера Лукашова» (1936), по которой был снят фильм и поставлен спектакль в театре Э. Ф. Буриана, она создает обаятельный образ девочки-подростка. Как и прежние молодые героини Бенешовой, та сталкивается с чуждым ей миром взрослых, но при этом не теряет почву под ногами. Опорой ей служат и собственная юность, и верный друг.

Анна Мария Тильшова (1873–1957) — «эпик буржуазного общества», соединила социальную чешскую прозу начала века с социалистически ориентированной прозой следующего периода. Она показывала деградацию чешской буржуазии, обладавшей созидательной энергией лишь в первых поколениях, а затем пускавшей богатства отцов по ветру. Людям, подчинявшимся обстоятельствам, писательница противопоставляла людей активных, реализующих свой потенциал. Сначала наиболее продуктивным жанром ее творчества был семейный роман и рассказы, а главной темой — семейная жизнь потомственных пражан в нескольких поколениях (романы «Фани», 1915; «Старая семья», 1916; «Сыновья», 1918; «Наследники», 1924; сборники «Грешница и другие рассказы», 1918; «Город», 1919, и т. д.). После войны она создает «военную хронику Остравского края» — роман «Отвал» (1927), произведение остросоциальное, где прослежено нарастание революционного протеста в среде остравского про-

летариата. Ощущение несправедливости мироустройства в какой-то мере обостряли личные трагедии Тильшовой, пережившей самоубийство мужа, профессора Карлова университета, а позже и брата.

В 1920–1940-е гг. писательница обращается к жизни людей искусства и науки. Как представительница литературы новой волны, она развенчивает индивидуализм, чреватый душевными кризисами. Роман «Искушение» (1923) навеян судьбой художника Антонина Славичека. Роман «Alma mater» (1933) вводит читателя в университетскую среду. Во время войны Тильшова пишет романы о художниках «Три креста» (1940) и «Орлиное гнездо» (1942) — о Йозефе Манесе и его славном роде.

Драматургия, ориентированная на массовую аудиторию, самоабвеннее и упорнее поэзии и прозы выполняла традиционную миссию — пробуждать патриотические чувства, просвещать и воодушевлять народ. Этому как нельзя лучше отвечали романтические произведения люмировцев — Я. Врхлицкого, Ю. Зейера и др.

Развивавшееся на рубеже веков реалистическое течение в драматургии, составляя оппозицию романтической драме, в то же время не отказывается от общественных функций, видоизменяя и реализуя их по-своему. В отличие от Я. Врхлицкого, который, обращаясь к колоритному историческому материалу, мало заботился о достоверности, А. Ирасек строит свои драмы, как и прозу, на документальной основе. Целый цикл пьес он посвящает героям гуситского движения, стремясь с их помощью убедить современников в пагубности внутринациональных раздоров, в необходимости искоренять их во имя настоящего и будущего нации. Это — «Ян Жижка» (1903), «Ян Гус» (1911), «Ян Рогач» (1914). Особняком стоит его драматическая сказка «Фонарь» (1906), оживившая традиции Й. К. Тыла. Историчность сочетается в ней с элементами фольклорной символики, реальные персонажи со сказочными, серьезное со смешным, а все в целом служит утверждению духовной силы и жизнестойкости народа.

Если историческая драма стремилась нести с театральных подмостков положительный заряд, вдохновлять, консолидировать нацию, то пьесы на современные темы отличались критическим пафосом, помогали согражданам трезво взглянуть на реальную жизнь и самих себя.

Первая реалистическая пьеса на деревенскую тему, о конфликтах между богатыми и бедняками, о твердолобых крестьянах, остроумных ремесленниках, была написана Л. Строупежничким в жанре комедии («Наши гордецы», 1887), и сюжет там строился вокруг выборов достойного кандидата на вакантное место ночного сторожа. Габриэла Прейсова (1862–1946) своими пьесами о роковых последствиях бедности и предрассудков («Хозяйская подстилка», 1889; «Ее падчери-

ца», 1890) вносит в деревенскую драму трагические ноты. Пьесы Г. Прейсовой были написаны под впечатлением жизни в Моравской Словакии (к ней она уже обращалась в рассказах и очерках 1880-х гг.). Основанные на серьезных житейских конфликтах, они прокладывали путь на сцену деревенским драмам А. Ирасека («Войнарка», 1890; «Отец», 1894 — о разлагающем влиянии на людей частнособственнических интересов) и братьев Мрштиков, прочно связывая деревенскую проблематику с остро социальной.

К рубежу веков относится и опыт создания драм из жизни городских сословий. М. А. Шимачек в пьесе «Мир маленьких людей» (1890) обращается к знакомой ему заводской среде, с сочувствием показывает рабочих, ютящихся в семейных казармах, но видит причину несчастий персонажей в их низком нравственном уровне. К проблемам внутрисемейных отношений мещан и крестьян обращается поэт, прозаик и драматург Франтишек Ксавер Свобода (1860–1943), стремившийся в драмах «Направления жизни» (1892), «Распад» (1893) к обоснованию характеров — обстоятельствами. Он пробовал себя в жанре семейной хроники (двухтомный роман «Расцвет», 1889), писал стихи и рассказы, отличавшиеся тонкостью разработки любовной темы, но наибольшей популярности добился как мастер реалистической комедии («Дедушка, дедушка», 1897; «Цикорий», 1900; «Пойманный Самсонок», 1902, и др.).

Развитию чешской драматургии начала XX в. способствовала деятельность режиссера Национального театра Ярослава Квапила (1868–1950). С 1900 г. он стоял у его руководства, а с 1912 г. возглавлял театр. Последователь М. Рейнгардта и К. Станиславского, организовавший в 1906 г. пражские гастроли МХАТа, он ставил Шекспира, Ибсена, Чехова, Горького, Ирасека и др., писал и собственные пьесы, остававшиеся в тени его режиссерского творчества. Однако некоторые из них, отразившие проникновение в чешскую драматургию новых художественных тенденций, имели успех («Блуждающий огонь», 1896 — лирическая драма из жизни художников, отмеченная чертами натурализма; «Облака», 1903, — пьеса импрессионистского характера о внутренних человеческих взаимоотношениях, и особенно сказка в стихах «Принцесса Одуванчик», 1897, где сказочные мотивы и символы помогли раскрыть душевные противоречия реальных людей; Я. Квапила принадлежит и либретто к опере А. Дворжака «Русалка», 1899).

В еще большей мере с новыми тенденциями связано драматургическое творчество представителей предвоенного «поколения бунтарей». Большую роль в обновлении чешского театра сыграли и Ф. Шпрамек, прокладывавший своими пьесами («Лето», «Месяц над рекой» и др.) путь лирико-импрессионистской драме настроений, и В. Дык как ав-

тор драмы неоромантической с элементами символизма («Помудревший Дон Кихот»), и Иржи Маген (1882–1939), поэт, прозаик, драматург, чья драма «Яношик» (1910) олицетворяла бунтарский дух поколения. образу легендарного разбойника, герою словацкого фольклора, Маген придает реалистическую достоверность. Он показывает, что Юрая Яношика, студента богословия, вынудила уйти в горы и возглавить дружину «горных хлопцев» не любовь к приключениям, а сила обстоятельств — царящая несправедливость, самоуправство венгерского феодала, который приказал избить до смерти отца Юрая за то, что тот не ходил на барщину из-за умирающей жены. В то же время автор не разрушает романтический ореол народного заступника, подчеркивает его самые благородные черты: отвращение к насилию, жалость к людям, мужество. Характер Яношика раскрывался в его отношении к отцу с матерью, любимой девушке, к друзьям и недругам. Он был лишен мистического начала и однозначности. В трактовке этого образа отразилось свойственное магеновскому поколению понимание сложности человеческой природы, мучительности познания жизни и самого себя, трудности перехода из юности в зрелость. Здесь просматривалась внутренняя связь «Яношика» с другими произведениями автора, в частности с романом «Камарады свободы» (1908) о жизни студентов-анархистов. В отсутствии четкой сюжетной линии (пьеса представляла собой несколько сцен из жизни Яношика и его дружины) проступало родство с поэтикой импрессионизма. Не пренебрегал автор и натуралистическими деталями. Однако доминирующей была романтическая интонация, поддержанная не диалогами, а музыкальным оформлением пьесы, где часто звучали песни, а руки персонажей вскидывались вверх в темпераментных словацких танцах. Но, как писал сам автор, романтизм его поколения «не имел практически ничего общего с литературным романтизмом» (1934)<sup>23</sup>.

Декадентско-символистская драматургия (ее представлял, в частности, Иржи Карасек из Львовиц) не получила распространения и не имела успеха, т. к. мало отвечала интересам посетителей чешских театров.

Определяющим для чешской литературной критики рубежа веков стал манифест Чешской модерна, приравнявший критику в качестве «самостоятельного литературного жанра» к искусству. Критик окончательно переставал быть рупором общественного мнения или бесстрастным референтом-комментатором литературного процесса, обретал право на творческое самовыражение. И прежде кри-

<sup>23</sup> J. Mahen. Kapitola o předválečné generaci. Praha, 1934, s. 13.

тиками выступали люди творческие, чаще всего сами же писатели, но призванные осуществлять общественный контроль за литературой. В 1890-е гг. критик получал право выражать собственное мнение, говорить от своего имени, что повышало степень свободы как критики, так и литературы.

Суверенизация критической деятельности способствует появлению критиков-профессионалов. Это прежде всего Франтишек Ксавер Шальда (1867–1937), которого можно отнести к крупнейшим чешским писателям XIX–XX вв. Обладая талантом поэта, прозаика, драматурга, он стал критиком как бы случайно, защищая от нападок свой рассказ «Анализ» (1891), где пытался техникой импрессионизма раскрыть внутренний мир человека. Превысив свои полномочия, перейдя от самообороны в наступление, он в статье «Синтетизм в новом искусстве» (1892) показал закономерность взаимодействия в художественном произведении разных тенденций и начал, в частности натурализма с символизмом, анализа и интуиции, сформулировав открывшиеся его поколению некие общие законы творчества.

Излюбленным жанром Шальды, как и всей критики рубежа веков, становится эссе — продуктивная форма самовыражения автора, обладающего талантом художника и ученого. Отождествляя критику с творчеством, Шальда стремился поставить ее на научную основу, превратить в инструмент познания истоков и особенностей разных явлений литературы и искусства. Поэтому он отвергал критику импрессионистскую, которая основывалась на интерпретации субъективных впечатлений. Ее сторонниками были критики из круга «Модерни ревью» (И. Карасек, А. Прохазка и др.).

Исходя из антропоцентристских принципов, считая основой творчества свободу самовыражения яркой личности, живущей полноценной жизнью, Шальда тем самым снимал противоречия между искусством и действительностью, видел плодотворность их взаимообогащающих связей. Одним из важнейших эстетических критериев всегда оставались для него оригинальность и внутренняя правдивость произведений, т. е. их соответствие как объективной реальности, так и натуре художника. Взгляды Шальды на искусство нашли выражение в сборнике эссе «Борьба за завтрашний день» (1905). Галерея ярких портретов Руссо, Флобера, Золя, Махи, Немцовой, Чеха, Врхлицкого, Совы, Бржезины, Свободовой, Новаковой, В. Мрштика и др. составила книгу «Душа и творчество» (1913). Сотрудник и автор «Научной энциклопедии Отто» (в ее редакции Шальда работал в 1894–1898 гг.), профессор кафедры романских литератур Пражского университета, сменивший на этом посту Я. Врхлицкого, автор публикаций в журналах, как традиционных, так и модернистских



направлений, Шальда в 1928 г. начинает издавать собственный журнал, который целиком заполняет своими статьями, эссе, рецензиями, хрониками, стихами, рассказами, переводами, «Шальдудв записник» («Записная книжка Шальды»). Но не объем, а уровень работ обеспечили долгую жизнь в искусстве человеку, которого «вот уже сто лет не только читают, но читают все время по-новому» (И. Брабец, 1997).

Заметной фигурой в критике того времени стал Франтишек Вацлав Крейчи (1867–1941). Представитель реалистического течения в Чешской модерне, редактор журнала «Розгледы», он занимает в литературной жизни обособленную позицию, редко вмешивается в полемики и споры. Но убеждения превращают его в защитника социально значимого искусства, выполняющего нравственно-воспитательную функцию («Художественное произведение в литературе и в воспитании», 1903). Однако он ее не упрощает и не схематизирует. Рассматривая литературу как социальное явление, исследуя проблемы взаимоотношений художника с обществом (он поднимал их в монографиях «Юлиус Зейер», 1901; «Ян Неруда», 1902; «Карел Гинек Маха», 1907; «Ярослав Врхлицкий», 1913, и др.), Крейчи подчеркивал субъективную природу творчества, решающую роль индивидуальности в искусстве. Современные его мысли об отсутствии прогресса в искусстве, где, по его мнению, есть лишь развитие технических средств, что не мешает искусству в целом способствовать духовному прогрессу человечества («Вечное утро в искусстве», лекция, 1903).

В отличие от своих антагонистов из «Модерни ревью», отличавшихся тенденциозностью оценок, Крейчи проявлял себя как один из самых беспристрастных критиков, стремившихся к объективности суждений. Он сумел сказать немало добрых слов и о чешском декадансе, позиции которого не разделял.

Левые взгляды реформаторского толка связали его в 1897 г. с социал-демократической газетой «Право лиду», где он до начала 1930-х гг. вел литературную рубрику, и закономерно, что одним из критериев «модерности» было для него внимание к социальной тематике («Сон новой культуры», 1906). В 1919 г. Крейчи побывал в Сибири с посланием президента Масарика к чехословацким легионам, отразив эти впечатления в художественной прозе и воспоминаниях.

Заслугой Яна Гебауэра (1838–1907), известного филолога и соратника Масарика в кампании по разоблачению подлинности Краледворской и Зеленогорской рукописей, чешское литературоведение отделяется от общей филологии и развивается на рубеже веков как самостоятельная многопрофильная дисциплина. Это происходит благодаря деятельности его учеников – Ярослава Влчека (1860–1930), Яна Якубца (1862–1936), Яна Махала (1855–1939). Я. Влчек высту-

пает автором «Истории словацкой литературы» (в двух томах, 1889–1890) и «Истории чешской литературы» (в двух томах, 1897–1921), где охватывает период с древнейших времен до 1860-х гг. По его же инициативе и под его же руководством создается коллективный труд в четырех томах «Чешская литература XIX в.» (1902–1907), в котором участвуют Я. Якубец, Я. Махал, Й. Гануш, А. Краус и др.

Если в трудах Я. Влчека основное внимание уделяется развитию художественных течений, литературному процессу в его связях с национальной общественной ситуацией и европейским контекстом, то Я. Якубец, охватывая большой фактический материал, сосредоточивался на биографии писателей, на их творческих портретах. Свою первую «Историю чешской литературы» (1907) он написал и издал на немецком языке. В 1926 г. она была переведена на русский язык. Главным делом его жизни стала «История чешской литературы» (1911), расширенная до двухтомника (1929, 1934).

Компаративистский аспект в исследовании истории чешской литературы вносит Ян Махал в своем трехтомнике «Славянские литературы» (1922, 1925, 1929), выступая, по сути дела, основоположником современной чешской славистики.

В трудах плеяды молодых ученых и критиков Арне Новака (1880–1939), Альберта Пражака (1880–1956), Отокара Фишера (1883–1938), Войтеха Мартиника (1887–1960) и др., все решительнее переходящих от накопления и описания фактов к психологии и философии творчества, к основам формального анализа, получают импульсы к развитию чешская богемистика, русистика, романистика, фольклористика и другие отрасли гуманитарных наук.

Рубеж XIX–XX вв. в силу многих творческих инициатив, стал плодотворной основой для всей чешской литературы XX в., достигшей больших высот и обогатившей мировое искусство своими достижениями.

## Словацкая литература

**Н**ачало 90-х гг. XIX в. трудно отнести к отчетливо выраженным векам в истории словацкой литературы: ни общественно-политическая, ни собственно литературная жизнь не отмечены на этом рубеже значительными событиями. Однако именно на протяжении 90-х гг. XIX в. — первого десятилетия XX в. в литературе исподволь, без программных манифестов и деклараций, происходят столь существенные перемены, что отдельные исследователи даже склонны говорить о «негромкой эстетической революции» (О. Чепан, 1972). Реализм в этот период, оставаясь ведущим литературным направлением, обогащается новыми средствами художественного отображения усложняющейся социальной действительности. В творчестве таких писателей, как Б. Тимрава, Й. Тайовский, Я. Есенский и др., он достигает фазы собственной зрелости. Этот внутренний стадийный сдвиг принято называть в современном литературоведении вторым этапом, или «второй волной», в развитии словацкого реализма<sup>1</sup>. К началу XX в. складываются условия и для возникновения иных, отличных от реализма, художественных тенденций, наиболее отчетливо проявившихся в поэзии (А. Краско, И. Галл, В. Рой и др.) и вошедших в историю литературы под именем Словацкой модерна.

Динамизация литературного процесса особенно на первых порах носила, однако, далеко не очевидный характер. Становлению реализма в Словакии изначально была присуща относительная замедленность, постепенность накопления новых качественных признаков в ткани произведений. С конца 1870-х гг. он пробивал себе дорогу сквозь сложное переплетение различных художественных тенденций, уже утративших или утрачивающих жизнеспособность, но еще продолжающих по инерции окрашивать творчество многих, если не большинства писателей. Затянувшийся эпилог романтической эпохи с неизжитыми блоками сентиментализма и просветительского дидактизма совпал — на излете — с прологом новой эстетической системы, утверждавшейся в 1880-е гг. прежде всего в ранних произведе-

---

<sup>1</sup> См.: *I. Kusý, S. Šmatlák. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia. Dejiny slovenskej literatúry*, IV. Bratislava, 1975; *И. А. Богданова. Литература с 80-х гг. XIX в. до 1918 г. // История словацкой литературы*. М., 1970, с. 168–206; *И. А. Богданова. Путь словацкой литературы к реалистическому методу // Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков*. М., 1976, с. 123–151.

ниях Светозара Гурбана-Ваянского (1847–1916), Павла Орсага-Гвездослава (1849–1921) и Мартина Кукучина (1860–1928). Совокупный вклад этих писателей в обновление облика национальной литературы сопоставим с идейно-эстетической активностью шутовского поколения. С одним необходимым уточнением: реализм, идя на смену романтизму, в словацких условиях продолжает осознанно рассматривать себя прямым наследником его высшей, «священной», по слову Ваянского, миссии — представителя, защитника, духовного руководителя нации. «Давление общественной реальности, — замечает по этому поводу С. Шматлак, — могло пробиваться в этой фазе нашего реализма лишь сквозь фильтр обязывающего „национального“ подхода»<sup>2</sup>.

Такое приоритетное внимание к национальной проблематике диктовалось общей ситуацией, в которой оказалось словацкое национально-освободительное движение в последней четверти XIX в. Соглашение о разделе полномочий между Веной и Будапештом (система «дуализма», 1867) и принятие в 1868 г. относительно либерального закона о «равноправии национальностей», впрочем без всяких гарантий его исполнения, породили определенную надежду на создание более благоприятных условий для развития национальной культуры у словаков и других невенгерских народов, входивших в состав королевства Венгрии, составной части Австро-Венгерской империи. Но вскоре венгерскими правящими кругами был взят курс на ужесточение национальной политики, повлекший за собой бесцеремонное закрытие Матицы словацкой (1875), ликвидацию словацких гимназий, включение в уголовный кодекс специального параграфа о преследовании за «национальное подстрекательство» (1878) в качестве «правовой» основы для прямого административного произвола — многочисленных ограничений свободы печати, запрещения собраний и т. п. В целом это был курс на принудительную ассимиляцию, особенно наглядно проявившийся в ряде законов о школьном образовании с повсеместным внедрением обучения на венгерском языке и гонениями на патриотически настроенных преподавателей. В целях мадьяризации была создана целая сеть учреждений, призванных пропагандировать венгерский язык и культуру среди невенгерского населения, но на практике занимавшихся прежде всего слежкой и доносами на «неблагонадежных» представителей национальной интеллигенции. В Словакии этим отличалось Северовенгерское мадьярское просветительское общество (ФМКЕ), снискавшее у словаков презрительное наименование «фемки».

<sup>2</sup> S. Šmatlák. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť. Bratislava, 1988, s. 397.

Ассимиляторский напор со стороны венгерских властей породил волну массового ренегатства (прежде всего по карьерным и экономическим мотивам) и во многом обусловил политическую стагнацию словацкого национально-освободительного движения. Словацкая национальная партия, основанная в 1870 г. и игравшая определяющую роль в идеологической жизни Словакии почти до конца XIX в., даже была вынуждена с 1884 г. до 1901 г. отказаться ввиду полной бесперспективности от участия в парламентских выборах. Неоднократно со стороны притесняемых национальностей, составлявших более половины населения Венгрии, предпринимались попытки налаживания совместных действий. В 1895 г. в Будапеште даже состоялся Конгресс невенгерских народов страны, в котором приняли участие представительные делегации от словаков (руководство Словацкой национальной партии, включая Ваянского), трансильванских и банатских румын, сербов Воеводины. Конгресс проходил под знаком борьбы за национально-территориальную автономию, введение всеобщего избирательного права, предоставление других буржуазно-демократических свобод. Все эти требования были с негодованием отвергнуты властями.

Литература в подобных условиях не переставала служить традиционным прибежищем национального духа и чуть ли не единственной легальной формой публичного выражения патриотической идеи. В 1907 г., предваряя издание своих «Избранных сочинений», Ваянский в присущей ему манере высокой публицистической патетики писал: «Нам, вытесненным из общественной жизни, не осталось почти ничего, кроме языка и храма литературы... Сюда, под эгиду Музы, устремилась идея словацкая. Наша святая обязанность отстоять эту благородную обитель нашей попираемой недругами жизни, не дать обратить ее в руины»<sup>3</sup>. Ваянский ретроспективно обобщал здесь горький исторический опыт целого поколения, вступавшего в литературу в пору глухого безвременья. Но, пожалуй, наиболее развернутое и принципиальное выражение такой взгляд на миссию отечественной словесности получил в многообразном творчестве самого писателя. Его поэзия — сборники «Татры и море» (1879), «Из-под ярма» (1884), «Стихи» (1890), его проза — повесть «Летящие тени» (1883), роман «Сухая ветвь» (1884) и др., его литературно-публицистические статьи — все было проникнуто духом протеста против национального бесправия, являлось страстным призывом к служению «высшим» интересам нации. Однако надежды, возлагавшиеся поначалу писателем на патриотическую активизацию дворянства и других образованных слоев общества обернулись иллюзиями.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: S. Šmatlák. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť, s. 397.

На рубеже 1880–1890-х гг. Ваянский вступает в полосу затяжного творческого кризиса. Роман «На переломе», над которым он трудился пять лет, так и остался незавершенным. Несколько начальных, опубликованных в «Словенских поглядах» (1889) глав и рассказ «Странные люди» (1890), представляющий, по всей вероятности, один из фрагментов несостоявшегося романа, свидетельствуют о глубоком разочаровании писателя в перспективах и возможностях национально-патриотического движения. Странные люди в одноименном рассказе — это представители молодого поколения словацкой интеллигенции, убивающие время в рассуждениях о нравственном долге перед бедствующим народом, но чувствующие себя со своими возвышенными порывами лишними и неприкаянными в заштатном провинциальном городишке. Лучшие из них, не поддаваясь искушению омадьяривания, готовы, несмотря ни на что, самоотверженно «прозябать со своим собственным народом», иные в поисках выхода отправляются на чужбину, в Америку, подальше от «проклятого, мелочного, убогого обывательского и торгашеского болота».

Столь же пессимистичен в общей оценке национальной ситуации роман Ваянского с симптоматичным названием «Пустоцвет» (1893). Он был написан в сегодской тюрьме, в которой по приговору суда Ваянский отбывал годичный срок за публикацию в газете «Народне новины» «оскорбительной» статьи «Гиенизм в Венгрии». В «Пустоцвете», после неудачи с романом «На переломе», Ваянский возвратился к сюжетно-композиционной схеме, использованной им еще в повести «Летящие тени»: тот же любовный треугольник, тот же набор основных персонажей. Однако в отличие от повести роман не оставляет даже мнимой надежды на благоприятное переустройство жизни: разоряется «соблазненный» аморальным окружением, меценатствующий помещик-предприниматель Кунович, его дочь Корнелия «лежит с простреленной грудью», «научно-литературная работа Радовского осталась незавершенной», художник Каменец «исчез из Бурина», повсюду торжествуют ренегатские, эгоистические нравы. Сюжетно-композиционный самоповтор подталкивал автора на путь декоративной эстетизации текста, нагнетания мелодраматизма и морализаторской риторики.

В двухтомном романе «Корень и побеги» (1895–1896) Ваянский попытался разорвать бесперспективный замкнутый круг, в котором до сих пор вращались его излюбленные персонажи. Впервые в своей творческой практике он обратился к изображению наиболее многочисленного сословия страны, крестьянства. Этот новый для себя художественный объект он рассматривает, однако, прежде всего с точки зрения его «высшей» миссии — незыблемого оплота нации. Город —

в данном случае провинциальный Рогов — безнадежен в своей «суетной, глупо-ренегатской и подлой» сущности, это источник всяческой нравственной скверны и разложения, «исцеление может прийти только снизу». Разветвленная, представленная тремя поколениями, патриархальная крестьянская семья Древанских и выполняет в романе функцию желанной для писателя точки опоры. Не столь важно, что некоторые из отпрысков этой фамилии занялись ремеслом или торговлей, а иные даже отправились в город для получения образования. В праздничные дни, когда все оказываются в сборе, «различия в возрасте, интересах, степенях родства — все сглаживается», и семья, повинувшись инстинкту кровной близости, предстает «как единое целое, образуя свой, ни в ком не нуждающийся, самодостаточный мир». Патриархальное сообщество Древанских, свято соблюдающее заветы старины, и является, по замыслу писателя, идеальной моделью национального общежития, тем здоровым «корнем», который только и способен дать достойные, жизнеспособные молодые «побеги». И хотя роман населен множеством персонажей, представителями разных социальных слоев, обитающими и в деревне, и в уездном Рогове, и даже в Вене, основные сюжетные нити переплетаются в главном композиционном и критериально нравственном центре — в родовом патриархальном гнезде Древанских. Отщепенцев, соблазненных эгоистичным и по существу порочным стилем жизни в инонациональной среде, неизбежно ожидает суровая расплата — духовное оскудение, материальный упадок, преждевременная смерть. И только те, кто, даже оказавшись в городе, продолжает осознанно поддерживать связь с землей и обычаями предков, заслуживают лучшей участи. Образцовым примером такой благополучной судьбы является в романе женитьба одного из молодых представителей рода Древанских, преуспевающего инженера-строителя из Вены, на простой крестьянской девушке, своей дальней родственнице, воплощающей в данном случае здоровое, «корневое» начало.

«Сизифом словацкого романа» назвал Ваянского один из исследователей его творчества Я. Штевчек. Ваянский действительно утвердил и онтологизировал форму современного романа в словацкой литературе, но так и не сумел поднять его до того уровня и глубины исследования жизни, которые были уже достигнуты в более дифференцированных литературах мира: «Если общественные отношения не зрели, то не может быть зрелой и их романная рефлексия»<sup>4</sup>. Европейски образованный, превосходно ориентировавшийся в классической и новейшей литературе, Ваянский и сам сознавал всю трудно-

<sup>4</sup> J. Števec. Dejiny slovenského románu. Bratislava, 1989, s. 181.

выполнимость взятой им на себя художественной задачи. «Пегас в ярме» (1890) — так выразительно называлась его статья, посвященная анализу хронически бедственной ситуации, в которой вынуждены были существовать литературы национально ущемленных народов: «Мы с нашими страданиями лишь в редкие минуты можем позволить себе войти в праздничные пропилеи поэзии»<sup>5</sup>.

Ваянский преклонялся перед подвигом русской реалистической литературы с ее «великой свободой мысли и творчества», с ее «бесстрашной решимостью говорить народу своему самые горькие вещи, правда, во имя бесконечно высоких и безусловно нравственных, душу очищающих целей». И со вздохом признавался: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888)<sup>6</sup>.

В 1890-е гг., окончательно разуверившись во внутренних возможностях национально-освободительного движения, Ваянский всецело перенес свои упования на вмешательство извне (Россия!) и свыше (Божий промысел). Идея самосохранения, своего рода консервации «здорового ядра» словацкого народа вплоть до прихода лучших времен получила последовательное воплощение уже в романе «Корень и побег». Ею в дальнейшем окрашена политическая публицистика Ваянского, а также многие, возникавшие — «по случаю», к юбилейным датам и т. п. — стихотворения (в 1909 г. включены автором наряду с предшествующими сборниками в «Книгу стихов I», составившую шестой том его «Избранных сочинений»). Та же идея оберегания «корней» от загнивания была положена в основу и последнего романа Ваянского «Котлин» (1901), не добавившего ничего существенно нового, кроме использования элементов политического памфлета, к его облику прозаика-реалиста. Оставшись в своем патриотическом горении неисправимым утопистом, Ваянский до конца жизни не смог и в художественном творчестве избавиться от романтических реликтов, характерных именно для первого этапа словацкого реализма.

Качественно иной при всей близости исходных позиций была художественная эволюция многолетнего сподвижника и друга Ваянского — П. О. Гвездослава. На протяжении свыше двух десятилетий — от «Летних побегов I» (1885) и поэмы «Жена лесника» (1884–1886) до выхода на литературную арену поколения Словацкой модерна в начале XX в. — Гвездослав практически в одиночку прокла-

<sup>5</sup> Цит. по кн.: *I. Kusý. Zrelý Vajanský*. Bratislava, 1992, s. 196.

<sup>6</sup> *S. H. Vajanský. Spisy*, VI. Bratislava, 1990, s. 213.



дывал наиболее продуктивные для своего времени пути развития словацкой поэзии. На его долю — функционально — выпало то, что в других литературах, в частности в чешской, реализовывалось усилиями многих поэтов. В лирике, опираясь прежде всего на Сладковича, он продолжил начатый романтиками процесс эмансипации личности, придав ему отчетливо реалистический, психологически достоверный характер. В отличие от Ваянского, подвизавшегося на многочисленных поприщах, Гвездослав был абсолютно и безраздельно предан поэзии. Она была для него естественной формой духовного и душевного существования, «единственным проявлением жизненной активности» (А. Матушка, 1950). Его стихотворные циклы «Летние побеги III» (1893–1895), «Псалмы и гимны» (1885–1895), «Прогулки весной» и «Прогулки летом» (1898), «Печали» (1903–1906), «Отзвуки» (1909–1911), «Кровавые сонеты» (1914) — это бесконечно многообразная и драматическая, растянувшаяся на несколько десятилетий исповедь лирического героя, вобравшая в себя сложную диалектику переживаний конкретной личности и — в отраженно-преображенном виде — основное содержание и движение окружающей действительности.

Всю свою жизнь Гвездослав провел в словацкой глубинке (Наместов, Дольны Кубин), вдали от крупных культурных центров, но в то же время и в стороне от суетной общественно-политической повседневности. Частная адвокатская практика предоставляла поэту средства существования и в определенной степени позволяла сохранять личную независимость, что придавало стойкости и бескомпромиссности его убеждениям, укрепляло решимость противостоять политической конъюнктуре и идеологическому априоризму. «Лишь правды чту лицо простое», — говорилось в программном стихотворении, открывавшем первый цикл «Летних побегов». Поискам правды в себе, окрест себя и «выше» по сути посвящено все творчество Гвездослава, но в первую очередь этими поисками окрашен многолетний, циклически организованный лирический дневник поэта.

При всем тематическом полифонизме лирике Гвездослава присуще внутреннее единство, покоящееся на его убежденности в гражданском предназначении поэтического слова. Отвергнув выпренную риторику и туманные аллегории романтизма, Гвездослав остался верен исконным идеалам эпохи национального возрождения: желанная национальная свобода всегда сопряжена в его сознании с мечтой о социальной справедливости и духовном распрямлении личности и народа. С этой высоты он вглядывался в окружающую действительность, с горечью обнаруживая торжествующие повсюду «злобу, подлость, униженную правду и насилие»: «Чем я могу по-

мочь? В бессильном гневе, / сжав кулаки и голову повесив, / я стон души слезами изливаю...» («О, почему не вихрь я...», перевод А. Ладинского).

В период написания «Летних побегов III», откуда взято процитированное стихотворение, окончательно определяются общий облик и центральная проблематика поэзии Гвездослава. Он осознанно принимает на себя тяжкий крест ответственности за свой народ («Мой род, увы, без пастыря блуждает стадом...») и, сострадая его наиболее обездоленным, безгласным трудовым слоям, стремится говорить от их лица, их именем. Такие стихотворения, как «Знаю я, стяжатели, корыстолюбцы...», «Вас грозная постигнет кара...» и, в особенности, «К вам, родовитым и всесильным...» (Й. Шкультеты не рискнул опубликовать его в «Словенских поглядах», и до 1951 г. оно оставалось в рукописи), по накалу обличения мира имущих — не только национальных угнетателей, но и «своего» дворянства, «своей» буржуазии — представляют собой вершину гражданской лирики Гвездослава. Стремлением изменить несправедливый порядок вещей, выражено ли это открытым текстом или возникает почти непроизвольно в качестве нравственного императива, отмечено все творчество поэта. Даже в навеянных глубоко личными переживаниями «Псалмах и гимнах», в минуты интимного общения с Богом, воплощающим высшую справедливость, он нередко выступает пылким ходатаем за свой бедствующий народ. Характерны в этом смысле и его циклы пейзажной лирики «Прогулки весной» и «Прогулки летом», в которых прочувственно реалистические картины закономерных и предсказуемых метаморфоз в природе постепенно перерастают в натурфилософские размышления о естественной гармонии бытия как взыскуемом идеале человеческого общежития.

Чем дальше, тем отчетливее, однако, в лирике Гвездослава начинают звучать и мотивы уныния, разочарования, даже отчаяния от сознания тщеты, бездейственности поэтического слова: «Я сирым глас взывающего глухо в пустыне...» — сетовал он на свой удел еще в «Молодых побегах». В «Печалях» и «Отзвуках» эта тема становится едва ли не основной, достигая драматической кульминации в монументальной рефлексии «Словацкий Прометей — ужель возможен он?..». Идеалы, свято исповедуемые поэтом, вступали во все более очевидное противоречие с прозой буржуазного меркантилизма, эгоистическим приспособленчеством новых поколений. Гвездослав не был поклонником революционных потрясений, хотя и внимательно, даже с надеждой приглядывался к событиям, происходившим в начале века в России («Ах, бродит что-то, закипает в славянстве...», 1905), — разойдясь в своей осторожно оптимистической оценке этих

событий с Ваянским и его консервативным окружением. В поэзии он все же больше уповал на просветляющую силу добра, на моральное очищение личности, на внутренний голос совести и чести. В «Словацком Прометее» на высокой трагической ноте выражена нестерпимая боль утраты живого контакта с современным ему обществом, не столько ушедшим вперед, сколько, по его убеждению, погрязшим в своекорыстных интересах, отклонившимся от верного пути: «О, муки! О, судьба... призываждать: свети! И некому светить...» «Один, всегда один...» — рефреном проходит эта строка в написанном тогда же одноименном стихотворении.

В драматизме сложившейся ситуации давали о себе знать общие признаки предельности того типа поэзии, которая в словацких условиях на рубеже XX в. была представлена творчеством Гвездослава. Углубляющееся взаимное отчуждение поэзии и общества, породившее феномен «проклятых поэтов», уже переставало быть новостью в европейской литературе. Мучительный анализ творческого самочувствия в поздней лирике Гвездослава объективно подготавливал смену доминант и в словацкой поэзии. Но сам Гвездослав не видел и не искал для себя иной альтернативы, кроме стоического апостольского служения своему обездоленному «роду». В «Отзвуках» он не раз возвращался к наболевшей теме: «Где проповедь, там сладкозвучья нет. / Но что же может, не терзая совесть, / поделаться он, Словакии поэт? ... / Он меж певцов отрезанный ломоть» («Напрасно от словацкого поэта...», перевод Ю. Вронского).

Мощным взлетом лирического гения Гвездослава стал цикл из 32 стихотворений «Кровавые сонеты». Написанные в августе-сентябре 1914 г., они явились спонтанным негодующим откликом поэта на спровоцированное «корыстью» и «спесивым властолюбием» вселенское кровопролитие: «Людей на бойню гонят как ягнят...». Классически строгая форма сонета способствовала систематизации масштабной рефлексии, вобравшей в себя и горечь разочарования поэта в разумности цивилизации, и гуманистическую философию веры и сострадания к человеку. В заключительных стихотворениях цикла возникает пророческое видение грядущего мира, который после трагических военных лет должен стать для славян и для словацкого народа, в частности, временем реализации мечты о национальном и социальном освобождении. Именно в этом духе было воспринято Гвездославом образование в октябре 1918 г. Чехословацкой республики, воспетое им в ряде последних «напутственных» стихотворений («Сретение», «Молодая Словакия» и др.).

Почти на всем протяжении творческой биографии собственно лирическое, «интровертное» начало неизменно сочеталось в поэзии

Гвездослава с тяготением к эпически-описательному повествованию. Совершенствование лирики личного переживания, обогащаемой реалистической образностью, как бы подкреплялось и дополнялось все более детализированными картинами реальной жизни, окружавшей поэта. Причем в отличие от Ваянского, питавшего слабость к проблеме реабилитации «дворянских гнезд», Гвездослава прежде всего привлекало объективное исследование трудовых будней словацкого крестьянства, колорита национальных традиций, сложившихся норм деревенского общежития. Характерен его отход на рубеже 1880–1890-х гг. от развернутых постромантических композиций («Жена лесника») с одновременным обращением к малым сюжетным поэтическим формам — «Бутора и Чутора» (1888), «В ночном» (1889), «В жатву» (1890), «Обед» (1891), «Ужин» (1892) и т. д. «Художественная разведка народного быта» (С. Шматлак, 1968), производимая Гвездославом, была сродни аналогичным тенденциям в творчестве Кукучина: скромные бессюжетные зарисовки повседневных занятий простых людей, часто сдобренные теплым юмором и отличающиеся этнографически-документальной, «очерковой» точностью. Цикл подобных произведений послужил подготовительным этапом для создания Гвездославом двух крупных эпических полотен, своего рода поэтической диалогии о Влколине — «Эжо Влколинский» (1890) и «Габор Влколинский» (1901).

Под Влколином подразумевался Вышний Кубин, родное село поэта, в котором прошли его детские годы; Влколинские — разветвленная фамилия мелкопоместных дворян, «земанов», житейские перипетии которых на общем фоне деревенского микробытия составили содержание обеих поэм. Впрочем, такое жанровое определение лишь с большими оговорками приложимо к этим произведениям. Если в «Эжо Влколинском» при всех многочисленных отступлениях действие формально все-таки организовано вокруг главного героя, который наперекор заносчивой матери-земанке женится «по любви» на девушке из крестьянской семьи, то в «Габоре Влколинском» традиционный для поэмы центростремительный принцип вытесняется центробежным: автор описывает типичный календарный год деревенского сообщества, жестко подчиненный сезонному природному ритму, и в калейдоскопе частных событий и происшествий запечатлевает с добросовестностью летописца характерные национально-специфические особенности жизни словацкой глубинки середины XIX в. «Я должен был успеть их записать», — говорит поэт в послесловии к «Габору Влколинскому», уподобляя себя «хронисту», честно исполняющему свой долг перед безвозвратно уходящими в прошлое реалиями и поколениями: «Крик—стон, а, может, смех, и занавес упал...».

Этот опыт конкретно-исторического эпического синтеза не был по достоинству оценен современниками. «„Влколину“, — по замечанию С. Шматлака, — не повезло в том отношении, что он — в стихах — создавался как раз тогда, когда крупные стихотворные эпические формы становились исключением. Но с точки зрения движения словацкой литературы к (реалистическому. — Ю. Б.) роману... это произведение имеет большое значение»<sup>7</sup>. Сам Гвездослав, обескураженный более чем прохладным приемом «Габора Влколинского», отказался от замысла довести свое повествование о Влколине до современности. В его дальнейшем творчестве преобладали более привычные модификации «краткой эпики»: унаследованная от романтизма баллада, обогащенная социальным контекстом («Зузанка Грашковье»), циклы стихотворений на библейские («Рахиль», «Каин», «Рождество» и др.) и исторические («Растислав», «Прибина» и др.) сюжеты. В том же ключе пристального исследования извечного противостояния добра и зла было выдержано единственное крупное драматургическое творение Гвездослава — пятиактная трагедия «Ирод и Иродиада» (1909), созданию которой предшествовали его переводы из Шекспира («Гамлет», «Сон в летнюю ночь»), Гёте («Фауст»), Мадача («Трагедия человека»).

Творчество Гвездослава составило целую эпоху в словацкой литературе, став необходимым звеном в цепи ее развития и национальной самоидентификации на протяжении XIX в. Благодаря созданной его универсальным гением художественной вселенной словацкая поэзия обрела то чувство внутренней уверенности в себе, которое позволило ей в лице поколения Словацкой модерна вступить в содержательный диалог с принципиально новыми художественными тенденциями, заявившими о себе в европейской литературе на пороге XX в.

Вклад Мартина Кукучина в развитие словацкой прозы во многом сходен с миссией Гвездослава в поэзии. И тот и другой в своих произведениях практически одновременно обратились к детальному художественному исследованию словацкого крестьянства, составлявшего тогда — в численном отношении до 80% населения — основу нации. Непрительные очерки, «зарисовки с натуры» (излюбленный подзаголовок у раннего Кукучина), рассказы, пронизанные юмором и освобожденные от романтизированной фабулы, от сентиментальной, «облагораживающей» тенденции: внешне однообразная жизнь крестьянина у Кукучина оказывается интересна и сложна сама по себе, а вроде бы примитивный эмоциональный мир деревни по-своему богат и заслуживает всяческого уважения. Прежде всего

<sup>7</sup> S. Šmatlák, J. Števíček. Literárne rozhovory. Bratislava, 1981, s. 73.

потому, что это мир, покоящийся на реальном труде, с простыми и ясными заботами о хлебе насущном и не менее ясными моральными обязательствами перед окружающими — родными, соседями, односельчанами. Народная жизнь у Кукучина, шесть лет проучительствовавшего в начальной школе в родной деревне Ясенова, представляла на первом этапе творчества в ее наиболее здоровых, очищенных от посторонних и, как ему казалось тогда, необязательных примесей основах.

Второй этап, совпавший с его пребыванием в Праге в пору учебы на медицинском факультете (1885–1893), отмечен активным общением молодого писателя к культурной атмосфере чешской метрополии, качественным расширением его общественно-литературного кругозора. Он становится неременным участником заседаний литературно-художественной секции земляческого общества «Детван», объединявшего студентов пражских высших учебных заведений, выходцев из Словакии. Одним из его ближайших друзей стал студент-медик Д. Маковицкий, будущий личный врач Л. Толстого. Сохранившиеся протоколы заседаний свидетельствуют о широком диапазоне обсуждавшихся проблем и, в частности, о пристальном интересе к новейшим тенденциям в отечественной и мировой литературе (Толстой, Тургенев, Золя, Ибсен и др.). Кукучин и сам выступал с рефератами о произведениях Толстого («Война и мир», «Крейцерова соната»), Тургенева («Дым»), Достоевского («Идиот») и др. Динамизируется и его собственное творчество. Продолжая линию рассказов, основанных на столь характерном для него доброжелательном ситуационном и языковом комизме, Кукучин все чаще выступает и как автор, непосредственно озабоченный коренными — социальными и моральными — проблемами человеческого общежития: под оболочкой анекдота из сельского быта остроумно высмеивается сословный паразитизм дворянства («Вот умрет дядюшка из Хохолёва», 1890), а традиционный мотив уловления богатого жениха становится поводом для иронического описания нравов провинциального «светского» общества («На подконицком балу», 1891). С нарастающей тревогой он всматривается и в ближайшее будущее родной деревни, где патриархальная добросердечность все очевиднее вытесняется эгоистическим расчетом («Два пути», 1892; «Мишо», 1892; «Dies irae», 1893, и др.).

Отчетливо понимая необратимость происходящих социальных перемен, писатель не может, однако, примириться с тем, что новые формы жизни возникают в антагонистическом разладе с прежними. В духе христианской (и толстовской) проповеди самосовершенствования Кукучин стремится всюду, где только возможно, уравновесить

критическое начало надеждой на моральное просветление и покаяние заблудших или оступившихся героев. Тем самым впервые в словацкой прозе конфликт добра и зла последовательно перемещается из сферы внешнего действия в область потаенных движений души, обретая развернутое психологическое измерение. Соответственно эволюционируют и формы повествования: рассказ, претендуя на все более широкий и глубокий охват действительности, разрастается до повести («Конец и начало», 1892; «Dies irae»), которая в свою очередь сигнализирует о вызревании еще более масштабного замысла — социально-психологического романа.

Естественная логика творческого развития писателя была, однако, нарушена житейскими обстоятельствами: после получения диплома Кукучину-медику не удалось найти места в Словакии, и в 1893 г. он уехал работать земским врачом в Далмацию, на остров Брач. Кукучин надеялся через некоторое время, расплатившись с долгами, накопившимися за время учебы, перебраться на родину, но судьба распорядилась иначе: постепенно он сросся с новым окружением, женился, а в 1907 г. отправился в качестве врача в Южную Америку, в Чили, в колонию хорватских эмигрантов, осевших в городе Пунта-Аренас. Лишь в 1922 г. он вернулся в Европу и последние годы жизни провел в Югославии, изредка наведываясь в Словакию.

Оказавшись за пределами родины, Кукучин до конца своих дней продолжал ощущать себя словацким писателем. На Браче он закончил свою единственную чисто «городскую» полудокументальную повесть «Записки из грустного дома» (1894), явно навеянную чтением Достоевского и как бы суммировавшую его личные безрадостные впечатления о нелегком повседневном существовании рядовых обитателей пражских предместий. К этому времени относятся и рукописные наброски романа с широким охватом словацкой действительности, с большим количеством действующих лиц, прежде всего представителей образованных слоев общества. В данном случае замышлялось посягательство на территорию, занимаемую романистом Ваянским и его последователями — Т. Вансовой, Э. Шолтесовой. Кукучин скептически относился к их усилиям по реанимации в литературе «дворянских гнезд», к патриотической риторике их высокородных героев, не слишком подкрепленной реальными земными делами. «Ныне образованность земанская далеко не поспекает за плебейской, — писал он в критическом отклике на роман Шолтесовой „Против течения“ (1894), представлявший собой очередную версию „Сухой ветви“ Ваянского. — Жезл образованности давно уже выпал из рук земанства, в особенности у нас. Национальная идея не является аристократической, напротив, она глубоко демократична... Центр

тяжести всей проблемы: народ»<sup>8</sup>. Судя по сохранившимся фрагментам, роман, под условным названием «Сын знаменитости», и должен был быть посвящен проблеме формирования новой интеллигенции, на деле озабоченной социальной ситуацией в стране. Этот полемический замысел остался, однако, неосуществленным. Опубликованный в «Словенских поглядах» роман «Дом на склоне» (1903–1904) был написан Кукучином на далматинском материале.

К тому времени писатель вполне освоился с новым окружением (цикл очерков «В Далмации и Черногории», «Риека–Рогич–Загреб» и др.), почувствовав себя более раскрепощенным при выборе фабулы, сюжета, «идеологии» произведения. Характерно, что при всей конкретной погруженности в специфику жизни и быта местного населения — крестьян-виноградарей («тежаков»), обитателей дворянских («патрицианских») усадеб, предпринимателей, занимающихся сбытом вина и морской торговлей, и т. д. — в романе моделировалась проблематика, волновавшая Кукучина прежде всего как словацкого писателя: взаимоотношения людей, представителей единой и в то же время социально неоднородной национальной общности. Его выводы оказываются неутешительными: былой патриархальный уклад, когда каждый из социальных партнеров, будь то крестьянин (в романе это по-каратаевски мудрый старец Мате Берац) или помещик (благородная и умная «шора» Анзела Дубчич), знает свою роль и сознает свою ответственность, — этот уклад уходит в прошлое. А вместе с ним обесценивается и традиционный нравственный потенциал, накопленный народным общежитием на протяжении многих поколений. Основу сюжета в романе составляют перипетии любви сына помещицы Нико Дубчича и дочери Бераца Катицы. Именно эта детально психологически разработанная история высветила непреодолимость социальных перегородок, разделяющих оба сословия. Свадьба молодых людей не состоялась. И не столько внешние обстоятельства, сколько внутренняя социально-психологическая несовместимость обусловила их постепенное взаимное отчуждение: «Распалось то, что было противно разуму и правде. Ибо не может быть прочным то, что неестественно».

В произведениях Кукучина новаторское художественное начало парадоксальным образом переплелось с традиционалистским. На всем протяжении творческой биографии, включая пятитомную эмигрантскую эпопею-хронику «Мать зовет» (1926–1927) и посмертно опубликованные в 1929 г. исторические романы «Лукаш Благосей Красонь» и «Богумил Вализлость Забор», писатель остался верен идеалу

<sup>8</sup> Slovenská literárna kritika, II. Bratislava, 1979, s. 314, 315.



естественного, органичного тока жизни, исходно связанного у него с человеком, истово трудящимся на земле — в согласии с природой, ближайшим окружением и воспринятой от предков традицией. И хотя Кукучин в отличие от Ваянского не навязывал своих предпочтений неумолимо усложняющейся действительности, подобная обращенность в уходящее прошлое со временем все сильнее отзывалась в его произведениях непроизвольной щемящей ностальгией. За идеалом в этой художественной системе сохранялось значение стабильного ценностного фактора, консолидирующего, но одновременно и консервирующего мировоззрение писателя.

В творчестве первого поколения словацких писателей-реалистов противоречиво отразился процесс мучительного отмирания многовековой традиции патриархального общежития, отстающего под напором новых, гораздо более агрессивных и «бессердечных», но экономически более перспективных форм социальных отношений. Как и все угнетенные, крестьянские по преимуществу страны, Словакия испытывала на себе прежде всего отрицательные последствия начавшихся капиталистических преобразований. Достаточно сказать, что катастрофическое разорение крестьянских хозяйств на протяжении последней четверти XIX — начала XX в. сопровождалось нарастающим потоком массовой эмиграции. К 1914 г. из Словакии эмигрировало, в основном в США, около полумиллиона человек (при общей численности 1,9 млн словаков по переписи 1910 г.). Крайне замедленные на первых порах темпы проникновения капитала в словацкую деревню позволяли первым писателям-реалистам сохранять еще какие-то надежды на возможность избежать наиболее, с их точки зрения, пагубных в нравственном отношении тенденций, чреватых «размыванием» и внутренним ослаблением нации. Не случайно поэтому их творчество было окрашено гуманистическим неприятием обозначившегося вектора социально-экономического развития.

В 1890-е гг. стала, однако, вполне очевидной вся утопичность подобных надежд: промышленная революция, преобразившая Западную Европу, захватившая соседнюю Чехию, докатилась и до полуфеодальной Венгрии. Железнодорожно-строительный бум, формирование крупных индустриальных центров, рост городского населения, в том числе рабочего класса, обезземеливание и обнищание деревни — все это создавало предпосылки для активизации новых политических сил.

В 1890 г. была основана Венгерская социал-демократическая партия, объединившая рабочих всех национальностей Венгрии; постепенно обретают регулярность ее органы печати на словацком языке: месячники «Нова доба» («Новая эпоха», 1897–1899), «Словенске ро-

ботнице новины» («Словацкая рабочая газета», 1904–1909), еженедельник «Роботнице новины» (с 1909 г.), издаваемый при финансовой поддержке чешских социал-демократов. В 1897 г. заявляет о себе политическая группировка, сформировавшаяся вокруг католической газеты «Людове новины» («Народная газета», 1897–1903). Поначалу она действовала в фарватере венгерской Народной партии (Непшарт, основана в 1894 г.), выступавшей в предвыборной кампании за строгое соблюдение закона о национальных правах от 1868 г., но вскоре, убедившись в неискренности руководства Непшарт, оформилась в самостоятельную фракцию, опиравшуюся на крестьянство, во главе с энергичным лидером, священником Андреем Глинкой (1864–1938), уроженцем деревни Чернова в Средней Словакии. В 1907 г. название этой деревни и имя Глинка стали известны всей Европе.

27 октября 1907 г. в Чернове должно было состояться освящение построенного на средства прихожан костела. Для участия в этой церемонии земляками был приглашен Глинка, которому, однако, по политическим мотивам запретили отправление священнослужительских функций. Вместо него в сопровождении жандармов в Чернову прибыл угодный властям ксендз. Когда жители деревни попытались не допустить его к костелу, жандармы открыли огонь по безоружной толпе: 14 человек было убито, 70 ранено. Черновское кровопролитие развеяло миф о либеральных порядках в Венгрии, распространяемый венгерскими политиками в Европе. Особый резонанс получили опубликованные одновременно в Германии, Франции и Италии статьи Нобелевского лауреата (1903), норвежского писателя и общественного деятеля Б. Бьёрнсона, в которых он подверг уничтожающей критике политику принудительной мадьяризации, насаждаемую «книгой и кнутом, законом и оружием» венгерскими властями. В защиту Глинки, брошенного за «подстрекательство» в тюрьму, ходатайствовал перед папой римским наследник габсбургского престола эрцгерцог Фердинанд. В начале XX в. словацкий национальный вопрос оказался, таким образом, предметом широкого международного обсуждения.

Конец XIX — начало XX в. отмечены активизацией и чешско-словацких взаимоотношений. В 1896 г. в Праге была создана организация «Чехословацкое единство», призванная содействовать распространению чешской культуры в Словакии и словацкой в Чехии, оказывать материальную поддержку словацким студентам, обучающимся в чешских учебных заведениях, и т. п. Постепенно сотрудничество расширялось, охватывая экономические и политические вопросы, которые с 1908 г. стало принято обсуждать на ежегодных представительных двусторонних встречах в курортном местечке Лугачовице («лугачовицкие совещания»). В кругах, связанных с этим движением, и

в особенности среди молодых словацких интеллектуалов, обучавшихся в Праге, возрастающим влиянием пользовались идеи профессора Карлова университета, философа и общественно-политического деятеля Т. Г. Масарика, лидера так называемого движения реалистов.

Тактика глухой обороны и пассивного выжидания лучших времен к этому времени перестала устраивать наиболее предприимчивую часть молодой словацкой интеллигенции, мировоззрение которой формировалось за отеческими пределами — в Вене, Будапеште и прежде всего в Праге. Из рядов пражского словацкого студенческого землячества (общество «Детван») вышли деятели нового склада — приверженцы безотлагательных «позитивных» действий, осуществления пусть малых, но конкретных дел и всемерного чешско-словацкого сближения в духе масариковской теории единой чехословацкой нации («чехословакизм»). Организовавшись вокруг журнала «Глас» (1898–1904), «ежемесячника для литературы, политики и социальных проблем», они развернули широкую публицистическую кампанию с требованиями решительного отказа от сентиментально-идеалистического и «этнографического» взгляда на национальную действительность, призывали к сосредоточению внимания прежде всего на социальных бедах бесправного, пребывающего в нищете и невежестве трудового люда: «Национальная идея слишком возвышенна, вернее слишком абстрактна для тех, кого мучит голод и кто изо дня в день изнывает под бременем 16 и более часовой работы»<sup>9</sup>. Апология «малых дел» сочеталась у многих гласистов с проповедью нравственного самосовершенствования личности, навеянной неокантианской этикой Т. Г. Масарика и непосредственно вероучением Л. Толстого (А. Шкарван, Д. Маковицкий).

Своей критикой «восточной» неподвижности, «азиатского» фатализма и обломовщины гласисты внесли оздоровляющую струю в политико-идеологическую атмосферу Словакии. Но тот же дух сухой рассудочности и прагматизма, будучи обращен непосредственно на литературу, быстро обнаружил свою недостаточность. Позитивистская альтернатива, предложенная гласистами словацким писателям, оказалась отягощена социологизмом, утилитарно-просветительским подходом к художественному произведению и поэтому «не могла с точки зрения существующего состояния словацкого литературного сознания быть особенно продуктивной: конкретные гласистские постулаты вели к обновлению народнообразовательной тенденции и дидактизму в художественной литературе»<sup>10</sup>. Вот

<sup>9</sup> Hlás, r. I, 1898, s. 23.

<sup>10</sup> S. Šmatlák. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť, s. 444.

почему литература в лице молодого поколения писателей, освобождаясь не без помощи гласизма от национально-утопических иллюзий и прямой национально-оборонительной ангажированности, не торопилась надевать на себя хомут хотя и иной, но по-своему узкой идеологической доктрины. В их творчестве переплетались различные — реалистические и модернистские — тенденции. Первые преобладали в прозе, вторые доминировали в поэзии. Острая, хотя нередко и доктринерская критика гласистами консервативной идеологии предшественников косвенно помогала литературе освобождаться от шаблонов, стимулировала интерес к художественным поискам, ведущимся за отечественными пределами.

Окрепшие связи с чешской демократической общественностью и соответственно с чешской литературой, накопившей к этому времени благодаря активной переводческой работе богатый опыт общения с развитыми литературами мира, способствовали расширению художественных горизонтов и в Словакии. В ряде новых журналов постгласистской ориентации — «Словенски тыжденик» (с 1903 г.), «Словенски обзор» (1907–1908), «Пруды» («Течения», 1909–1914), а также в женском общественно-литературном журнале «Денница» (1898–1914) — наряду с произведениями молодых словацких писателей появляются многочисленные переводы из русской (Чехов, Горький, Андреев и др.), французской (Мопассан, Золя и др.), польской (Конопницкая, Реймонт, Тетмайер, Жеромский), скандинавских литератур (Бьёрнсон, Ибсен, Гамсун) и т. д.

Идейно-эстетическая дифференциация, исподволь с 1890-х гг. происходившая в художественном творчестве, сравнительно долго не получала адекватного освещения в критике. Представители старшего поколения (Ваянский, Шкультеты) продолжали придерживаться взглядов, сформулированных ими еще в 1880 г. в «Критических письмах», и достаточно настороженно относились к новациям молодых, пренебрегавших, как им казалось, заботой о «высшей», национальной миссии литературы. В свою очередь гласисты, справедливо подчеркивая первостепенную значимость социальных факторов жизни народа, в назидательных рекомендациях писателям зачастую демонстрировали эстетическую глухоту при оценке конкретных произведений. «Нет строчки, фразы, мысли, — запальчиво утверждал, например, В. Шробар в 1900 г., — которые свидетельствовали бы о том, что современный словацкий литератор всерьез размышляет о жизни своего народа и даже о собственной жизни»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> V. Šrobár. Zábavné a poučné knižky // Slovenská literárna kritika, III. Bratislava, 1981, s. 43.

Среди продолжателей и последователей гласистской идеологии вскоре нашлись, однако, деятели, в большей степени предрасположенные к восприятию художественного творчества. Показателем отхода от примитивно-социологических воззрений стала программная статья Богдана Павлу (1883–1938), названная «по Белинскому» «Литературные мечтания» (1907). Обращение к наследию русской революционно-демократической критики — в статье цитируются Добролюбов и Писарев («Реалисты»), поминаются Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Некрасов — свидетельствовало о стремлении к выработке основательной концепции литературы — «более жизненной, более современной, более революционной в мыслительном отношении, более социальной»<sup>12</sup>. Павлу, чех по происхождению, был постоянным сотрудником масариковского «Часа», неоднократно бывал в России, хорошо знал русскую литературу (для «Словенского тыжденника» перевел, например, «Красный смех» Л. Андреева). В качестве ориентира для словацких писателей он выдвигал в своей статье творчество Горького в противовес «оранжерейной, искусственно культивируемой, эстетской тенденции», которая «доигрывает свою роль в мировой литературе».

Инерция упрощенного, внеэстетического подхода, все-таки проявившаяся в статье Павлу, преодолевается прежде всего в литературно-критической деятельности Франтишека Вотрубы (1880–1953). Как и Павлу, Вотруба сформировался в чешской славянофильской культурной среде, испытав в дальнейшем влияние «реалистической» школы Масарика. Сблизившись с молодыми словацкими интеллектуалами из окружения «Гласа», Вотруба с 1902 г. начинает активно участвовать в различных журнальных и книгоиздательских проектах в Словакии. Одной из таких наиболее значительных акций стало издание «Сборника словацкой молодежи» (1909) под редакцией Павлу и Вотрубы, поместившего в «Сборнике» проблемно-обзорную литературно-критическую статью «Из новейшей литературы. Ситуация. Есенский. Тайовский. Краско». Разделив общий пафос «Литературных мечтаний» Павлу о необходимости теснейшего сближения литературы с реальными проблемами жизни, Вотруба вместе с тем не согласился с прогнозами об отмирании «эстетства». Впервые на конкретном художественном материале он убедительно продемонстрировал закономерную оправданность сосуществования в «новейшей» словацкой литературе как объективированной, социально-реалистической, так и субъективированной, модернистско-символистской тенденций. «Верность себе» для художника столь же важна, по убеждению

<sup>12</sup> B. Pavlu. Literárne túžby // Slovenská literárna kritika, III. Bratislava, 1981, s. 43.

Вотрубы, как и «верность жизни», «судьба сердца» незримыми этическими узами связана с судьбами народа и нации. В этой и ряде других статей — «Из новой литературы», 1912; «Современная поэзия словацкая», 1914, и т. д. — Вотруба выступил, таким образом, в качестве долгожданного конгениального интерпретатора идейно-художественных поисков нового поколения писателей, получившего впоследствии, в 1930-е гг., историко-литературное наименование Словацкой модерны. Возглавив в 1907–1908 гг. редакцию журнала «Денница», Вотруба превратил его в трибуну молодых, закрепив в общественном сознании факт их выхода на литературную арену. С 1909 г. основную организующую функцию стал выполнять новый «поколенческий» журнал «Пруды», от названия которого ведет происхождение термин «прудисты», иногда применяющийся для обозначения большинства представителей постгласистского общественно-литературного движения.

В литературно-критической практике Вотрубы, хорошо знакомого с русской революционно-демократической эстетикой, существенное место занимала популяризация принципов критического реализма на примере таких писателей, как М. Конопницкая, И. Франко, М. Коцюбинский, В. Стефаник и др. В отличие от ортодоксальных гласистов, Вотруба высоко оценивал и творчество основоположников словацкого реализма Кукучина и Гвездослава (но не прозаика Ваянского), видя в них естественных предшественников следующего поколения писателей-реалистов, представленного Тайовским, Есенским и др. Характерный для Вотрубы, идеологизирующий — «от действительности» — подход к литературе, как правило, сочетался у него с анализом художественных достоинств произведений, что несомненно было связано и с его поэтической одаренностью. Цикл стихотворений, опубликованных Вотрубой в 1902–1904 гг. под псевдонимом Андрей Клас («Тихие аккорды» и др.), пронизанных чувством безотчетной тоски и одиночества, озаменовал собой первое явление поэзии Словацкой модерны.

Вотрубе принадлежат наибольшие заслуги в осмыслении литературного процесса в Словакии в рассматриваемый период. Вместе с тем необходимо отметить общее оживление литературно-критической мысли в Словакии к концу первого десятилетия XX в. В журналах постгласистской ориентации активно выступали, нередко полемизируя друг с другом, П. Буйнак, Ю. Славик-Нересницкий, Я. Лайчак и др. Молодая критика как бы компенсировала недостаток внимания, который до этого испытывала литература, вступившая уже с начала 1890-х гг. на путь художественного обновления.

Разнообразные признаки нового подхода к действительности были различимы уже в некоторых новеллах А. Бьелека, Г. Маршал-

ла-Петровского, у «детванца» Ладислава Надаши (1866–1940), выступавшего под псевдонимом Ян Гроб. Его ироническая, на грани сарказма, «вненациональная» фиксация нравов и пустопорожного времяпрепровождения провинциальной элиты («Преимущества светской жизни», 1889) во многом предвосхитила назревающий поворот прозы к критическому реализму и переосмыслению ценностных ориентиров.

Чертами переходности отмечено творчество Людмилы Подъяворинской (подлинная фамилия — Ризнерова, 1872–1951), обратившей на себя внимание сборником не слишком совершенных, но искренних интимных стихотворений «Из весны жизни» (1895). В ее прозаических произведениях — зарисовках, очерках, рассказах, публиковавшихся с начала 1890-х гг., ощутимы как влияние национальной патетики Ваянского, так и склонность к детальному описанию деревенского быта в доброжелательно-кукучиновской манере. Тема любви и душевных переживаний, осложненных материальными заботами, приобрела у Подъяворинской дополнительное измерение: в наиболее сильных в художественном отношении рассказах писательницы («Постепенно», 1900; «Женщина», 1909, и др.) впервые в словацкой литературе прозвучал негромкий, но внятный голос в защиту женского равноправия.

В середине 1890-х гг. в словацкой литературе появилось еще одно новое женское имя — Тимрава (псевдоним Божены Сланчиковой, 1867–1951). Впервые после Ваянского в ее рассказах и повестях столь широко была представлена жизнь относительно привилегированных слоев общества. Правда, в отличие от Ваянского, по существу в ненавязчивой художественной полемике с ним, речь ведется о вполне земных, лишенных возвышенного ореола, житейских буднях представителей этой среды: мелких чиновников, адвокатов, учителей, предпринимателей, лесничих.

Дочь сельского священника, бесприданница из многодетной семьи, Божена Сланчикова, подобно Подъяворинской, прошла через собственные надежды и ожидания, так и не устроив свою личную жизнь. Деревня Полихно в Южной Словакии, затем, после смерти отца, соседнее село Абелова, в котором ее брат-священник получил приход, — в этом захолустном даже по словацким меркам углу прожила она с детства до глубокой старости. Но, может быть, как раз отсутствие ярких внешних впечатлений и побуждало Тимраву с первых шагов в литературе к погружению в мир внутренний, к исследованию скрытых мотивов поведения личности. Именно Тимраве, с ее обостренным чувством фальши, с почти болезненным ощущением противоречия между кажущимся и сущим, принадлежит заслуга

прочного внедрения внутреннего монолога в художественный арсенал словацкой прозы.

Главные герои (и особенно героини) ее повестей и рассказов («Значит, все напрасно», 1897; «Поздно», 1898; «Бал», 1899; «Уроки жизни», 1902, и др.), молодые люди, не утратившие свежести чувств и чистоты помыслов, проходят школу приобщения к реальной жизни, в которой последовательно разбиваются их иллюзии и сердца. Бездуховность бытия, освященного лишь интересами личной выгоды, способна породить и в самом деле порождает лишь пустую и лицемерную болтовню об идеалах, беспросветное душевное оцепенение или агрессивную мстительную мелочность. Эти проявления замкнутой на себе мещанской среды впервые с такой беспощадной реалистической трезвостью были исследованы в словацкой литературе. Тимрава не щадит даже внутренне близких ей героинь, не оставляя без иронического — самоаналитического по существу — комментария их инстинктивные попытки как-то уберечься, избежать очередного разочарования, болезненного столкновения с неприглядной реальностью.

Со временем критицизм Тимравы распространяется на все слои словацкого общества. С 1907 г., с выходом в свет рассказа «Тот край, что манит», посвященного проблеме массовой эмиграции на чужбину, в ее творчестве ведущей становится крестьянская тема. Представители простого народа и раньше нередко встречались в ее произведениях, отражая интерес писательницы к колоритным характерам, незаурядным натурам, наперекор неблагоприятным обстоятельствам добивающимся своего («Катка-Катера», 1894). В такой трактовке еще сказывалась некая остаточная, кукучиновская надежда на здоровые начала крестьянского общежития. В новом цикле рассказов и повестей («Все тлен», 1908; «Без радости», 1912; «Семья Канатки», 1913; «Деспот» и др.) деревня предстает как сложный противоречивый мир, переживающий мучительную ломку вековых патриархальных устоев. «Наш народ прозябает, влачит жалкое существование, не живет, а погибает», — с горечью сетовала главная — автобиографическая — героиня повести «Уроки жизни», скромная начинающая писательница Марина Майтанева. Особой остротой социального и психологического видения проблем прозябающей деревни выделяется повесть «Тяпаки» (1914).

Определения «жестокий», «бескомпромиссный», «пессимистический» реализм, которые применяются в словацком литературоведении при характеристике творческой манеры Тимравы, прежде всего относятся к этому предельно конкретному, но чрезвычайно емкому по обобщающей силе произведению. Вопиющим анахронизмом пред-



стает перед читателем беспросветно однообразное бытие многолюдной крестьянской семьи, ни к чему не стремящейся, ничем не интересующейся, довольствующейся тем малым, что досталось от предков. Сонные, туповатые мужики, ленивые, нечистоплотные бабы, хилые, задыхающиеся в спертom воздухе тесной избы, болезненные дети. «Тяпаковщина» стала для словаков нарицательным понятием бездумного, бездеятельного, растительного существования.

Полностью отказавшись от идеализации деревенской жизни, обнажив ее косность, ее внутреннее духовное бессилие, Тимрава придала словацкому реализму качественно новое, острокритическое измерение. При всем том в ее позиции по отношению к крестьянству нет и намекa на пренебрежение. Крестьянин для Тимравы является таким же равноправным объектом художественного исследования, как адвокат или учитель, — открытым для понимания, сочувствия, но и для юмора, иронии или осуждения. Для крестьянского цикла рассказов как раз характерна гораздо большая эпическая уравновешенность по сравнению с рассказами из жизни привилегированной части общества, в которых Тимраве бывает труднее освободиться от личных пристрастий, приглушить, объективизировать автобиографическое начало. Не случайно «крестьянский» и «господский» миры разведены у нее, как правило, по разным произведениям и крайне редко пересекаются. Исключений немного, и прежде всего это повесть «Герои» (1918).

Она вообще стоит особняком в творчестве Тимравы, отразившей в ней реакцию всех основных слоев словацкой провинции на такое глобальное — «внешнее» — событие, как Первая мировая война. Участие в войне под опостылевшими императорско-королевскими знаменами, конечно же, не могло быть популярно в народе. Ощущение неотвратимой иррациональной беды, обрушившейся на далеких от хитросплетений «панской» политики простых людей, — таким предстает в повести восприятие крестьянами объявленной властями мобилизации. С этой естественной реакцией крестьян резко контрастирует поведение представителей местной верхушки, казенных ура-патриотов, состязающихся в воинственной похвальбе, в театральной страстности призывов к защите «отечества». Лишь горький трагический опыт — поток «похоронок», калеки, прибывающие с полей сражений, да страх перед собственной отправкой на фронт — слегка отрезвляет этих «героев». Открытое отвращение к ним Тимрава, вопреки своему обыкновению, саркастически зафиксировала уже в самом названии повести, изрядно обстриженной при первом издании цензурой и в полном виде напечатанной лишь в 1926 г.

Творчество Тимравы справедливо рассматривается современными словацкими исследователями в контексте второго этапа словац-

кого реализма, характеризующегося усилением внимания писателей к социальным основам жизни, к конкретным условиям, предопределяющим наполнение и направленность деятельности человека. Мышление сугубо национальными категориями, сопряженное с неизбежной отфильтровкой жизненного материала и добровольными тематическими ограничениями во имя служения высшей цели, — все это переставало соответствовать потребностям времени и внутренней логике развития реализма. Художники все больше опираются на собственный выстраданный опыт, отдавая предпочтение точному анализу перед приблизительным синтезом. Национальная проблематика не исчезает из литературы, она лишь растворяется в социальной; на смену возвышенной риторике приходит стремление к реальной оценке места и значимости национального фактора в жизни тех или иных слоев общества и конкретного человека. Своеобразно преломившись в творчестве Тимравы, эти тенденции получили подчеркнуто последовательное выражение у Йозефа Грегора-Тайовского (1874–1940),

Прозаик и драматург Тайовский (псевдоним образован от названия деревни, в которой родился писатель — Тайов) вошел в историю словацкой литературы прежде всего как бескомпромиссный исследователь положения социальных низов — обездоленного, разоряющегося крестьянства, неимущих батраков, бродячих кустарей-ремесленников, полупролетарского люда вообще, вытесняемого нуждой и голодом из деревни и пока не умеющего приспособиться к городу. Годы с конца XIX в. до Первой мировой войны были периодом наибольшей творческой активности писателя. Именно в это время вышли все сборники его прозаических произведений — «Рассказы» (1900), «Рассказы для народа» (1904), «Печальные ноты» (1907), «Из-под косы» (1910) и др., основанные, как правило, на реальных фактах, почерпнутых из жизни, на личном опыте или свидетельствах современников. Во имя скрупулезной передачи правды, достоверности повествования Тайовский словно приглушал в себе художника: граница между документом и вымыслом, между очерком и рассказом часто оказывается у него намеренно размытой, о чем сигнализируют подзаголовки многих его произведений — «быль», «случай из жизни», «подлинное происшествие» и т. п.

В большинстве рассказов нет развитой фабулы и почти отсутствует действие; усилия писателя сосредоточены на максимально адекватном описании конкретного случая или характерного персонажа, представленного в трагически обыденной ситуации. Безответный батрак, сорок лет отработавший на хозяина и не накопивший денег на похороны («Мацо Млеч», 1903); тщедушная старушка, с регулярной обязательностью прибредающая из дальней деревни в город,

чтобы в срок внести грошовые проценты по мизерной сумме, когда-то одолженной в банке («Магушка Пуосткова», 1909); несчастная мать троих малышей, оставшаяся без мужа-кормильца, погибшего на лесоповале, и выбивающаяся из сил, чтобы как-то заработать детям на пропитание («Горький хлеб», 1909), — в этих и подобных непридуманных историях Тайовский не претендует на создание автономной художественной реальности, фигура рассказчика открыто присутствует у него в тексте в качестве заинтересованного участника или сочувствующего свидетеля описываемой жизненной коллизии. Сочетание документальной основы и публицистического авторского начала, проясняющего смысл и укрупняющего масштаб повествования, сближает прозу Тайовского с аналогичными явлениями в русской (писатели-шестидесятники, Г. Успенский, В. Короленко) и украинской (И. Франко, В. Стефаник) литературах.

Идеологически Тайовский тяготел к гласизму, со многими ведущими деятелями которого — В. Шробаром, П. Благо, Б. Павлу и др. — он сблизился в Праге в 1900–1902 гг., во время учебы в Коммерческой академии. В журнале «Глас» публиковались многие рассказы Тайовского. В некоторых своих произведениях писатель отдал дань утилитарно трактуемой, воспитательной функции литературы, активно пропагандируемой гласистами (дидактические «рассказы для народа» о пагубности алкоголизма и т. п.). Его творчество, однако, несводимо ни к бездумному бытописательству, ни к плоской нравоучительности. Тайовского, выходца из крестьянской семьи, угнетало сознание все расширяющейся пропасти между тонким слоем национальной интеллигенции и обездоленным людом, пребывающим в состоянии крайней отсталости. И если Кукучин, в середине 1890-х гг. покинувший Словакию, еще мог позволить себе питать надежду на гармонизацию общественных отношений, то его младший современник Тайовский в начале XX в. бесповоротно расстается с подобными иллюзиями.

В 1904 г. в раздраженном отклике на очерк «Из Чадец в город» Баянский упрекнул Тайовского в неправомерном нагнетании черных красок, граничащем с «уничижением» собственного народа. Как бы в ответ на критику Тайовский предложил для публикации в «Словенских поглядах» переведенную им на словацкий язык повесть А. П. Чехова «Мужики», которая, однако, так и не появилась на страницах этого журнала, — эпизод достаточно показательный для характеристики различий, обозначившихся к тому моменту в понимании миссии национальной литературы и возможностей реалистического творчества в условиях Словакии. В «безнадежно-обнадеживающем фатализме» Тайовского (определение О. Чепана) в общей

форме проявилось ощущение некоей исторической безысходности, тяготеющей в конце XIX — начале XX в. над Словакией. В предельно обыденных, стоических судьбах забитых и униженных людей писатель даже «в минимальных проявлениях человечности обнаружил „горький хлеб“ трагического гуманизма своего времени»<sup>13</sup>.

Творческие поиски Тимравы и Тайовского дают представление об особенностях художественной дифференциации, происходившей на рубеже XIX–XX вв. в Словакии. Двуполосная (Ваянский–Кукучин) модель словацкой прозы, в основном сформировавшаяся в предшествующий период, сохраняла в сознании современников непреходящую значимость общей несущей конструкции литературного здания. Поколение Ваянского, Гвездослава и Кукучина доказало на практике художественную жизнеспособность национального феномена словацкой литературы и тем самым как бы освободило реалистов второго призыва от изматывающего груза ответственности за само «сбережение священного огня в национальном очаге» (Ваянский). В результате процесс самоопределения авторских индивидуальностей приобрел и в Словакии гораздо более раскованный личностный характер. Эту общую тенденцию — наряду с Тимравой и Тайовским — демонстрирует и творчество Янко Есенского (1874–1945), внесшего свой оригинальный вклад как в развитие прозы, так и, в особенности, национальной поэзии.

Собственно прозаическое наследие Есенского относительно невелико: всего около полусотни коротких рассказов, созданных преимущественно на рубеже XIX–XX вв., и двухтомный сатирический роман «Демократы» (1934, 1937), иронически обобщивший опыт участия Есенского в административно-политической практике послевоенной Чехословакии. Рассказы публиковались неравномерно. Большинство их рассеяно в периодической печати между 1897 и 1907 гг. Десять из них в 1913 г. вышли отдельной книжкой под названием «Провинциальные рассказы». Остальные были объединены в два отдельных сборника гораздо позже — в 1921 и в 1935 гг.

Хронологический разброс в книжных изданиях породил своего рода аберрацию в оценке и восприятии прозы Есенского в словацкой критике и литературоведении. Довольно долгое время Есенский предстал прежде всего как автор много раз переиздававшихся популярных «Провинциальных рассказов» — юморист, обличитель филистерства, один из немногих ярких представителей традиции комизма в пасмурновато-серьезной словацкой литературе. Вклад Есенского в смеховую культуру Словакии действительно неоспорим. В комиче-

<sup>13</sup> O. Čepan. Tajovský-prozaik // Slovenská literatúra, 1981, č. 3, s. 252.

ских зарисовках с натуры, в изящно обработанных анекдотических историях Есенский развивает тему житейских мелочей, выступая ироническим летописцем провинциальных нравов. Юмор перерастает в сарказм, откровенную насмешку, когда писатель сталкивается с воплощенным лицемерием, пошлостью, агрессивным невежеством, претендующим на общественное признание, пытающимся навязать окружению свои ханжеские нормы поведения и морали («Пани Рафикова», 1898).

Есенский родился в Мартине, с юных лет воспитывался в русофильской среде, хорошо знал и любил русскую литературу. Некоторые его юморески живо напоминают миниатюры раннего Чехова периода «Осколков», а в новелле «Грибы» на словацком материале воспроизводится ситуация классического конфликта между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем.

В сатирическом даровании Есенского находила свой выход присутствующая ему зоркая скептическая наблюдательность, питаемая независимым складом ума и развитым чувством собственного достоинства. В этом сказывалась и его принадлежность к одной из известных своим патриотизмом старинных земанских фамилий. Семья рано потеряла отца, и хроническая нужда отравила Есенскому гимназические и студенческие годы. Она сопровождала его и тогда, когда он в качестве помощника адвоката скитался по маленьким городкам в поисках работы. Лишь получив в 1905 г. адвокатский диплом, он осел, наконец, в «ничтожном филистерском местечке» Бановце над Бебравой, где быстро снискал у местных властей репутацию неблагонадежного «панслависта». Субъективно Есенский чувствовал себя в Бановцах «заживо погребенным в склепе»<sup>14</sup> и в своих сатирических произведениях по-своему сводил счеты с этой средой.

Но есть в его наследии и другая, относительно небольшая группа рассказов, создававшихся в 1902–1906 гг. параллельно с юмористическими («Слово любви», «Конец любви», «Рабы» и др.). Это короткие грустные истории о тех почти неизбежных разочарованиях и метаморфозах, которые подстерегают любовь в мире меркантильных расчетов и закоснелых общественных условностей. Рассказы, как правило, построены на довольно нейтральном, стереотипном диалоге партнеров, происходящим, однако, на фоне насыщенных субъективным содержанием внутренних монологов. Несколько рассказов вообще написаны в форме исповеди от первого лица, что само по себе было событием в словацкой прозе того времени. Известную аналогию к ним могли бы составить разве что отдельные произведения

<sup>14</sup> Janko Jesenský v kritike a spomienkach. Bratislava, 1955, s. 651.

Тимравы, хотя о взаимовлиянии в данном случае не приходится говорить. Для обоих «источником» стали факты их биографии.

В 1970 г., когда М. Гафриком отдельной книжкой были изданы «Письма к Ольге» из эпистолярного наследия Есенского (свыше 70 ярко написанных, подробных посланий периода 1904–1907 гг. к Ольге Крафтовой, так и не ставшей его женой), выяснилось, насколько проблематика и вся атмосфера лирико-психологических рассказов близка интимным переживаниям писателя. В «Рабах» (1905), например, чувство искренней взаимной симпатии, возникшее между студентом-медиком и барышней Эленкой, торопливо приглушается в момент решительного объяснения: героев охватывает страх перед тяготами необеспеченного существования. Через нечто подобное прошел сам Есенский. Во всяком случае, после женитьбы в 1908 г. на А. Боттовой лирико-психологическая линия в его прозе резко и бесповоротно обрывается, а итоговые размышления отдаются поэзии.

Поэтическое дарование проявилось у Есенского еще в гимназические годы, но его первый сборник под нейтральным названием «Стихи» был издан лишь в 1905 г. Рукописное же наследие, как выяснилось полвека спустя, оказалось столь внушительно, что составило в 1959 г. целый том полного собрания его сочинений. Сам Есенский не стремился к публикации своих ранних произведений, насмешливо оценивая их как ученические: «Я писал стихи, и, как молодой воробей, подражал старым. И если бы только воробьям! Я ведь имитировал и орлов». Среди «орлов», которым он подражал, Есенский называет Байрона, Гейне, Пушкина и Лермонтова: «Из словацких поэтов мне тогда больше всех нравился Ваянский, Гвездослав меня утомлял, а вот Ваянского я обкрадывал, где только мог, как бессовестнейшая сорока»<sup>15</sup>. Благодарную любовь к кумирам поэтической юности — позднее к ним добавились Есенин и Блок — Есенский сохранил до конца своих дней, оставив после себя целую библиотеку классических переводов из русской поэзии: «Двенадцать» А. Блока (1934), «Избранное из поэзии С. Есенина» (1936), «Из поэзии А. С. Пушкина» (1937), «Евгений Онегин» (1942), антология «Из современной русской поэзии» (1947).

Благодаря периоду скрытого созревания Есенский предстал перед читающей публикой вполне сформировавшимся автором с яркой индивидуальностью. Импровизаторское, «пушкинское» начало и непринужденная легкость пера были уже органично присущи стихотворениям, составившим первый сборник. Отличала его и редкая тематическая концентрированность: три основных раздела из четырех

<sup>15</sup> Janko Jesenský v kritike a spomienkach..., s. 667.

(«Песни», «Открытки», «Сентиментальные стихи») представляли собой разнообразные формы и проявления любовной лирики — от изящных стилизаций под фольклорные образцы, от пылких «альбомных» мадригалов и иронических посвящений до меланхолических элегий, горьких строф разочарований и самоуничжительных прозрений. Эта книга стала свидетельством глубоких сдвигов, происходивших в словацкой поэзии. Ведь аскетический императив служения отчизне, провозглашенный на заре романтизма Штуром, все еще продолжал по инерции сковывать творчество даже такой выдающейся поэтической личности, как Гвездослав. Своими вариациями на интимной струне Есенский как бы восполнял ощутимый пробел, со времен «Марины» Сладковича образовавшийся в словацкой лирике.

Неожиданной была не только концентрация на самой теме, но и провоцирующая «заземленность» ее трактовки. Для чистого возвышенного чувства уже не находится места в обыденной действительности, оно превратилось в анахронизм; любовь покупают и продают, ее лексика изнасилась до дыр, поскольку меркантильный расчет с обеих сторон способен породить лишь взаимное притворство, неискренность и фальшь в отношениях между мужчиной и женщиной:

Давнишние мечты истлели,  
сокрыла Лета их во мгле.  
Что златокудрой Лорелее  
сегодня делать на скале?..  
Завороженный рыцарь ныне  
не разобьется об утес...  
И дева сгнула в пучине —  
вослед за тонкой стружкой слез.

(«Лорелея», перевод Н. Горской)

Ощущение общего неблагополучия жизни, в комическо-сатирических формах преломленное Есенским в прозе, экстраполировалось в его поэзии на глубинную сферу человеческих взаимоотношений. Причем в отличие от предшественников Есенскому уже не свойственна ни позиция судьи, ни поэта-пророка, гневно бичующего несправедливость и призывающего к отмщению. Лишь в двух-трех стихотворениях из четвертого раздела сборника, прежде всего в «Песне подневольных», открыто прорвалось чувство хронически ущемляемой национальной гордости, экспрессивно «уравновешенное» («Настанет день великой боли...») саркастическим обличением собственно словацкого окружения в безвольном приспособленчестве: «Беда не около, а в нас...» («Воспоминания»).

Эта первая поэтическая книга Есенского была в целом благожелательно встречена критикой. Ваянский, полностью приведя в своем приветственном отклике «Песнь подневольных», без колебаний включил ее автора в «ряд подлинных поэтов и литераторов словацких». Восхитился он и свежей обработкой фольклорных мотивов в разделе «Песни», пожурив молодого коллегу лишь за «излишнюю субъективность» да пристрастие к «часто повторяющимся флиртам». Между тем именно новой степенью самораскрытия и индивидуализированной субъективности лирического героя Есенский прежде всего и предвосхитил грядущую эволюцию поэзии в XX в., став этой частью своего поэтического творчества хронологически первым представителем Словацкой модерны.

В последующие годы удельный вес гражданской лирики в творчестве Есенского неуклонно возрастает, отражая, помимо всего прочего, и личную ситуацию противостояния враждебному окружению, в которой он оказался в Бановцах. Его поэзия приобретает более философический характер, тяготея к некоторым обобщающим и невеселым размышлениям о жизни: «Перед картиной жизни хмурой оттолбенелый я стою...» Ностальгическая нота расставания с молодостью отчетливо звучит во многих его стихотворениях: «Летят сердца наши, как ведра, в пасть колодца, сужается небес голубизна».

В этот же период возникает и единственная в творческой биографии Есенского поэма «Наш герой», печатавшаяся отдельными главами в «Словенских поглядах» на протяжении 1910–1913 гг. В самом названии заключалась некая содержательная переключка с хрестоматийными образцами, навеянными русской литературой. Онегинско-печоринская тень была привлечена Есенским в качестве некой исходной точки отсчета для иронической характеристики героя своего времени, предстающего безнадежно измельчавшим на фоне славных предшественников. В поэме доминирует лирическое начало; все ее «эпическое» содержание сводится к раздраженным переживаниям влюбленного молодого человека, вдруг, по пустячному поводу, испытавшего укол ревности. Банальный повод становится, однако, источником далеко не банальных размышлений героя (и автора) о смысле жизни и месте в ней нормальных — «чистых, прекрасных, божественных, истинных» — чувств и отношений. Итог раздумий неутешителен: безгрешная молодость проходит, а в «мутных волнах» борьбы за существование выплывают лишь те, кто, «бесплодные мечты оставив», ловчее остальных «поклонится тельцу златому»: «Цель жизни — в текстах банковских купюр».

Поэма «Наш герой», к доработке которой Есенский не раз возвращался на протяжении жизни, в основном завершила и исчерпала



магистральную тему его довоенной поэзии. В начале войны Есенский был мобилизован в армию и, оказавшись в июне 1915 г. на русском фронте, при первой возможности сдался в плен. Стихотворениями, написанными во время пребывания в России (сборник «Из плена», 1917), открылась новая страница в его дальнейшей творческой биографии.

В 1905–1906 гг., почти одновременно со «Стихами» Есенского, в журнале «Денница» был опубликован цикл из девяти стихотворений под общим заголовком «Листок», подписанный совершенно неизвестным именем — Янко Цыгань. Это тоже были стихи о любви, правда, в отличие от импульсивно-ироничного Есенского, автор «Листка» не столько делился настоящим, сколько грустно вспоминал о пережитом, коря себя за то, что не сумел вовремя оценить и уберечь драгоценное чувство:

Лишь к одной — единой  
я душой тянулся,  
да и ту покинул  
и не оглянулся.  
Милую когда-то вспоминаю снова.  
Был я недостоин сердца золотого...

(Перевод А. Ахматовой)

Мелодической музыкой стиха и щемящим тоном покаяния «Листок» заметно выделялся на фоне поэтической продукции времени. В последующие несколько лет в различных журналах было опубликовано еще около двадцати стихотворений за подписью Янко Цыганя. 27 стихотворений 1905–1909 гг. были затем изданы отдельной книжкой под названием «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1909) с напутственным словом Ваянского. К этому времени подлинное имя автора было уже расшифровано. Им оказался молодой инженер-химик Ян Ботто, работавший на сахароваренном заводе в Клобуках неподалеку от Праги. По предложению Ваянского сборник вышел под новым псевдонимом — Иван Краско, который и закрепился за поэтом в истории словацкой литературы.

Иван Краско (1876–1958) родился в крестьянской семье, гордившейся кровным родством со знаменитым автором «Смерти Яношика» Яном Ботто. Живое — фамильное — чувство связи с литературной традицией, несомненно, сыграло свою роль в пробуждении поэтического дарования молодого Краско, уже в гимназические годы начавшего писать и изредка публиковать (с 1896 г. под инициалами Я. Ц.) оригинальные стихи. Последние классы гимназии он заканчивал в трансильванском Брашове, откуда вынес глубокую увлеченность поэ-

зией великого румынского романтика М. Эминеску, ряд стихотворений которого Краско позднее перевел на словацкий язык. Существенную роль в творческом самоопределении Краско сыграло пребывание в Праге, где в 1900–1905 гг. он учился в Высшем техническом училище, активно участвуя в деятельности «гласистского» студенческого кружка «Детван». В Праге Краско получил возможность для непосредственного общения со многими деятелями чешской культуры и, что особенно важно, постепенно освоился в сложном и — по сравнению со словацкими условиями — гораздо более разветвленном мире чешской литературы начала XX в. Творческие импульсы, почерпнутые из чешской поэзии, прежде всего от А. Совы и К. Томана, но также и К. Главачека, О. Бржезины, П. Безруча, во многом усорили художественное вызревание и самоопределение Краско<sup>16</sup>.

Сборник «Nox et solitudo» стал событием в словацкой литературе. Собранные под одну обложку стихи в концентрированном виде обнажили кризисно-трагедийный характер мироощущения личности, испытывающей острое чувство неприкаянности и безнадежного одиночества:

Обыденность мне на душу легла,  
как на безмолвный дол седая мгла...

(Перевод А. Ахматовой)

Во мгле обыденности собственная жизнь представляется поэту «безбрежной мутной лужей» («Аминке»), в которой тонут и без следа исчезают надежды молодости и светлые порывы души; остаются лишь ностальгические круги воспоминаний да горькое сознание того, что ничего в этой жизни нельзя изменить: «Приходишь с черпаком — и поздно, поздно» («Поздно»). Тенденция к субъективизации, ярко окрасившая любовно-эротическую лирику Есенского, приобрела у Краско доминирующий, если не всеобъемлющий характер. Его внутреннее «я» становится не только универсальной призмой, но и главным содержанием художественного выражения и исследования.

В одном из ключевых стихотворений сборника «Познание» (1906), снабженном обязывающим подзаголовком «К Богу», поэт обрушивает на себя целый каскад гипертрофированных обвинений в тяжчайших преступлениях: «Я был, быть может, тем огнем, спалившим / святого мученика высухшее тело / ...а может быть, слюной, которой в зверском гневе / плюют в родное материнское лицо» и т. п. На высочайшем душевном накале ведется это неистовое покаяние в грехах, совершаемых по слепоте душевной, «плащом неведения при-

<sup>16</sup> См.: J. Zambor. Ivan Krasko a poézia českej moderny. Bratislava, 1976, s. 134.

крывшись». Как избежать соучастия, пусть даже невольного, в умножении вселенского зла? В концовке стихотворения этически максималистское самовыражение — как самоочищение — поэт возводит в высший принцип своего творчества: «Отныне путник я другой дороги, / и не гляди, о Боже, на меня, / по ней идти я должен наг и бос».

Императив абсолютной искренности повлек за собой и беспрецедентное вторжение Краско в деликатнейшую сферу национальной самокритики. Речь идет о стихотворении «Иегова», помещенном в сборнике сразу же после «Познания». Бесконечные прегрешения и этическая бездеятельность личности здесь заведомо ставятся в связь с «родовым» проклятием рабства, тяготеющим над Словакией. Народу, «опоздавшему на клич неистовых колоколов набатных», «робко вымаливающему, как милостыню, заработок свой», — «пусть реки станут горькими ему / и хлеб насущный как булыжник черный»:

О беспощадный, грозный Иегова,  
воздень десницу! ныне месть твою  
на собственное племя призываю!

(Перевод А. Штейнберга)

Находясь в более благополучной Чехии, Краско с тем большей остротой переживал безысходную трагедийность национальной ситуации своего народа. В стихотворении в прозе «Ночь» (1910), которым должен был по замыслу поэта открываться сборник и которое было исключено (Ваянским?) из состава книги при подготовке издания, Краско заглядывал в самую пропасть личного интеллектуального отчаяния и грозящего национального небытия: «Близится страшная, черная ночь! ...Она подступает тихо, бесшумно, сверху, снизу, отовсюду, неотвратимо, как закон природы. И никуда не уйти от нее, не деться... Дух жаждет света, ищет на что опереться... мозг же подламывает ему крылья вечными сомнениями. И сердце будет плакать, будет».

«Крестный отец» сборника Ваянский, поддержавший со свойственной ему эстетической чуткостью талантливого поэта, все-таки пожелал молодому автору поскорее освободиться от черной меланхолии и пессимизма, «навеянного отнюдь не татранскими ветрами». Сходной была и реакция Гведослава, к которому Краско с первых шагов в литературе относился с особым трепетным пиететом. «Если бы Ты знал, / сколько бессонных ночей я провел / наедине с Твоей золотой книгой», — говорилось в его поэтическом послании «Гведославу» (1906), написанном еще в 1896 г. Отозвавшись на выход сборника приветственным стихотворением «Новые я слышу звуки...» (1909), Гведослав не скрыл своего несогласия с доминирующей «пасмур-

ной» тональностью книги. «Я признаю права молодости... Каждый век молится по-своему», — писал Гведослав, но служение «высоким идеалам», стремление «к лучшему, к более прекрасному миру» — удел и обязанность всех поколений.

Когда в 1912 г. вышел второй сборник стихотворений Краско «Стихи», оба патриарха словацкой литературы уже безоговорочно и от души поздравили «проясненного, готового поэта» (Ваянский) с выдающимся достижением. «Только не останавливайтесь, пожалуйста, в своем благословенном творчестве, — заклинал Гведослав, — продолжайте двигаться все дальше и дальше, выше и выше на благо рода своего и к великой радости нас всех... С Вами мы связываем лучшие надежды нашей словесности»<sup>17</sup>. «Стихи» между тем стали последней книгой в творческой биографии Краско.

Состав сборника дает представление о том, насколько нелегким для поэта оказалось взыскуемое «прояснение». Примерно треть из 27 стихотворений свидетельствует о глубочайшем кризисе духа и, казалось бы, о полной утрате всякой надежды выбраться из «хаоса» бытия, лабиринта «навязчивых мыслей», из «серой безбрежной рассеянной мглы» («Я»). Молодость с ее благими порывами «в белом саване на пажити лежит» («Тоска»), и некуда укрыться от сумеречных теней неумолимо надвигающейся ночи («Ночь»). Ледяным холодом безразличия к жизни веет от мрачных «Аскетов»: «Ныне нас уже ничто не тревожит, в одиночестве нет печали. / Прошлое мертво, грядущее пусто и немо». Свое будущее прозревает поэт в уделе библейского отшельника-пустынника («Иеремия»). Аллегоризм, органически присущий многим стихотворениям уже первого сборника, эволюционирует здесь в сторону многозначной символики, размывающей границу между реальным и ирреальным, вносящей в то или иное произведение характерную атмосферу семантической «недоопределенности», недосказанности, образной тайнописи.

Этот эстетический сдвиг, отвечавший мироощущению автора, был, несомненно, ускорен тем устойчивым интересом, который испытывал Краско к поэтике символизма, в различных художественных модификациях представленного в чешской поэзии. К тому же есть все основания полагать, что в годы учебы в Праге Краско, благодаря многочисленным чешским переводам, познакомился и с творчеством таких родоначальников символизма, как Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк<sup>18</sup>. В этом убеждает, в частности, сравни-

<sup>17</sup> Цит. по кн.: S. Šmatlák. Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava, 1976, s. 134.

<sup>18</sup> См.: J. Felix. Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu // J. Felix. Literárne križovatky. Bratislava, 1991, s. 219–256.

тельный анализ знаменитого стихотворения Верлена «Поэтическое искусство» (1882) и эстетически программного стихотворения Краско «Поэтика старой лирики», первый вариант которого ориентировочно восходит к 1900 г., а окончательный датируется 1911 г. (впервые опубликовано в 1954 г.). Основные верленовские постулаты — симбиоз мысли и музыки стиха, вытравливание пустопорожних слов, максимум искренности, соединение «точного» с «неточным», игра оттенками — все это нашло адекватное поэтическое преломление у Краско в его систематизированных советах «молодому лирику» (таким был первоначально подзаголовок к «Поэтике...»). И если по каким-то причинам эти «советы», адресованные, по всей вероятности, самому себе, не были в свое время обнародованы, то другой, аналогичный по целевой установке текст — собственноручно выполненный перевод поэтологического эссе немецкого писателя-символиста Рихарда Демеля (1863–1920) «Природа, искусство, символ» — Краско опубликовал в том же 1911 г. в «Словенских поглядах».

Движение в сторону символизма, особенно характерное для сборника «Стихи», явилось, таким образом, у Краско вполне осознанным актом. Иное дело, что принципиальная, «декадентская» отрешенность от мира, продемонстрированная в «Аскетах» и «Иеремии», оказалась лишь эпизодом в его творческой биографии. Словно ужаснувшись открывшейся бездне солипсизма, Краско вновь начинает надвигать нити, соединяющие его с действительностью. Можно сказать, что сама жизнь пошла ему в этом навстречу.

Свою книгу Краско снабдил знаменательным «покаянным» посвящением: «Душа? / Читай здесь, дорогая, в моей душе... / Как грешный христианин иду к тебе на исповедь». «Дорогой» для Краско стала к тому времени И. Князовичова, девушка из Дольного Кубина, с которой он счастливо обвенчался в 1913 г., причем роль одного из свидетелей на церемонии бракосочетания исполнил Гвездослав. Любовь, как «свет в кромешной тьме» («Только тебе...»), уже с 1911 г. начала озарять интимную лирику Краско — «Горные цветы увядают...», «Так нетерпеливо...», «Сегодня» и др. Она вдохновила его на создание целого ряда проникновенных миниатюр, подлинных поэтических шедевров, символически отображающих борьбу теней и света, решимости и сомнений в мятущейся душе поэта, его волю к желанному «прояснению». Так, как это, например, запечатлено в стилизованно бесхитростной «Песне», блистательно переведенной на русский язык Ахматовой:

Полыхала роза ало, хорошела.  
Все, чем, бедная, владела, —  
все любви вручила смело

и об этом не скорбела, не скорбела...  
Кто не верит, — все пытается, все считает,  
на кусочки сердце разбивает.  
А ведь жить на свете надо ради друга.  
Гуси тянутся за тучей к югу.

Получила продолжение и «общенациональная» тема в ряде стихотворений, сконцентрированных в заключительном разделе книги: «Раб», «Отцова пашня», «Рудокопы» и др. Характерный для Краско драматический мотив самоосуждения и «родового» проклятия, столь отчаянно прозвучавший в «Иегове», обретает теперь более спокойное (и более традиционное) развитие. Острота ощущения субъективной вины остается, но не распространяется, как прежде, на собственное горемычное «племя»: «Во мне звучат и боль, и каждый стон / с землю связанных, трудолюбивых предков» («Дёма», 1910). В «Рудокопах» это чувство обретенной связи с отчизной обогащается верой в ее грядущее освобождение:

Утренний воздух дрожит от их поступи.  
То рудокопы. Дай счастья им, Господи!

(Перевод В. Корчагина)

Этим напутственно-пророческим аккордом, по существу, завершается мучительное восхождение Краско из «серой мглы» одиночества к осознанию себя одним из «подданных земли, обильно орошенной потом» («Дома»). Своеобразной последней данью возвращения поэта к «корням» стали три стихотворения, обращенных в далекое прошлое Словакии, к эпохе ее кратковременного взлета, который, по мысли автора, должен стать залогом будущего Воскресения: «История», «Прибина», «Сватоплук» (все 1913 г.). Затем наступила пауза — война, мобилизация, фронт, — которая в конечном счете обернулась добровольным обетом молчания. Лишь однажды, в год своего шестидесятилетия, Краско в ответ на раздававшиеся со всех сторон призывы к продолжению творчества нарушил этот обет. В притчеобразной форме в стихотворении «Критика» (1936) он открыл мотивы своего неожиданного — в расцвете сил — и бесповоротного ухода из поэзии: «Благословенны те, кто говорил / и не сказал больше, чем мог сказать в дни избранные. / Спасены будут те, кто не сказал всего, / что мнили от него услышать».

В творчестве Краско, как, впрочем, и в самом факте его резкого обрыва, нашла свое индивидуальное преломление отмеченная ранее тенденция ко все более тесному сращиванию поэзии с внутренним субъективным миром художника. Функция мессии, поводыря, учи-

теля жизни, так или иначе сковывавшая поэта в полноте самовыражения, была подвергнута у Краско первой — в словацких условиях — фундаментальной художественной ревизии. Лирическое «я» поэта выступает в его творчестве не интерпретатором, а скорее медиумом действительности, чутко отзывающимся на живую, пусть даже еще невнятную и «темную» вибрацию души. В определенном смысле это было возвращение к традиции романтической поэзии (Я. Краль, Я. Ботто), обнаружившей себя на новом витке художественной спирали в трансформированном символистском обличи.

Творческий путь Краско при всей относительно небольшой протяженности отличается внутренняя собранность, последовательность и своего рода логическая завершенность. Творческие судьбы других представителей Словацкой модерна не столь однозначно определены. Скромным эпизодом в биографии Вотрубы остались полтора десятка стихотворений, сигнализировавших о начале нового этапа в развитии словацкой поэзии. Всего около тридцати стихотворений, написанных в основном в 1904–1908 гг., дают представление и о поэтическом даровании Ивана Галла (псевдоним Яна Галлы, 1885–1955), как бы соединившего в своем мироощущении ироническую манеру Есенского с беспокойно-интуитивной неудовлетворенностью жизнью и состоянием собственной души, типичной для Краско: «Жизнь — это маскарад, и все мы на нем маски... / Мы счастливы во лжи, ведь правда больно колет» («Маски»). Поэтическим опытам Галла была присуща высокая культура формы; его стилистический, сецессионистский артистизм, отточенный на мировой классике, скрупулезное внимание к мелодической структуре стиха — все это способствовало повышению общих критериев, предъявляемых творцами Словацкой модерна к собственным произведениям. Этой требовательностью к себе не в последнюю очередь объясняется то кратковременное присутствие в поэзии, которое столь характерно для большинства молодых авторов (кроме Вотрубы и Галла, можно упомянуть в этой связи Ш. Косоркина, Ю. Славика-Нересницкого, сына Ваянского — В. Гурбана). Фрагментарность «как будто отвечала основной художественной интенции этого поколения: залпом выплеснуть рвущуюся наружу сложную гамму внутренних переживаний и укрыться затем пусть даже пеленой молчания. Они, по всей видимости, больше всего опасались возможных самоповторов и растрачивания себя в литературном позерстве»<sup>19</sup>.

Исключение из этого правила представляет лишь поэтическая активность Владимира Роя (1885–1936), не затухавшая на протяжении

<sup>19</sup> S. Šmatlák. Dve storočia slovenskej lyriki. Bratislava, 1979, s. 267.

почти тридцати лет. Теолог по образованию и семейной традиции, но не по призванию, Рой еще в годы учебы сблизился с молодыми литераторами из круга «Денницы», был одним из соредкторов «Прудов», «Сборника словацкой молодежи»; став евангелическим священником в провинции, он продолжал поддерживать тесные дружеские отношения с Вотрубой, Галлом и Краско, перед поэтическим даром которого поистине преклонялся. Рой начал публиковаться с 1908 г., но его полноценным литературным дебютом стал напечатанный в «Словенских поглядах» обширный — 48 стихотворений — элегический цикл под навеянным Овидием названием «Tristia» («Скорбные песни», 1911): «Иду я полем, одиночество / сестрой мне, ветер братом... / Несу в горстях я сумрак ночи, / придавленный пятой тоски». В этом цикле и во многих других стихотворениях, составивших впоследствии два поэтических сборника, «Росой и терниями» и «Когда тают туманы» (оба 1921 г.), Рой движется вслед за Краско, подхватывает и развивает его мотивы, образы, ритмы, как бы дополнительно проясняя и закрепляя их в качестве устойчивых признаков течения, «школы». Если у Краско тернистый путь из «серой мглы обыденности» был исполнен подлинного драматизма, то у Роя «роса» и «тернии» так и просуществовали в механическом симбиозе на протяжении всего творчества. Его субъективная лирика («кладбище сердца») окрашена хмуроватой символистской образностью, гражданская — по-гвездославски однозначна и патетична: «Что род несет мой, то и я несу, / его крест — и мой тоже, / я роду моему хочу остаться верен, / пока хоть искра духа во мне тлеет» («Крест рода моего»). Хроническая раздвоенность болезненно переживалась Роем как проявление слабоволия и душевной бесприютности, но именно она продиктовала ему ряд незаемных, ставших по-своему классическими стихов — «Во мне как будто две души...», «Песня противоречащих душ» и т. п. Рой с молодых лет владел основными европейскими языками, прекрасно ориентировался в мировой литературе. Органическая способность откликаться на внешние художественные импульсы продуктивно преломилась в его богатейшей переводческой практике (Байрон, Гейне, Бодлер, По, Ади и др. — в поэзии; Шекспир, Диккенс, Голсуорси, Гауптман, Бьёрнсон, Уэллс — в прозе).

Прозе Словацкой модерна до самого последнего времени почти не уделялось внимания в истории литературы. Полузабытая, она пребывала рассеянной в труднодоступных периодических изданиях, прежде всего в комплектах вотрубовской «Денницы» за 1907–1908 гг. Заслугами М. Гафрика, издавшего в 1993 г. монографию «Проза Словацкой модерна», разрозненное прозаическое наследие И. Краско, И. Галла, Ш. Косоркина, В. Гурбана, Л. Грёбловой было впервые



сведено воедино и вместе с лирико-психологической новеллистикой Я. Есенского предстало как пропущенное по историко-литературному недосмотру естественное звено в эволюции словацкой прозы в XX в.

Для большинства прозаических произведений, созданных в русле модерны, характерна атмосфера мучительной рефлексии. Они, как правило, автобиографичны, привнося дополнительную информацию, психологический комментарий к поэтическому творчеству авторов. В новеллах Есенского («Как я путешествовал в Сочельник», «Рабы» и др.), Краско («Наши», «Свадьба», «Милостыня»), Галла («Пробуждение», «Рождество Аурела», «Из Володиного дневника»), Грёбловой («Он») нет развернутого сюжета, действие сведено к минимуму, повествование ведется нередко от первого лица и представляет собой исследование сложного клубка переживаний в критический, поворотный момент в жизни героя или героини. Часто это минута решительного объяснения, которая, однако, так и не вносит ясности в отношения партнеров. Бесконечные сомнения, колебания, неловко сказанные и превратно истолкованные слова, и в результате фатального стечения микрообстоятельств влюбленные молодые люди расстаются, пережив в душе — каждый наедине с самим собой — и мгновение надежды, и тревоги за нее, и, наконец, драму безотчетного взаимного отчуждения, которому ни один из них не смог противостоять (Краско, «Наши»).

Особенностью такого типа субъективно-импрессионистской прозы был и ее стиль, приемы образительности, во многом родственные поэзии. Некоторые из микроновелл, например «Свадьба» Краско, тяготели по жанровым признакам к стихотворениям в прозе, популярным у поэтов модерны. Доминанта судьбы, фатальной предопределенности сближает эту прозу и с романтическим мироощущением. Гафрик безоговорочно причисляет ее к неоромантизму: «Их духовными родичами, с которыми они соглашались или вступали в полемический диалог, были не только Ибсен и Бьёрнсон, Мопассан и Уайльд, но и Гамсун и Стриндберг, Йенсен и Банг, Д'Аннунцио и Демель, Гауптман и Музиль и т. п.»<sup>20</sup>

Трудно, разумеется, говорить о «чистоте» стиля применительно к представителям Словацкой модерны. Импрессионизм одних сочетался с экспрессионизмом (Косоркин) других, с натуралистическими тенденциями у третьих. К тому же все это оборвалось, едва начавшись. Психологически тонкий рассказ Грёбловой «Он» так, например, и остался единственным свидетельством ее художественного дарования. Многие, что нащупывалось и угадывалось молодыми творцами Словацкой модерны, не получило непосредственного про-

<sup>20</sup> М. Gafrík. *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava, 1993, s. 220.

должения и как бы заново открывалось в литературе 1920–1930-х гг. В этом сказался и резкий обрыв в естественном литературном развитии, произошедший в военные годы.

Первая мировая война, принеся нечисленные бедствия народу, отодвинула в сторону собственно литературную проблематику. Большинство активно действующих в литературе писателей — Есенский, Тайовский, Краско, Рой и т. д. — были мобилизованы в армию. Один за другим закрывались общественно-литературные органы печати — «Пруды» (1914), «Словенски денник» (1915), «Словенске погляды» (1916). Политическая обстановка в стране резко ухудшилась, ужесточилась цензура, любое отклонение в печати от официальной «патриотической» позиции каралось по законам военного времени.

Словацкая литература с самого начала не питала никаких иллюзий по отношению к разразившейся войне. За исключением группки малозначительных литераторов, подвизавшихся в проправительственных изданиях, никто из словацких писателей не поддавался шовинистической волне, прокатившейся по Австро-Венгрии после объявления войны. Однозначно антимилицаристская позиция словацкой литературы нашла наиболее яркое и исчерпывающее выражение в «Кровавых сонетах» (1914) Гвездослава, которые в силу цензурных ограничений смогли быть опубликованы лишь в 1919 г. Психологически глубоко мотивированная картина восприятия войны разными слоями словацкого общества предстала в повести Тимравы «Герои» (1918).

Из немногих представителей младшего поколения, публиковавшихся в эти годы, выделяется творчество Мартина Разуса (1888–1937). Его имя получило известность в литературе незадолго до начала войны. В своих ранних стихотворениях Разус, подобно Рою, предстал в двух ипостасях: его субъективная лирика тяготела к поэтике модерна, в гражданской он следовал Гвездославу. Выходец из деревенской, ремесленно-крестьянской среды, Разус с немалыми материальными трудностями окончил гимназию. Получив затем теологическое образование, с годичной стажировкой в Шотландии, он стал евангелическим священником в провинциальной глубинке. Военные невзгоды, обрушившиеся на простых людей, придали поэзии Разуса универсальное гуманистическое звучание. Его стихотворения полны боли, сочувствия и утешения. Они стали, по словам Вотрубры, «мужественным проявлением национальной и человеческой веры и надежды, которая вопреки всему, что ей пришлось и приходится переживать во время этой войны... не потеряла из виду ясной цели... быть достойными лучших дней»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Slovenská literárna kritika, III, s. 296.

На протяжении всей войны Разус публиковал свои стихи в многих еще выходивших газетах — «Народне новины», «Роботнице новины», «Циркевне листы», в женском журнале «Живена». В 1918 г. свыше 200 стихотворений составили его первый сборник «Из тихих и бурных минут». «Я хотел бы быть вашим...» — этим стихотворением-признанием открывалась книга, автор которой видит себя «послом соломенных крыш», «бардом жертв несправедливости». Как бы расставаясь с модернистскими увлечениями молодости, Разус однозначно формулирует назначение своей лирики: «Сегодня служить красоте, / значит выгесывать из мрамора простую, / скорбящую женщину-мать...» («Эстетическое»).

В сравнении с поэзией и прозой словацкая драматургия на переломе столетий по-прежнему оставалась отстающим родом литературы. Ее развитие хронически тормозилось отсутствием постоянной театральной сцены, профессиональных актеров и режиссеров. Традиция любительских спектаклей, довольно глубоко укоренившаяся в Мартине, Липтовском Микулаше, Тисовце, Скалице и др., ориентировала драматургов на создание технически несложных для представления одноактных по преимуществу комедий и водевилей или так называемых картинок из жизни с ясно заявленным дидактическим содержанием. В этих условиях в литературе все еще продолжал сохраняться, хотя и в менее острой форме, чем в предшествующий период, неизбежный разрыв между «высокой», книжной драмой, ориентирующейся на мировую классику (примером может служить трагедия Гвездослава «Ирод и Иродиада»), и произведениями, предназначенными для постановки.

Наиболее популярным драматургом любительского театра зарекомендовал себя Ферко Урбанек (1875–1934), написавший более 50 пьес. Его комедии из мещанской («Расплата за грех», «Все вместе в одном тесте», «О, эти женщины» и др.) и сельской («Домовой», «Розмарин», «Жена браконьера» и др.) жизни, основанные на легко узнаваемых житейских стереотипах, отличались доходчивостью для зрителей, были оснащены вставными песенными номерами, насыщены бытовым юмором, пословицами и поговорками. Урбанек успешно эксплуатировал традицию «фольклорной» драмы, в идеализированной форме воспроизводящей внешние приметы национального бытия и не претендующей на вторжение в глубинную проблематику действительности. Добро в его произведениях неизменно побеждало зло, а пороки и слабости — пристрастие к алкоголю, суеверия, глупость, скупость и т. п. — высмеивались и наказывались на глазах у зрителей. При всей наивности, схематизме и художественной незыскательности театр Урбанека выполнял в системе национальной

культуры немаловажную общественно-воспитательную функцию, «прославляя добрые, — по определению А. Мраза, — качества своего народа, превращая в праздничное зрелище его радости и печали»<sup>22</sup>.

Заслуга внедрения принципов реализма в словацкую драматургию принадлежит Й. Грегору-Тайовскому. Он начинал с подражания популярному в те годы Урбанеку («Сватовство», 1898), но по мере все более основательного проникновения в социальные невзгоды деревни Тайовский настойчиво ищет новые драматургические формы. После комедии «Женский закон» (1900), выдержанной еще в духе «фольклорной» традиции, но с живыми, полнокровными характерами и конфликтами, он создает затем ряд социальных («Новая жизнь», 1901; «Кутерьма», 1909; «В услужении», 1911) и психологических («Мать», 1905; «Грех», 1911; «Тьма», 1912) пьес, заложивших фундамент национального реалистического репертуара. Тайовский ввел в словацкую драматургию живого, а не стилизованного под фольклорный персонаж современника с его заботами о хлебе насущном, с реальными представлениями о добре и зле, коренящимися не столько в природе человека, сколько в социально-имущественных факторах человеческих взаимоотношений. Большинство пьес Тайовского до 1918 г. не получило сценического воплощения, но серьезная критика уже тогда сумела оценить новаторство писателя. «Он отринул предшествующую практику наших драматургов, — писал П. Буйнак, — отошел от романтической сказки, отказался от внешних драматических эффектов, от праздной театральной болтовни, презрел и навыки любительских трупп, вознамерившись создать действительно правдивую драму, которая... проистекает из глубины души и потрясает души. Словом, с ним пришла к нам реалистическая драма»<sup>23</sup>.

Определенные надежды связывались с рано скончавшимся драматургом Йозефом Голлым (1879–1912). Его фарсовая комедия «Гело Себехлебский» (1912), продолжавшая традиции Халупки и Паларика в сатирическом обличении мещанства («коцурковщины»), прочно закрепились в словацком театральном репертуаре.

Обзор основных литературных явлений конца XIX — начала XX в. позволяет констатировать отчетливо проявившуюся динамизацию литературного процесса, связанную с общим движением действительности, ускорением темпов исторического процесса. Увеличившаяся прозрачность социальных отношений обусловила изживание патриархальных иллюзий, способствовала социальному и психоло-

<sup>22</sup> A. Mráz. Dejiny slovenskej literatúry // Slovenská vlastiveda, d. V, sv. 1. Bratislava, 1948, s. 254.

<sup>23</sup> Slovenská literárna kritika, III, s. 175.

гическому углублению реалистических принципов, прежде всего в прозе. В то же время происходит закономерное внедрение в литературу новых субъективированных форм выражения внутреннего мира индивидуума, широко представленных в произведениях Словацкой модерна. В дифференциации художественного творчества, в определенном подъеме эстетического мышления явственно проявилась возросшая степень включенности словацкой литературы в общеевропейский литературный контекст.

## Серболужицкая литература

**Р**убеж XIX–XX вв. был одним из самых противоречивых периодов в истории Сербской Лужицы и ее литературы. Идеалы национального возрождения, еще в 1870-е гг. вдохновлявшие «младосербов», подвергались серьезным испытаниям в новых исторических обстоятельствах, которые насильно вовлекали серболужичан в чуждый их многовековому образу жизни водоворот социальных сдвигов и политических потрясений. Специфика складывающейся ситуации применительно к малочисленному серболужицкому народу (150 000 в конце XIX в., живших к тому же не монолитно, а в сильно «разбавленной» немцами среде) состояла в том, что по существу бесперспективными оказывались оба пути национального развития, определявшие глубинную подоплеку идейных разногласий в Матице серболужицкой уже с 1848 г. Один из них предлагали «старосербы», другой — «младосербы». «Старосербы», представлявшие авторитарную верхушку Матицы, предлагали мирную интеграцию в общегерманское движение по капиталистическому пути, что — как им казалось еще в 1870-е гг. — должно было привести к сглаживанию социального и национального неравенства. Но они идеализировали буржуазные права и свободы, с помощью которых надеялись осуществить свои планы. Самая большая угроза дальнейшему существованию лужицкого народа проистекала в этот период не из социально-экономических, а из социально-этнических условий. Немецкие капиталисты прокладывали через Лужицу железные дороги, организовывали на ее территории угольнодобывающую и химическую промышленность, строили текстильные фабрики, организовывали акционерные общества и банки. Поскольку национальная буржуазия в Сербской Лужице полностью отсутствовала, то лужичане могли участвовать во всех этих предприятиях только в качестве наемной рабочей силы. Пролетаризация деревенского населения, охватившая в конце XIX в. Верхнюю и Нижнюю Лужицы, затрагивала самые существенные основы жизни народа, ибо лужичане, уходившие из деревни на немецкую фабрику, попадали в среду, где излишними оказывались не только их прежние привычки и обычаи, но и сам их язык. «Младосербы», осознавшие эту опасность и дружно выступившие в середине 1870-х гг., по существу предлагали искать новые формы народной общности, которые смогли бы удержать ее от распада. Но и «младосербам» не удалось ни остановить, ни задержать наступление капитализма на

лужицкие земли. И все же нельзя сказать, что их «хождения в народ» пропали даром: организовывая различные сходки, молодежные праздники, концерты, любительские театральные постановки, они пробуждали дух солидарности и желание выстоять, противопоставляя империалистической германизации различные формы национальной сплоченности.

Это тяготение к сплоченности проявилось в разных сферах, перешагнув научные, литературные и культурно-просветительские рамки, характерные для Матицы серболужицкой, имевшей дело, как правило, с образованной элитой. В 1888 г. было создано Центральное серболужицкое крестьянское общество, ставшее важной вехой на путях поиска новых форм народной солидарности. Это общество быстро стало популярным и проводило разнообразную работу: от обмена передовым опытом и оказания материальной помощи обедневшим хозяйствам до организации культурных мероприятий. Вслед за ним стали создаваться и другие крестьянские союзы. В 1898 г. талантливый организатор и публицист Арношт Барт (1870–1956) выдвинул программу объединения всех крестьянских союзов и обществ в единую национальную организацию, которая была создана в 1912 г. и получила название Домовина (родина, отчизна). Она вобрала в себя также и культурно-просветительские общества, став — впервые в истории Сербской Лужицы — действительно всенародной организацией, объединившей все прослойки населения и выполнявшей в последующей истории Сербской Лужицы функцию национального представительства. Но и этот серьезный успех на практике значительно ослаблялся отсутствием материальных средств, способных подкрепить какое-либо крупное начинание, и отстраненностью Домовины от всякого реального участия во внешней и внутренней политике вильгельмовской Германии. Во всех случаях, требовавших даже не особенно значительных материальных вложений, лужичанам приходилось либо обращаться за помощью к соседям-славянам, либо распространять среди населения так называемые «подписные листы», объявлять всенародный сбор средств на то или иное предприятие. Еще Ян Арношт Смолер (1816–1884) должен был регулярно просить помощи у русских славянофилов, чтобы не дать заглохнуть развивающемуся издательскому делу. Когда после смерти крупнейшего и популярнейшего поэта Гандрия Зейлера (1804–1872) «младосербы» — и в первую очередь Арношт Мука (1854–1932) — задумали издать собрание его сочинений, то при всем энтузиазме сбор денег растянулся на несколько лет, и четырехтомник (первое собрание сочинений в истории серболужицкой литературы) был опубликован лишь в 1883–1891 гг. Еще в начале 1870-х гг. возникла идея построить хо-

тя бы единственный дом национальной науки и культуры, где могли бы размещаться национальные архивы и библиотека, проводиться собрания и т. д. Строительство Серболужицкого дома было завершено в 1904 г. после многолетних и огромных усилий по сбору средств и самому строительству. Подготовленный А. Мукой еще в самом начале XX в. и признанный крупнейшими славистами образцовым «Словарь нижнелужицкого языка и его диалектов» не нашел себе издателей ни в Сербской Лужице, ни (несмотря на поддержку А. Лескиена и других немецких славистов) во всей Германии. Печатание его началось в Петербурге в 1911 г. и завершилось в Праге в 1928 г. Об этом социально-экономическом и культурном фоне необходимо помнить, особенно при сравнении с реальной культурной жизнью ближайших соседей славян (чехов и поляков), где была собственная буржуазная, а у поляков и феодальная прослойка, представители которой имели определенные возможности для содействия развитию национальной культуры.

В то же время серболужицкая культура и в этот период находила своих почитателей и пропагандистов в разных странах, которые не только активно овладевали серболужицкими языками, включаясь в историко-литературный процесс, но и оказывали лужичанам посильную материальную помощь и духовную поддержку. Из них необходимо особо выделить чеха Адольфа Черного (1864–1952), издававшего в 1898–1914 гг. в Праге ежемесячник «Славянское обозрение» («Slovanský Přehled»), где большое место занимали материалы о Сербской Лужице, написавшего немало трудов по истории, культуре и литературе Лужицы (в том числе и на верхнелужицком языке) и переведшего на чешский язык многие произведения лужицких писателей. Уже в 1907 г. в Праге было основано Общество чешско-лужицкой дружбы «Адольф Черный», немало сделавшее для поддержки лужичан. Заметным верхнелужицким писателем стал немец Ян Валтар (1860–1921), с 1883 г. публиковавший в журнале «Лужица» («Łužica») свои стихи, а впоследствии — сборники рассказов и исторические романы. По-нижнелужицки написана большая часть произведений немца-полиглота Юрия Зауэрвайна (по-лужицки он подписывался Юро Зуровин, 1831–1904). Поляк Альфонс Парчевский (1849–1933) также был восторженным другом лужичан и очень много сделал для пропаганды их литературы и культуры в Польше.

В 1890-е гг. в верхнелужицкой литературе происходит смена поколений: умирают или уходят с литературной сцены писатели и деятели культуры, определявшие национальное возрождение во второй половине века: Михал Горник (1833–1894), Корла Август Енч (1828–1895), Якуб Бук (1825–1895), Михал Домашка (1820–1897), Яромир



Хендрих Имиш (1819–1897), Корла Август Мосак-Клосопольский (1820–1898), Ян Бартко (1821–1900), Ян Богумер Мучинк (1821–1904), Ян Чесла (1840–1915) и некоторые другие. Но в 1890-е гг. утраты еще не были столь очевидны — в литературу уже успешно вступило молодое поколение, в этот период пополнявшееся прежде всего из «Сербовки» (так называлось с 1846 г. объединение серболужицких семинаристов и студентов, живших и учившихся в Праге), выпускавшей к тому же и свой литературный журнал «Кветки» («Цветы»), в котором почти все они обнародовали свои первые литературные опыты: Якуб Барт-Чишинский (1856–1909), Миклавш Бедрих-Радлюбин (1859–1930), Миклавш Андрицкий (1871–1908), Ян Арношт Голан (1853–1921), Юрий Либш (1857–1927), Юрий Вингер (1872–1918), Ромуальд Домашка (1869–1945), Якуб Лоренц-Залеский (1874–1939).

Гораздо ошутимее кризис и спад последней волны национального возрождения проявился после 1905 г., когда надолго ушел из литературной жизни Я. Лоренц-Залеский, умер один из крупнейших писателей национального возрождения Ян Веля-Радысерб (1822–1907) и — вслед за ним — крупнейший верхнелужицкий поэт этого периода Я. Барт-Чишинский. Почти демонстративный уход с литературной арены Я. Лоренца-Залеского, с огромным темпераментом выступавшего в 1890-е гг. с защитой идеи национального возрождения, был лишь наиболее очевидным симптомом общего кризиса, вызванного все усиливающимся нагнетанием шовинистической атмосферы в Германии, которую М. Андрицкий в 1907 г. после выборов в рейхстаг охарактеризовал следующими словами: «Милитаризм и прусский шовинизм вступают в свою золотую эру»<sup>1</sup>. Национал-шовинистическая демагогия не желала считаться ни с какими аргументами, она широко распахивала ворота и перед лужичанами, но с одним условием: окончательно забыть о своих славянских корнях и слиться с немцами в едином национальном потоке «почвы и крови». Показателем кризиса является и то, что организованный М. Андрицким в 1900 г. Союз серболужицких писателей прекратил свою деятельность в 1906 г. и был вновь воссоздан лишь в 1920-х гг.

Но огромный духовный потенциал идей национального возрождения и реальный организационный размах работы культурно-просветительских обществ, отлаженно действовавших еще на рубеже веков, не могли заглохнуть в одночасье. Кризисные годы воспитали целую плеяду талантливых писателей и публицистов, определивших новый этап развития и несомненного расцвета серболужицкой литературы в годы Веймарской республики (1919–1933).

<sup>1</sup> Sorbisches Lesebuch — Serbska čitanka. Leipzig, 1981, S. 675.

В настоящей главе предпринимается попытка отдельного рассмотрения верхнелужицкой и нижнелужицкой литератур — в силу слишком очевидных политических, социокультурных и этнолингвистических различий в условиях их развития (на что обращалось внимание в предшествовавших томах «Истории литератур западных и южных славян»). В последние десятилетия в науке постепенно утверждается тезис, что серболужицкую литературу необходимо рассматривать как метасистему, в которую на правах подчинения входят две системы (верхнелужицкая литература и нижнелужицкая литература). Однако практическая реализация этого тезиса пока еще никем не осуществлена<sup>2</sup>.

### Верхнелужицкая литература

Крупнейшим верхнелужицким поэтом оставался до конца своей жизни католический священник Я. Барт-Чишинский. Пройдя в 1870-е гг. штюрмерский этап народничества, он вместе с А. Мукой возглавил литературное движение «младосербов». 1880-е гг. стали для него годами овладения поэтическим мастерством, разнообразием лирических форм и жанров («Книга сонетов», 1884; «Формы», 1888; сборник был сразу же высоко оценен крупным чешским поэтом Ярославом Врхлицким). Церковные власти осудили Барта-Чишинского за сборник «Природа и душа» (1889), основу которого составляет интимная лирика, порожденная его дружбой с чешкой Терезой Саковой, певицей Дрезденской оперы. Поэт надолго замолчал. Но приближавшийся 50-летний юбилей Матицы серболужицкой (1847–1897) побудил его взяться за «особую книжку, которая пришлась бы по душе не только моим соотечественникам, но и другим друзьям и покровителям нашей народности, показала бы богатство нашей родной речи и движение нашей литературы за 50 лет», как сказано в авторском предисловии к сборнику «Сербские звуки» (1897). Осознавая себя национальным поэтом, Барт-Чишинский ищет новые подходы к народно-патриотической тематике, основной для серболужицкой литературы на всех этапах национального возрождения. Эти новые подходы он видит в отказе от фольклоризма, характерного для Г. Зейлера и его школы, в усилении личностного начала, не выходящего, однако, за рамки реализма, в развитии чувства художественной формы и поэтического языка. И предисловие и стихотворный пролог носят программный характер:

---

<sup>2</sup> Развернутое теоретическое обоснование см.: А. А. Гугнин. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славянско-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1998.

Отчизны милой звуки, храните честь мою,  
Свою любовь и верность я сербам отдаю.

Стоит напомнить, что в момент работы над сборником поэт находился под опалой церковных властей и до 1903 г. вынужден был жить за пределами Лужицы. Тоска по родине и желание помочь своему народу сохранить подрываемые со всех сторон единство и целостность сами собой приводили к патетическим и романтическим призывам и образам, близким к Г. Зейлеру, от которого Барт-Чишинский пытался отойти:

О серб, люби свой отчий край, —  
Ты всю любовь ему отдай!

Но он находит и новые образы, напоминающие о жизни предков, об истории; почти все они пронизаны мыслью о том, что не от внешних обстоятельств, а только от самих серболужичан зависит и будет зависеть, сумеют ли они сохранить свой этнос, народ и культуру. Сама Лужица представляется то маленьким островом-скалой, вокруг которого тысячелетиями бушует враждебное море не в силах ни потопить, ни разбить его, то крошечной мерцающей звездой в сонме звезд Млечного Пути. Она, кажется, вот-вот погаснет, но от кого заисят сроки ее мерцания?

В следующем поэтическом сборнике «Из жизни» (1899) усиливаются мотивы грусти, иронии, пессимизма и разочарования, передаваемые через созерцание природы (цикл «На северном море») или через осмысление собственных переживаний и настроений (циклы «В минуты забвения», «В горячке»). В книге «Кровь и родина» (1900), носящей подзаголовок «баллады», поэт стремится уравновесить лирическое и эпическое начала. Стихотворный пролог носит лирический и декларативный характер — этим сборником поэт подводил итоги 25 лет своей писательской деятельности. Пролог состоит из пяти строф (по шесть строк в строфе), четыре из которых завершаются констатацией:

Вся жизнь моя — в борьбе и в боли,  
И лишь перо — броня, и щит, и воля.

Поэт размышляет о своей судьбе, о правильности избранного пути, взвешивает свои силы, и в последней строфе, перефразируя лейтмотив, делает оптимистический акцент:

Но если жизнь — в бореньях день за днем,  
То стань, перо, моим поводырем!

Сборник составлен из баллад, разделенных на два цикла: «Из сербской истории» и «На сербской земле». Сюжеты баллад первого

цикла взяты преимущественно из исторических и мифологических источников, второй цикл составлен из сюжетов, почерпнутых из непосредственной современности, из рассказов крестьян или даже из газет. Барт-Чишинский и раньше писал баллады, но именно этот сборник закрепил за ним славу одного из лучших мастеров балладного жанра в серболужицкой литературе.

При жизни были опубликованы еще несколько стихотворных сборников поэта: «В орлином полете» (1904), «К миру» (1906), «Сербские картинки» (1908). В 1908 г. Барт-Чишинский подготовил к печати свой последний сборник, своеобразное духовно-эстетическое завещание. Книга «Свет с вышины» была издана А. Мукой уже после смерти автора; он же собрал и опубликовал в 1913 г. те стихотворения, которые сумел обнаружить в рукописях Барта-Чишинского. В 1969–1985 гг. в ГДР было издано собрание сочинений писателя в 14 томах.

Значение Барта-Чишинского в истории лужицкой поэзии огромно, его роль сопоставима лишь с ролью Г. Зейлера. Они дополняют друг друга в силу различия эпох и дарований, в силу различия характеров и связанных с ними индивидуальных судеб. При всем трагическом звучании отдельных стихотворений Зейлера его поэзия — поэзия приятия мира как прекрасного создания Творца, в ней широко разливается свет, тепло, спокойствие и радость, в ней царит божественный миропорядок, определяемый национальными традициями и непоколебимыми устоями крестьянской жизни. Общепризнанное и индивидуальное мироощущения слиты у Зейлера нераздельно. Барт-Чишинский по натуре — поэт глубоко индивидуального мироощущения, по своей основной тональности трагического. Внешний успех и признание были необходимы ему, они поддерживали его, вырывали из замкнутого круга личных проблем, — в то время как Зейлеру широкое признание было по сути безразлично. Зейлер пел, как пела его душа, Барт-Чишинский, напротив, тщательно работал над формой, ориентируясь прежде всего на славянских классиков: польских, русских и чешских. То, что Зейлер был протестантом, а Барт-Чишинский католиком, очевидно, сказалось и на их творчестве (эта проблема пока никем не исследована)<sup>3</sup>, но очевидно, что Зейлер был более открыт для общения, для широкой аудитории, Барт-Чишинский же тяготел к саморефлексии, его постоянно обуревали сомнения, даже мнительность, и достижение поэтического совершенства было для него равносильно самоутверждению. Осознавая свой талант, он

<sup>3</sup> В самой общей форме, но с приведением разнообразного документального материала эту проблему поставил Р. Енч. См.: *R. Jenč. Čisinski abo Zejler? // R. Jenč. Stawizny serbskeho pismowstwa. Budyšin, 1960, zd. 2, s. 271–282.*

стремился делать то, что считал необходимым для дальнейшего развития национальной литературы. О том, какой ценой ему это давалось, свидетельствует хотя бы такой пример из его поздней, уже отчетливо религиозно окрашенной лирики:

Все еще скребет и колет  
В сердце боль утрат моих,  
Но в душе слабеют боли, –  
Дух вознесся выше них.

И волнует, и трепещет,  
И мерещится покой:  
С каждой болью к цели вечной  
Я все ближе, Боже мой!

(«Свет с вышины», 1908)

Развитие Барта-Чишинского как поэта на рубеже веков совпало с европейским декадансом, с общим кризисом европейской культуры, однако они мало затронули его творчество. Художнику, представляющему «малый» этнос, стоящий перед угрозой исчезновения или ассимиляции, трудно (или невозможно?) было в этот период заниматься «чистым искусством» и увлекаться формальными экспериментами – мысли о судьбе народа постоянно вставали перед ним как грозное напоминание: а тем ли я занимаюсь, что больше всего сейчас нужно моему народу? Барт-Чишинский, выступивший в 1870-е гг. на последнем излете национального возрождения почти как типичный «народник», до конца своей жизни так и остался стоять «одной ногой» на почве «народничества», он и не мог сойти с нее по названной выше причине – или он перестал бы быть крупнейшим национальным поэтом.

Из протестантских поэтов этого периода в верхнелужицкой литературе наиболее оригинальным было творчество Матяя Урбана (1846–1931), внесшего заметный вклад как в религиозную, так и в светскую лирику. Окончив теологический факультет в Галле, Урбан до 1902 г. был священником лютеранской церкви в Вукранчицах и одновременно обучал детей верхнелужицкому языку в местной школе, где преподавали одни немцы. В результате затяжного конфликта со школьными и церковными властями Урбан был досрочно отправлен на пенсию. В 1903 г. он переехал в Будишин и до конца жизни занимался в основном литературной деятельностью. В 1904 г. отдельной книжкой вышла поэма Урбана «Королевская игра, или Шахматы. Трилогия о сущности, ценности и цели игры, ее теоретическая и практическая характеристика в дистихах на латинском, немецком и

серболужицком языках». Витиевато-пышное название и поставленные автором цели — все это напоминает о самом начальном этапе национального возрождения в Сербской Лужице, когда Ю. Мень в 1767 г. перевел «Мессиаду» Клопштока и написал поэму «Лужицкого языка возможности и восхваление в поэтической песне». Очевидные успехи, достигнутые несколькими поколениями деятелей национального возрождения, создавшими национальную литературу и разветвленную национальную прессу, отнюдь не принесли уверенности в том, что достигнут главный результат: устранена угроза существованию национального этноса. С конца XIX в. процессы германизации снова усилились, и в этот период ничто не могло повернуть их вспять.

Урбан, сам переживший сужение ареала функционирования живых лужицких языков и диалектов, стремился хотя бы в сфере литературного языка закрепить и развить достигнутое его предшественниками. Его поэтическое творчество с начала XX в. развивается по трем направлениям. Во-первых, он стал одним из самых плодотворных и крупных религиозных поэтов: в общей сложности им написано около 400 поэтических текстов религиозного содержания (псалмы и другие стихотворения на религиозные сюжеты), опубликованных в журналах, газетах, календарях и отдельными книгами (с 1904 г.). Специфика религиозной лирики Урбана в том, что, являясь таковой по содержанию, она была свободной и разнообразной по форме: акrostих, сапфическая ода, алкеева строфа, но также и формы, близкие к народной песне. Все это Урбан использовал, опираясь на богатую национальную традицию религиозной поэзии и на лучшие образцы немецкой религиозной лирики (прежде всего П. Герхардт, М. Клаудиус и Ф. Г. Клопшток). Во-вторых, Урбан был одним из крупнейших переводчиков мировой поэзии на верхнелужицкий язык — прежде всего античной, затем немецкой и славянской. Важнейшее его достижение в этой области — перевод «Илиады» и «Одиссеи» Гомера. К работе он приступил в 1908 г., в 1911 г. журнал «Лужица» напечатал первую песнь «Одиссеи», в 1916 г. там же началась публикация «Илиады». Отдельной книгой «Одиссея» вышла в 1921 г., «Илиада» — в 1923 г. И, наконец, в-третьих, Урбан был оригинальным поэтом, написавшим немало светских стихотворений, в основном национально-патриотического содержания. Эти стихи были объединены в сборники «Отечественные стихотворения» (1904) и «Освежающий букет цветов» (1907), в подзаголовке которого стояло обозначение жанра: «отечественные сонеты». Используя сложные античные размеры и сонетную форму, Урбан стремится к простоте и общедоступности содержания. Если в первом сборнике преобладает окрашенная юмором житейская дидактика, своеобразно оттеняющая основную, патрио-

тическую, тему, то во втором лейтмотивом является зарифмованная патриотическая проповедь, облеченная в форму сонета. Поклонники Барта-Чишинского увидели в этих сборниках вызов непререкаемому авторитету, завязалась довольно резкая полемика, в которую вмешался сам Барт-Чишинский, посоветовавший Урбану продолжать писать стихотворения и духовные песни, но оставить сонеты<sup>4</sup>. Основной упрек, наиболее резко сформулированный молодым писателем-католиком Михалом Навкой (1885–1968), сводился к отсутствию у Урбана новых идей в раскрытии национально-патриотической тематики и к превалированию дидактики над художественной образностью. Рецензент был во многом прав, и все же резкость этой полемики была обусловлена не изжитыми еще внутренними противоречиями между католиками и протестантами, которые только усугубляли и без того сложную общественную и литературную ситуацию в Сербской Лужице. Большую материальную и духовную поддержку Урбану оказывал Арношт Мука, всегда высоко оценивавший творчество поэта. Не скупился на похвалы и Ота Вичаз (1874–1952), крупный филолог, переводчик, публицист и издатель, называвший Урбана «знаменитым серболужицким Гомером, лучшим переводчиком Гомера во всей мировой литературе»<sup>5</sup>.

Традиции народно-песенной лирики Г. Зейлера продолжали в этот период Ян Хайнца (1852–1926), Ян Цыж (1883–1948, выступал и под псевдонимом Душан), Йозеф Якубаш (1890–1958), а также словак по происхождению Ян Эмануэл Добруцкий (1854–1921), родившийся в том же местечке, что и Ян Коллар (Мошовцы, недалеко от Мартина), учившийся в Вене и Лейпциге, где после прочтения книги сонетов своего знаменитого земляка («Дочь Славы», 1824) загорелся идеей посвятить свою жизнь служению родственному славянскому народу. В 1881–1921 гг. он жил в Верхней Лужице, где дослужился до архидиакона, и — главное — с 1882 г. регулярно публиковался в журнале «Лужица». В стихотворениях (но еще более отчетливо в прозе) Добруцкого переплетаются словацкие и лужицкие сюжеты и мотивы, они органично вписываются в исторически обусловленный славяно-германский контекст (историческая повесть «Даниэль», 1902 г., и т. д.) и до определенной степени предваряют пробле-

<sup>4</sup> R. Jenč. Op. cit., s. 305–306.

<sup>5</sup> Nowa Doba. Budyšin, 1951, s. 59. Примечательно, что все трое (А. Мука, М. Урбан, О. Вичаз) были протестантами. Из филологов-католиков наиболее высокую оценку переводам Урбана дал чех Йозеф Пата (1886–1942), завершивший восторженными словами об «Илиаде» и «Одиссее» Урбана свой великолепный труд «Введение в изучение серболужицкой письменности» (1925).

матику, получившую художественное завершение уже после Второй мировой войны в творчестве Йоханнеса Бобровского (1917–1965).

Для углубления духовного содержания и развития языка верхнелужицкой литературы (в том числе и поэзии), ее сближения с европейскими течениями рубежа XIX–XX вв. (неоромантизмом, символизмом и др.) огромное значение имела лирическая проза Миклава Андрицкого, который в 1892–1895 гг. возглавлял «Сербовку» в Праге и там же, в рукописном журнале «Кветки», публиковал свои первые литературные опыты. Для развития поэзии наиболее важное значение имели его лирические циклы «Лето», «Весна», «Зимние картинки», в которых оформился новый для серболужицкой литературы жанр «стихотворения в прозе». Андрицкий, человек со сложной и во многом изломанной судьбой, обладал незаурядным лирическим талантом, острой наблюдательностью, большим общественным темпераментом. В его лирических миниатюрах импрессионистские зарисовки природы сплавляются с лейтмотивом полной неустроенности собственной жизни, которая становится символом экзистенциальной ситуации всего серболужицкого народа. Развивая субъективно-трагическую интонацию лирики Барта-Чишинского, Андрицкий углублял ее, смело вводя натуралистически-экспрессивные образы.

Дружба с Андрицким сыграла заметную роль в становлении творчества Я. Лоренца-Залеского, самого талантливого верхнелужицкого прозаика первой половины XX в. В самой же поэзии новаторские приемы Андрицкого были актуализированы в творчестве поэтов, вступивших в литературу в годы Первой мировой войны или незадолго до нее, таких как Ян Кружа (1880–1918), Йозеф Новак (1895–1978), Ян Лайнерт (1892–1974). Огромную роль в популяризации поэзии сыграл композитор, ученый и писатель Юрий Пилк (1858–1926), который собирал, обрабатывал и популяризировал не только народные легенды и песни (ему принадлежат в том числе первые опубликованные записи народных легенд о Крабате, «серболужицком Фаусте»), но и «озвучивал» стихотворения Барта-Чишинского и других поэтов. В содружестве с Я. Велей-Радысербом он написал либретто первой лужицкой оперетты «Смертница»<sup>6</sup>, а затем и музыку к ней. Но попытки поставить «Смертницу» на сцене в этот период не увенчались успехом: она исполнялась лишь в отрывках (1903, 1904) либо в виде оратории (1912).

Заметно расширились в рассматриваемый период горизонты верхнелужицкой прозы. Под влиянием Г. Сенкевича сформировались

<sup>6</sup> Персонаж серболужицкой мифологии – богиня смерти, появлявшаяся обычно в облике привлекательной женщины в белой одежде за три дня до чьей-либо смерти.



жанры исторической повести и романа — прежде всего в творчестве Матея Хандрика (1864–1945), Юрия Вингера, Яна Вели-Радьсерба, Яна Валтара, Эмануэла Добруцкого и раннего Якуба Лоренца-Залеского. Из социально-критической реалистической прозы, обращенной к проблемам современности, стал постепенно вытесняться характерный для нее прежде элемент дидактизма. Дидактическое начало, еще столь очевидное в притчеобразных народнических рассказах и повестях Я. Вели-Радьсерба и Миклава Бедрих-Радлюбина, заметно ослабевают или исчезают вовсе в прозе М. Андрицкого и Михала Навки. Андрицкого иногда сравнивают с Бартом-Чишинским: «Чишинский создал классический язык серболужицкой поэзии, Андрицкий сделал то же самое в серболужицкой прозе»<sup>7</sup>. «Классический» в данном случае означает не что иное, как достижение нового художественного качества прозы с помощью усиления субъективного начала, развития психологизма, освоения некоторых художественных приемов импрессионизма и символизма.

Личная судьба Андрицкого была трагичной с самого детства. Семья была переселена из Лужицы в Эльзас, когда ему не было еще и полугодя, и в детстве он чаще слышал на улицах французскую и немецкую, но не родную речь. Через два года умерла мать, и эту утрату Андрицкий пронес через всю свою недолгую жизнь: «Самое большое лишение для меня на этом свете — то, что у меня нет матери и я не могу погоревать, прислонившись к ее плечу» (из письма Я. Лоренцу-Залескому от 19 апреля 1892 г.)<sup>8</sup>. В 1877 г. отец вернулся на родину, в село Пончицы, женился вторично. У мальчика рано обнаружили способности к учебе, но прошло время, пока отцу и мачехе стало ясно, что тяжелый крестьянский труд — явно не для него. С 1883 г. Андрицкий учится в монастырской школе в Будишине, в 1886 г. он попадает в Прагу, где обучается сначала в гимназии, а затем — в 1891–1895 гг. — на теологическом факультете Пражского университета. Он возглавляет пражскую «Сербовку», публикует свои первые сочинения и переводы в «Кветках»; активно изучает верхнелужицкий и чешский языки, преподает их, но литература (верхнелужицкая и чешская) все больше притягивает его. Андрицкий увлекается идеалами и творчеством «младосербов», чувствует себя призванным продолжать их традиции: «Писать по-сербски — мое самое любимое занятие. Я серб и сербом останусь»<sup>9</sup>. С большими колебаниями (уйдя

---

<sup>7</sup> P. Malink. Serbska literatura po Ćišinskim // «Serbščina». 16. studijny list. Budyšin, 1957, s. 1664.

<sup>8</sup> Op. cit., s. 1657.

<sup>9</sup> Op. cit., s. 1658.

на несколько месяцев в монастырь) Андрицкий решает принять духовное звание, убеждая себя в том, что именно в качестве духовного пастыря сможет «самым лучшим и непосредственным образом служить народу» (из письма брату от 21 июня 1901 г.)<sup>10</sup>. Восемь лет (1895–1903) он работает капланом в Ральбицах, «самом бедном приходе под лужицким солнцем» (слова Андрицкого), пытаясь подчинить свою темпераментную и болезненно-чувствительную натуру строгому католическому уставу и убеждаясь, что «наша церковь прежде всего — церковь догматов и формальных церемоний» (в письме А. Муке от 24 июля 1899 г.). Уже в Ральбицах он начал пить и залезать в долги, что никак не вязалось с положением священнослужителя. Андрицкий осознал это и терзался угрызениями совести; после 1903 г. он сменил четыре места, но так и не выбрался из физического и духовного кризиса — судьба, не очень типичная для стойких к превратностям жизни лужичан, но весьма показательная для европейской ситуации рубежа веков, связанной с декадансом, богемой и пышным расцветом модернистских течений в искусстве.

Но Андрицкий не стал модернистом по сути, его удерживала беспредельная любовь к своему народу, которая заставляла его удерживаться от соблазнов крайнего субъективизма и вырабатывать ясный, точный и в конечном итоге доступный стиль. Утонченность и напряженная чувствительность соединялись в его натуре с огромным общественным темпераментом. В 1896–1904 гг. он был редактором журнала «Лужица», а в 1903–1904 гг. редактировал к тому же и газету «Католический вестник» («*Katolskij Pósoł*»). В 1900 г., как раз в пору общего кризиса и наступления реакции, он организовал Союз серболужицких писателей, который хотя и распался в 1906 г. организационно, но после Первой мировой войны снова возобновил свою активную деятельность под руководством Я. Лоренца-Залеского. Из своего деревенского прихода Андрицкий вел обширную переписку со многими крупнейшими писателями и учеными, но главное — писал свои произведения: лирическую прозу, пьесы, публицистику, литературно-критические статьи и много переводил (Яна Неруду, А. Ирасека, Г. Сенкевича, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова, Шатобривана и др.).

Как прозаик, публицист и литературный критик Андрицкий выступал с 1889 г., долгое время под многочисленными псевдонимами (около двадцати), стремясь избежать конфликта с церковными властями, ибо ярко выраженные в его фельетонах и прозе социально-критические тенденции вызывали очевидное неодобрение. Когда

<sup>10</sup> P. Malink. Serbska literatura po Čišinskim..., s. 1659.

же ему передали редактирование «Лужицы» и «Католического вестника» (из-за недостатка свежих литературных сил журнал и газета переживали далеко не лучшую пору), то Андрицкий, спасая лужицкую прессу, порой почти половину номера писал сам. Андрицкий был, по-видимому, лучшим и наиболее осведомленным лужицким журналистом и литературным критиком рубежа веков: на его счету статьи и рецензии о К. Гавличеке-Боровском, Я. Врхлицком, Г. Сенкевиче, Л. Толстом и т. д.; ему же принадлежит и первая монографическая работа о творчестве Барта-Чишинского. Стремясь улучшить репертуар самодеятельного лужицкого театра, он написал семь пьес. Некоторые из них исполнялись при его жизни, четыре были опубликованы уже посмертно. В 1906 г. он перевел драму А. Ирасека «Геро», которая затем неоднократно ставилась в Лужице на студенческих сходках. Его проза, разнообразная по тематике и проблематике, публиковалась в газетах и журналах, но впервые отдельной книгой ее частично собрал и издал Миклавш Кречмар (1891–1967) в 1937 г. Он назвал эту подборку «Божественный огонь и другие картинки». «Божественный огонь» — название одного из ранних рассказов Андрицкого, опубликованного в Праге в 1891 г. в рукописном студенческом журнале «Кветки» под псевдонимом Хандрий.

В сфере публицистики и издательского дела традиции Андрицкого в рассматриваемый период продолжали Юрий Деленк (1882–1918), редактировавший «Католический вестник» в 1910–1914 гг., затем высланный за пределы Сербской Лужицы и погибший как солдат рейхсвера в конце войны, и Франц Краль-Рахловц (1886–1915), тоже погибший на войне. Ф. Краль, избравший себе псевдоним Рахловц, талантливый писатель, журналист и переводчик, вписал свое имя в историю лужицкой литературы как издатель первого детского журнала «Рай» («Raj», 1906–1912) и литературного приложения для детей в газете «Сербске новины» «Захродка» («Zachrodka», с 1905 г.), а также литературных календарей для детей и школьников (1911, 1912, 1913).

Наряду с Ю. Вингером и М. Андрицким в число крупнейших прозаиков этого периода выдвинулся Михал Навка. В 1906–1914 гг. он опубликовал в журнале «Лужица» 10 рассказов, в которых выступил продолжателем социально-критической прозы Андрицкого. Но если Андрицкий почти всегда субъективен и экспрессивен, то есть в его прозе художественный эффект достигается по сути лирическими средствами, то Навка — критический реалист в прямом смысле слова. Он создает максимально опредмеченные, объективизированные картины действительности накануне Первой мировой войны: расслоение деревни, противоречия крестьянского быта, положение

женщины, отхожий промысел. Его точные зарисовки разговоров женщин во время работы в поле или мужчин в корчме близки к натуралистическим, но элементы юмора, иронии и социальной сатиры, точный отбор характерных деталей — все это свидетельствует о том, что в верхнелужицкой прозе успешно шло преодоление романтических традиций, так или иначе господствовавших и на завершающем этапе национального возрождения.

Более сложными путями развивалось творчество Якуба Лоренца-Залеского, первые рассказы которого были опубликованы в пражских «Кветках» в 1889–1891 гг. В его прозе с самого начала отчетливо чувствовалась реалистическая, социально-критическая направленность. Но не менее заметным было и неоромантическое начало, которое позднее, в романе «Остров забытых», подтолкнуло его к символизму. Обе эти существенные черты его дарования то воплощаются по отдельности, как, например, в реалистической повести «Картины военных маневров» (1896) или в неоромантическом цикле рассказов и очерков о таинственной жизни леса («Среди дремучих лесов», 1892; «Лес и его речь», 1896; «Старый леший», 1898, и т. д.), то причудливо переплетаются с фольклорными и сказочными мотивами, как, например, в повести «Восташан» (1898) и в историко-мифологической повести «Сербские богатыри» (начата в 1891 г., опубликована в 1900 г. в шести номерах журнала «Лужица», отдельной книгой вышла в 1922 г.)<sup>11</sup>. Действие последней повести отнесено ко времени правления баварского короля Генриха I (Птицелова), который в 921–929 гг. вел войны с полабскими славянами. Изучив доступные источники и стремясь к правдоподобию, объективизации и индивидуализации характеров и психологизму, Лоренц-Залеский тем не менее по существу создал неоромантический эпос, подхватывающий традиции национального возрождения и трансформирующий их в русле современного общественного и литературного контекста.

Лужицкая драматургия, при всей активизации ее в этот период, в целом все же отставала от поэзии и прозы — подлинным талантом драматурга не обладал никто из крупнейших писателей этого периода, хотя почти все пробовали свои силы в этой области, прекрасно осознавая важное значение национального театра для консолидации патриотического сознания народа. Отсутствие профессионального театра не могло не сказываться на развитии драмы: пьесы писались с расчетом на постановку любительскими (чаще всего студенческими) коллективами и исполнялись, как правило, во время студенческих

<sup>11</sup> D. Scholze. Jacob Lorenc-Zalěski // Lětopis. Budyšin, 1995, № 42, s. 108–109.

сходок и собраний. В общей сложности в этот период было написано около 100 пьес и почти столько же было переведено (в основном со славянских языков). А. Мука, приложивший немало усилий к тому, чтобы создать национальный театр, сам написал пять пьес, поставленных на сцене, и издал в 1879–1930-х гг. 35 сборников для любительских театров, в которых были опубликованы одноактные пьесы М. Андрицкого, пьесы Ю. Вингера, Я. Барта-Чишинского, Й. Новака и др. В 1900–1914 гг. было поставлено около 250 любительских спектаклей. Из переводных пьес стоит отметить «Ревизора» Гоголя в переводе М. Навки (1909), «Геро» А. Ирасека в переводе М. Андрицкого (1906).

### Нижнелужицкая литература

В Нижней Лужице процессы германизации проходили гораздо интенсивнее, территории компактного проживания славянского населения были разбросаны и постоянно сужались до крохотных островков, и это почти сводило на нет все усилия немногочисленной нижнелужицкой интеллигенции по сближению созданного ими литературного нижнелужицкого языка с диалектами, которые при значительной разобщенности населения сохраняли обособленность. Нижнелужицкие диалекты и нижнелужицкий литературный язык продолжали существовать как бы сами по себе — без взаимообогащения и даже почти не соприкасаясь. В качестве языка междиалектного общения (то есть за пределами мест компактного проживания носителей того или иного диалекта) обычно выступал немецкий язык<sup>12</sup>, иногда — верхнелужицкий. Деятели культуры, уже с середины XIX в. стремившиеся к созданию единого серболужицкого литературного языка, были в своем подавляющем большинстве верхнелужичанами; вполне понятное с их стороны желание сблизить нижнелужицкую орфографию с верхнелужицкой, а также очистить нижнелужицкий язык от многочисленных германизмов, заменив их верхнелужицкой лексикой, на практике приводило к еще большему отчуждению создаваемого подобным образом нижнелужицкого литературного языка от реально бытовавших диалектов, в которых количество германизмов продолжало увеличиваться. Попытки крупнейшего нижнелужицкого писателя К. Ф. Стемпеля развивать нижнелужицкий литературный язык на собственной диалектной основе и игнорировать нормы верхнелужицкой орфографии уже в 1860-е гг.

<sup>12</sup> См.: Л. Э. Калмынь. Особенности языковой ситуации в Нижней Лужице как следствие языковой ассимиляции // Славяноведение, 1997, № 2, с. 6–7.

встретили полное непонимание со стороны крупнейших деятелей верхнелужицкой культуры (Г. Зейлер, Я. А. Смолер, К. А. Енч и др.), что и привело к тому, что некоторые его произведения были утрачены, а большая поэма «Три могучих горна» (свыше 3000 строк), опубликованная лишь в крохотных отрывках в журнале «Лужица», была погребена в редакционном портфеле и увидела свет только в 1963 г.<sup>13</sup> Сказывалось, очевидно, и то, что нижнелужицкие писатели (сплошь протестанты) не получали столь же мощной поддержки от славянского католического мира, какую постоянно имели верхнелужицкие католики. К сожалению, проблема *специфики* нижнелужицкой литературы (а здесь мы коснулись лишь отдельных особенностей формирования нижнелужицкого литературного языка), которую впервые убедительно обозначил выдающийся серболужицкий историк и культуролог Фридо Метшк в 1976 г., до сих пор не привлекла внимания историков литературы<sup>14</sup>.

В самом общем виде можно констатировать отставание историко-литературного процесса в Нижней Лунице и его меньшую интенсивность, что не исключало появления отдельных крупных талантов, как, например, Мато Косык (1853–1940) и Фрицо Роха (1863–1942), благодаря творчеству которых нижнелужицкая литература тоже достигла своей «классической фазы»<sup>15</sup>.

В 1880 г. было создано нижнелужицкое отделение Матицы серболужицкой, на нижнелужицком языке регулярно издавался протестантский еженедельник «Брамборски сербски цасник» («Bramborski Serbski Casnik»), редакторами которого в этот период были Кито Швеля (1836–1922, редактировал газету в 1864–1915 гг. и опубликовал в ней немало своих сочинений) и его сын Богумил Швеля (1873–1948, редактировал газету в 1916–1918 гг.). В 1914 г. выходил еженесмячник «Звезда» («Gwězda») под редакцией Б. Швели.

В первый период творчества М. Косыка (1877–1883) нижнелужицкая литература — и в первую очередь поэзия, — наконец, вступила в фазу развития (которая в других литературах Центральной и Юго-Восточной Европы началась намного раньше), получившую в

<sup>13</sup> Подробнее об этой поэме см. во втором томе «Истории литератур западных и южных славян» (с. 486–487). Дискуссия К. Ф. Стемпеля с верхнелужичанами документально изложена в обширном предисловии Р. Енча в кн.: *K. F. Stempel. Te tśi rychte tšubaly a druge pěsni*. Budyšin, 1963, s. 7–78.

<sup>14</sup> Об этом, в частности, свидетельствует послесловие П. Янаша к посмертной (Ф. Метшк умер в 1990 г.) перепечатке этой статьи в переводе на немецкий язык, где подчеркивается, что статья — будь она написана сегодня — ничуть не утратила бы своей актуальности. См.: *Die Sorben in Deutschland / Hrsg. von Maćica Serbska*. Budyšin, 1991, s. 58.

<sup>15</sup> *P. Nowotny. Dolnoserbske pismojstwo. 1918–1945*. Budyšin, 1983, s. 8–9.

верхнелужицкой литературе общепринятое обозначение как второй этап эпохи национального возрождения (движение «младосербов» во главе с Я. Бартом-Чишинским и А. Мукой). М. Косык, работавший в 1873–1877 гг. железнодорожником на линии Липск–Дрезданы (Лейпциг–Дрезден), познакомился с А. Мукой и другими «младосербами», пытавшимися еще раз оживить идеалы национального возрождения. Он стал собирать народные песни, сочинять стихотворения в духе Г. Зейлера. Помимо больших поэм «Сербская свадьба в Блотах» (1880) и «Предательство маркграфа Геро» (1881), опубликованных тогда же отдельными книгами<sup>16</sup>, он написал обширную историческую трилогию, включавшую в себя пролог, три исторические поэмы о героическом прошлом и эпилог<sup>17</sup>. В поэме «Падение Бранибора», написанной четырехстопными секстинами, поэт изображает захват германцами легендарной столицы древних славян Бранибора после вероломного убийства 30 сербских князей, в результате чего серболужицкие племена потеряли свою независимость. В 1882 г. в Вербне состоялась премьера двухактной драмы Косыка «Прощание сербских воинов, или Пророчество старой цыганки» (до сих пор опубликованы только ее отрывки), к этому же периоду относится и посвященное М. Горнику драматическое либретто «Честь лужицкого рыцаря» (опубликовано в 1956 г.). Но энтузиазм М. Косыка иссяк в 1883 г., когда он израсходовал последние деньги, накопленные за годы работы на железной дороге. Изданные книги почти не раскупались, сколько-нибудь широкая читательская аудитория или даже общественность в Нижней Лужице просто отсутствовала, а священникам и учителям, на поддержку которых вначале рассчитывал молодой нижнелужицкий патриот, идеи национального возрождения были в целом чужды, так как подавляющее большинство из них были уже правоверными прусскими подданными. М. Косык попытался стать протестантским священником, но и это — при незавершенном гимназическом образовании — ему не удалось. И он записался в школу евангелических священников-миссионеров в штате Иллинойс, пополнив обширную уже колонию серболужицких эмигрантов в США<sup>18</sup>. В 1886–1887 гг. после смер-

<sup>16</sup> Об этих поэмах см.: История литератур южных и западных славян. М., 1997, т. 2, с. 487–488.

<sup>17</sup> Пролог «Молитва сербов перед битвой с Геро» опубликован в 1929 г.; поэма «Падение Бранибора» была напечатана в 1956 г.; с эпилогом читатели смогли познакомиться только в 1983 г. Поэма «Яцлав» до сих пор не опубликована (в числе других 150 рукописных произведений).

<sup>18</sup> Уже в 1854 г. в США выехали около 600 жителей Сербской Лужицы во главе со священником-миссионером Яном Килианом (1811–1884), основавших в Техасе сер-

ти единственного брата М. Косык сделал попытку вернуться на родину, но прусские церковные власти снова отказали ему в работе в церкви, а прусские гражданские власти — в праве наследования земли и имущества умершего брата. В 1894 г. он принял гражданство США и до самой смерти в 1940 г. больше ни разу не побывал на родине, продолжая публиковать отдельные произведения в лужицкой прессе и поддерживая контакты с серболужицкими патриотами.

Но патриотические усилия М. Косыка все же постепенно дали ростки и в Нижней Лужице. Гимназисты Вилем Новы (1870–1933) и Богумил Швеля стали с 1890 г. во главе нижнелужицких гимназистов и студентов, вдохновленных идеями «младосербов» в Верхней Лужице. Своим духовным вождем они считали М. Косыка, произведения которого хорошо знали и любили. Началась переписка. Б. Швеля обратился к Косыку с просьбой прислать его новые произведения, которые нижнелужицкие студенты решили издать за свой счет. Косык откликнулся, и его «Сборник нижнелужицких песен» вышел в свет в 1893 г., став самым заметным явлением нижнелужицкой литературы рассматриваемого периода. Этот сборник — наряду с прежними произведениями — как раз и позволяет считать М. Косыка основоположником национальной нижнелужицкой литературы (в том же смысле, в каком мы считаем основоположником верхнелужицкой литературы Г. Зейлера, а русской — А. С. Пушкина). М. Косык стал первым из нижнелужицких писателей, у которого наконец появилась своя читательская аудитория, которая, к сожалению, совершенно отсутствовала у К. Ф. Стемпеля, поэта-философа, понимание которого требует основательного образования. М. Косык щедро вводил в свою поэзию народные легенды, песенные мотивы, исторические и бытовые сюжеты, вовсе не чураясь фольклора, но и не подчиняясь его образной логике с таким самозабвением, как Г. Зейлер. В масштабах всей серболужицкой литературы М. Косык занял место между эталонной народностью Г. Зейлера и не лишенным народного начала артистическим индивидуализмом Я. Барта-Чишинского<sup>19</sup>. Для иллюстрации приведем одно из стихотворений М. Косыка эмигрантского периода:

---

болужицкую колонию Сербин, где обучение в школе и богослужение велись на родном языке. Самостоятельная колония лужичан была также в Австралии. Килиан был одаренным поэтом и публицистом, поддерживал переписку с Я. А. Смолером и другими лужичанами.

<sup>19</sup> Ср. оценку Ф. Метшка в послесловии: *M. Kosyck. Serbska swaižba w Błotach. Budyšin, 1986, s. 91.*



Поймали птичку в сети  
И посадили в клетки,  
И ждут веселых песен,  
Но мир в неволе тесен.

И птичка загрузила,  
Головку опустила.  
Мечтою улетела  
В родимые пределы.

Тоска и боль в неволе  
Рождают стон — не боле.  
Но если песнь польется —  
Сердечко разорвется.

Я сам, как птица в клетке,  
В чужой стране навеки.  
Прощай, мой край любимый  
И свет небес родимый!

(«Певчая птица в клетке», 1893)

Во многих стихотворениях М. Косык достигает ясности и чистоты выражения, которые отличают истинного поэта. Не менее важно было и то, что, смело вводя в свою лирику американские мотивы, он заметно расширил тематические горизонты серболужицкой поэзии. Особое место занимает в его творчестве индейская тема. Проживая вблизи индейских резерваций, он глубоко изучил историю, легенды, образ жизни и саму душу индейцев; по сути дела мир индейцев Северной Америки стал ему не менее близок, чем мир его далеких соотечественников. Приближение Первой мировой войны и заметный спад общественной и литературной активности в обеих Лужицах в начале XX в. привели к ослаблению контактов М. Косыка с родиной. Но эти контакты снова оживились в 1920-х гг.

Другим крупным поэтом этого периода был Фрицо Роха, учительствовавший во многих местах Нижней Лужицы. Он с детства любил и прекрасно знал народные обычаи, разговорную речь и песни, сам участвовал в организации народных праздников песни и концертов. Стихотворения и песни он начал писать в 1880-х гг., публиковал некоторые из них в «Брамборском паснике», затем в «Часописе Матицы серболужицкой» и в евангелическом ежемесячнике «Всадник» («Wosadnik»), редактором которого он был в 1908–1913 гг. В 1908 г. он опубликовал свой первый и единственный прижизненный сборник «Венок нижнелужицких песен», который был сразу же высоко оценен ведущими критиками (А. Мука, Б. Швеля). Отличительной чертой лирики Ф. Рохи является нехарактерная в целом для рас-

смаатриваемого периода приглушенность субъективного авторского начала; он словно целиком растворяет свою личность в любви к окружающей природе, к людям, их повседневным заботам и радостям. Красота этой лирики в ее изобразительной точности и выразительности. Помимо стремления к точной рифме (что не отличало ни Г. Зейлера, ни М. Косыка), он активно использует аллитерации, звуковые повторы, игру слов, усложненные ритмы, легко и естественно меняя их при описании летнего дождя или работы прядильного станка. И эти разные ритмы усиливают изобразительность и выразительность стихотворений. Ф. Рохе легко удается игра слов; в том числе и благодаря этому качеству он стал одним из любимых детских поэтов. Его поэзия вся пронизана игрой и светом, он не любил изображать темные стороны жизни, не любил жалоб и стенаний, которых так много в серболужицкой поэзии. Во всем этом он несколько выбивается из традиции как верхнелужицкой, так и нижнелужицкой поэзии, где содержательное начало очень долго доминировало над эстетическим. Медленное, но все более надежное признание приходит к Ф. Рохе только после Второй мировой войны. Однако многое из его литературного наследия еще остается в рукописях или рассеяно в газетных и журнальных публикациях разных лет.

Нижнелужицкую прозу этого периода заметнее всего представляли уже упоминавшиеся выше Кито Швеля, более 50 лет редактировавший газету «Брамборски цасник», и его сын Богумил Швеля, один из самых активных участников нижнелужицкой общественной и литературной жизни с 1890-х гг. К. Швеля многие годы учительствовал в Нижней Лужице и начинал свою общественную и литературную деятельность как прусский верноподданный. Но политический консерватизм не мешал ему поднимать голос против социальной несправедливости. Талантливый журналист, он многое сделал для пропаганды нижнелужицкого литературного языка среди территориально разрозненных и диалектно разобщенных нижнелужицких читателей. Число читателей еженедельника возросло при нем в три раза.

В лице Б. Швели нижнелужицкая культура получила, наконец, ученого, общественного деятеля, журналиста и издателя, значение которого для Нижней Лужицы можно сопоставить с ролью Я. А. Смолера, М. Горника и А. Муки в Верхней Лужице. Как ученый-лингвист, автор учебников и грамматик нижнелужицкого языка и специальных научных исследований, он возглавил филологическую секцию Матицы серболужицкой и мог вступить в достойный диалог с верхнелужичанами, которые постоянно стремились унифицировать нижнелужицкий язык с верхнелужицким, что в большинстве случаев было неоправданным и, в частности, привело, например, к тому,

что «отредактированные» на верхнелужицкий «манер» произведения М. Косыка сейчас приходится «реставрировать» в их первоначальной форме<sup>20</sup>. Но и Б. Швеля не всегда мог (или даже не всегда хотел) противостоять этой тенденции, хотя сам с равным успехом мог писать на обоих серболужицких языках.

Таким образом, можно констатировать, что в рассматриваемый период начинается, наконец, динамичное развитие нижнелужицкой прессы и литературы, возникает — пускай и в ослабленной форме — литературная общественность и литературная жизнь. Но основная проблема продолжала оставаться неразрешенной: созданный усилиями талантливых писателей и журналистов нижнелужицкий литературный язык развивается в отрыве от народного разговорного языка, который продолжал существовать в форме достаточно разрозненных диалектов с заметными вкраплениями германизмов как в лексику, так и в грамматику. Следующая попытка оживить нижнелужицкий литературный язык, сблизить его с народной разговорной речью относится уже к послевоенному периоду, когда разностороннее творчество талантливой нижнелужицкой писательницы Мины Виткойц (1893–1975) способствовало расширению читательской аудитории и — до определенной степени — активизации «диалога» между верхнелужицкой и нижнелужицкой литературами.

---

<sup>20</sup> См. некоторые подробности в содержательной статье: *R. Marti. Mato Kosyk // Perspektiven sorbischer Literatur / Hrsg. von W. Koschmal. Köln; Weimar; Wien, 1993, S. 131–177.*

## Сербская литература

Сфера развития сербской литературы в рассматриваемый период не ограничивалась собственно Сербией с ее столицей Белградом. Сербы по-прежнему были разьединены, и ряд важных центров литературной и культурной жизни народа находился за пределами Сербии, в империи Габсбургов. Это Воеводина, колыбель возрождения национальной культуры в XVIII в., область, которая, как скажет выдающийся сербский критик начала XX в. Й. Скерлич, в течение ста пятидесяти лет давала писателей всему сербскому народу. В ее главном городе Нови-Саде были расположены старейшие культурные учреждения сербов: Матица сербская (1826) и Сербский национальный театр (1861), издавался основанный в 1824 г. литературно-просветительский журнал «Летопис Матице српске». Новые центры культуры развиваются в населенных многими национальностями Боснии и Герцеговине, в их главных городах Сараеве и Мостаре\*. Литературная жизнь в этих центрах не была обособлена от Сербии, поскольку собирание литературных сил нации составляло стержневую особенность сербской культуры Нового времени, в том числе и на рубеже веков. Но специфика общественно-политического развития, культурные и исторические традиции этих областей отражались в их литературной жизни.

1878 год дал княжеству Сербии (с 1882 г. — королевство) политическую независимость, расширил ее территорию за счет освобожденных земель, открыл путь к модернизации экономики и общественно-политической жизни. Между тем внутреннее положение в стране было достаточно напряженным. Такие события, как крестьянское восстание 1883 г., жестоко подавленное властями, разгон скупщины, запрет (до 1889 г.) оппозиционной партии радикалов, связанной с восстанием и наиболее организованно выступавшей за буржуазно-демократические преобразования в стране, наконец, сербо-болгарская война 1885 г., развязанная и проигранная королем Миланом Обреновичем, — все эти события в сочетании с общей экономической отсталостью страны способствовали нарастанию недо-

---

\* Русско-турецкая война 1877–1878 г. освободила Боснию и Герцеговину от многовековой османской зависимости, но в соответствии с решением Берлинского конгресса (1878) эти области были оккупированы Австро-Венгрией, а в 1908 г. аннексированы ею.

вольства в обществе. В 1889 г., спасая положение династии, Милан отрекся от престола в пользу своего сына Александра. Правление нового короля отмечено жестким абсолютистским режимом с отменой (в 1894 г.) достаточно прогрессивной конституции 1888 г. (и возвратом конституции 1869 г., урезавшей права скупщины и гражданские свободы), неоднократными переворотами, введением военного положения (1899), цензуры, запретом демократических, в том числе рабочих организаций. Атмосфера второй половины 1890-х — начала 1900-х гг. накалялась частыми сменами правительств, дворцовыми интригами и скандалами. Но усиливалось и сопротивление в обществе, наряду с митингами и демонстрациями рабочих и студентов действовали и тайные заговорческие организации. 29 мая 1903 г. в результате заговора военных были убиты Александр и его жена. Новым королем стал представитель династии Карагеоргиевичей Петр. Последовала заметная либерализация общественно-политической жизни, активизировалось экономическое и культурное развитие страны, сменились ориентиры внешней политики — недавнее тяготение к Австро-Венгрии уступило место сотрудничеству с Россией и Францией.

С середины 1900-х гг. обстановка вновь осложнилась. Этому способствовал ряд внешне-политических обстоятельств, в частности австро-сербская таможенная война (1906–1911) и особенно аннексия Боснии и Герцеговины Австро-Венгрией. В обществе нарастала тревога за судьбу Сербии и сербов. Усиливаются национально-патриотические настроения. Мифологизируется историческое прошлое, центральным событием которого считается трагически завершившаяся для сербов битва с турками на Косовом поле в 1389 г., культивируются мифопоэтические и политические представления о героизме и жертвенности сербов. В конце 1900-х — начале 1910-х гг. все более популярной среди молодой интеллигенции становится идея объединения югославянских народов в едином государстве. Решительную поддержку она получает у молодежи Боснии и Герцеговины, особенно из национально-патриотической организации «Млада Босна» («Молодая Босния»). В ее достаточно эклектичной программе соединялись идеи А. Н. Герцена и Н. Г. Чернышевского, М. А. Бакунина и П. Л. Лаврова, Ф. Ницше и С. Кьеркегора. Руководители и многие члены этой организации восприняли тактику индивидуального террора. Начало 1910-х гг. приносит новые испытания — война в балканском регионе становится трагической реальностью раньше, чем в остальной части Европы. Роковому выстрелу в Сараеве предшествовали две Балканские войны — 1912 и 1913 гг. В первой из них объединенные балканские государства — Сербия, Черногория, Греция и

Болгария — выступили против Османской империи за полное освобождение южных районов Балканского полуострова. Победы сербской армии в этой войне не только подняли дух народа, его патристическую гордость (у сербов не было поэта, который бы не откликнулся на эти события), но и престиж Сербии среди югославянских народов, что противоречило интересам Австро-Венгрии. Не без ее вмешательства обострились отношения Сербии и Болгарии. Началась вторая Балканская война между недавними союзниками, в результате которой территория Сербии была расширена (в том числе за счет исконных земель средневекового сербского государства округов Косова и Метохии — Косово поле вошло в состав Сербии). Откровенно антисербская политика Австро-Венгрии не прекращалась. Напряженную атмосферу усилили провокационные маневры австро-венгерской армии на сербо-боснийской границе и приезд престолонаследника эрцгерцога Франца Фердинанда в Сараево, назначенный вопреки предупреждению сербского правительства на священный для народа день Косовской битвы (15/28 июня, день св. Вида). Выстрел Гаврилы Принципа, одного из активных деятелей «Млады Босны», развязал Первую мировую войну. Успехи сербской армии были недолгими (Сербия выступала на стороне стран Антанты — Англии, Франции, России). Под натиском австро-германских войск сербы — при всем героизме своих солдат — терпели поражение. В октябре 1915 г. был сдан Белград. Армия, массы беженцев, в том числе многие деятели культуры, писатели, правительственные чиновники отступали по трудным горным дорогам через Черногорию, Албанию к Адриатике, на греческий остров Корфу (современное название Керкира), ставший одним из главных центров сербской эмиграции.

Несмотря на сложность исторических условий литература периода рубежа веков развивается достаточно интенсивно. Обогащается новыми качествами не исчерпавший своих животворных сил реализм (преимущественно в прозе). Возникают новые тенденции, среди которых преобладают символистско-парнассские (поэзия), в меньшей степени натуралистические и импрессионистические. Многообразие и разнохарактерность явлений, их взаимодействие и «переплетенность» создают достаточно непростую картину литературного процесса, совпадающего в своем движении к обновлению с тем, что происходило в других югославянских (и не только югославянских) литературах на рубеже XIX–XX вв., в русле так называемого модерна. Термин «модерн» в применении к сербской литературе нуждается в пояснении. У современников он не получил широкого распространения, а если употреблялся, то, как правило, по отношению к комплексу таких новых явлений в литературе, прежде всего в поэзии,

как символизм, «парнас», неоромантизм и т. п. Возможно, это связано с тем, что новое осваивало литературное пространство, не возвещая о себе громкими манифестами, воззваниями, открытой борьбой поколений («молодых» — «старых») и т. п. Концепция нового направления в литературном развитии формировалась как бы исподволь, в критических статьях, в лекциях профессоров, получивших образование на Западе, в эссеистике, допускавшей бóльшую свободу самовыражения, и, конечно, в поэзии, в творчестве наиболее ярких индивидуальностей, поскольку именно они шли в авангарде процесса обновления. В сербском литературоведении последних десятилетий нашего времени термин «модерн» утвердился — за неимением другого, как отмечает Й. Деретич, по отношению ко всему периоду рубежа веков и используется все чаще<sup>1</sup>.

С конца 1890-х гг. более насыщенной и динамичной становится литературная жизнь. В Белграде, где сосредоточены такие важные очаги национальной культуры, как Национальный театр (1869), университет (1905, на основе Высшей школы — «Велика школа», 1863), Сербская академия наук (1886), работает крупнейшее издательство региона «Српска книжевна задруга» (1892), создается Общество сербских писателей (1911). Здесь проводятся выставки художников, встречи писателей (в частности, конгресс южнославянских писателей и журналистов в 1905 г. и др.). Важная роль в литературном развитии принадлежит журналам (в Белграде это — «Звезда», 1897–1901; «Дело», 1894–1899, 1902–1915; в Воеводине, в Сремски-Карловцах, «Бранково коло», 1895–1914 — лишь некоторые из них). Растет профессиональный уровень литературной периодики. С 1901 г. в Белграде выходит ведущий журнал того времени «Српски книжевни гласник» («Сербский литературный вестник», 1901–1914, 1920–1941). Его создателями и редакторами были выдающиеся личности сербской культуры критики Богдан Попович и Йован Скерлич. У истоков журнала стоял и брат Б. Поповича известный историк литературы Павле Попович. Журнал выделялся не только своим профессионализмом, но и широкой творческой платформой, которая привлекала к нему писателей разных позиций из всех регионов, где жили сербы. В рассматриваемый период национальная культура все отчетливее осознается как часть общеевропейской и синхронизация литературного развития с общеевропейскими процессами выдвигается как

---

<sup>1</sup> *Й. Деретич*. Историја српске књижевности. Београд, 1983, с. 430. Это высказывание исследователя не закрывает проблему, тем более что нет единой точки зрения относительно применения термина «модерн» к периоду с достаточно сильной реалистической традицией, каким был конец XIX — начало XX в. в сербской литературе.

одна из программных установок журнала «Српски книжевни гласник». Развитию и углублению многосоставных контактов сербской литературы с литературами других стран благоприятствует ряд обстоятельств, и прежде всего учеба молодежи за границей (главным образом во Франции, в Швейцарии), т. е. ее непосредственное знакомство с европейской культурной средой, с новыми идеями и новым художественным опытом. Учеба за границей поощрялась властями, выделявшими для этого стипендии. Образование приобретало в глазах общества все большую ценность. Характерный факт: в соответствии с конституцией 1888 г. необходимо было иметь в округе двух депутатов с высшим образованием.

Важной формой литературных контактов остаются переводы. В начале рассматриваемого периода в западноевропейской (прежде всего французской) литературе выбор был сосредоточен преимущественно на классике второй половины XIX в. — развивающаяся культура не могла пропустить эту важную ступень общеевропейского литературного процесса. Отдельными изданиями, в журналах, в приложениях к газетам (приложения ценятся как своего рода кратчайший путь к читателю — и наиболее дешевый) публикуются произведения Э. Золя, в котором видят сторонника социальной критики и обновления романа в реалистическом духе, А. Додэ, Г. Мопассана, позже А. Франса. Выходит немало разного рода материалов об этих писателях. В 1902 г. на белградской сцене была поставлена драма Додэ «Арлезианка» с музыкой Ж. Бизе. В поэзии особенно любимы сербскими поэтами 1900-х гг. Ш. Бодлер, поэты парнасской школы. В начале 1910-х гг. появляются первые переводы и сообщения о творчестве скандинавских драматургов — Г. Ибсена, Ю. А. Стриндберга, становятся известны М. Метерлинк, Э. По, О. Уайльд, С. Пшибышевский (польские авторы все больше привлекают сербскую интеллигенцию). Перед самой войной происходит знакомство с футуризмом.

Характерно, что сквозь призму возросших контактов с западноевропейской литературой просматривается и оценивается история своей собственной. В отличие от эпохи романтизма, на знамени которой было начертано немеркнущее имя идеолога сербского национального возрождения Вука Караджича (1787–1864), особую популярность на рубеже веков приобретает его предшественник Доситей (Досифей) Обрадович (1739–1811), «наш первый европеец», как называли его в литературных кругах. Столетие со дня смерти выдающегося просветителя становится поводом не просто для торжественных манифестаций — осмысляются традиции Обрадовича в культурном контексте 1900-х гг. Созвучными эпохе оказываются призыв Обрадовича к обогащению знаниями, к обучению в Европе, к пере-



водам художественной и научной литературы, наконец, его личный пример человека любознательного, много путешествовавшего, жившего в разных странах, серба, открывшего своим соотечественникам Европу. Обращает на себя внимание и интерес ряда сербских авторов к восприятию европейской культурой сербских народных песен, стремление определить их место в общеевропейском литературном процессе (из наиболее известных примеров — монография В. Йовановича «„Гузла“ Проспера Мериме», Гренобль, на франц. яз., 1911).

Продолжают развиваться традиционные для сербской культуры связи с русской литературой. Русскую литературу много переводят, о ней много пишут, ее читают в подлиннике. Среди ее популяризаторов на рубеже веков выделяются истинные поборники русской культуры — критик Яша Проданович (1867–1948), переводчик и критик Йован Максимович (1864–1955) — знаток и горячий поклонник Л. Н. Толстого, посетивший в 1909 г. Ясную Поляну<sup>2</sup>. Ему принадлежит книга об А. П. Чехове, высоко оцененная современниками<sup>3</sup>. Доминирует интерес к великим русским реалистам XIX столетия, особенно к Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому, поздним произведениям И. С. Тургенева. С 1890-х гг. растет популярность А. П. Чехова. В периодике 1900-х гг., особенно во второй половине десятилетия и в начале 1910-х гг. появляются (пока эпизодически) имена русских писателей нового поколения — А. И. Куприна, И. А. Бунина, Л. Н. Андреева, В. В. Вересаева, М. П. Арцыбашева, А. Т. Аверченко, Д. С. Мережковского. Раньше других узнают М. Горького, первые переводы которого относятся к 1900 г. Привлекает социальная острота его произведений, могучая сила характеров, их романтическая окраска. И все же с новыми явлениями в русской литературе, особенно в поэзии, сербы пока еще недостаточно знакомы, известный сдвиг наступит здесь в канун Первой мировой войны.

Оживление идеи югославянского единства отозвалось развитием контактов сербской литературы с другими югославянскими литературами, прежде всего с хорватской. Это проявилось в совместных изданиях, таких как, например, «Альманах сербских и хорватских поэтов и прозаиков» (1910), «Сербскохорватский альманах» (1911), печатавшиеся кириллицей и латиницей, в публикациях произведений хорватских писателей и выступлениях хорватских критиков в сербской периодике и сербских — в хорватской. Неоценимую роль

<sup>2</sup> См.: И. М. Порочкина. Л. Н. Толстой и славянские народы. Л., 1983; Она же. Йован Максимович — переводчик Л. Толстого // Художественные связи народов России и Югославии XVII–XX вв. М., 1987.

<sup>3</sup> У. Максимовић. Антон Чехов. Београд, 1905.

сыграли в этом процессе видный хорватский писатель и критик А. Г. Магош, а с сербской стороны — Й. Скерлич. Происходили разного рода совместные культурные манифестации и встречи, чему способствовали «Српски книжевни гласник» и хорватский литературный журнал «Савременик». Любопытны и такие факты: поэт В. Станимирович готовил сборник переводов южнославянских поэтов А. Ашкерца, Ф. Прешерна, О. Жупанчича, И. Вазова, П. Яворова. Поэт Й. Дучич, находясь в 1911 г. в Софии, работал вместе с Пенчо Славейковым над антологией сербских, хорватских и болгарских поэтов. В канун Первой мировой войны своеобразным центром, объединявшим молодое поколение сербских и хорватских писателей на основе идеи югославянской взаимности, стал сараевский журнал «Босанска вила» (1886–1913).

Вопрос о дальнейших путях литературного развития стоит в центре внимания литературной критики, которая с появлением таких ярких творческих индивидуальностей, как Любомир Недич (1858–1902), Богдан Попович (1863–1944), Йован Скерлич (1877–1914), становится самостоятельной ветвью литературной жизни, заметно влиявшей на литературный процесс. Скрещиваются разные точки зрения, обостряется и усложняется (особенно к концу 1900-х — началу 1910-х гг.) литературная борьба. В 1890-х гг., с деятельностью Недича (автора книг «Из новой сербской лирики», 1893; «Новые сербские писатели», 1902; редактора литературного журнала «Српски преглед» — «Сербское обозрение», 1895), о котором Скерлич скажет, что он «распахал почву» для современной литературной критики, а несколько позже — Б. Поповича связано развитие концепции обновления художественного творчества на основе восприятия литературы как эстетического феномена. В работах этих критиков отвергается принцип «утилитаризма» литературы, заложенный в статьях Светозара Марковича<sup>4</sup>, обостряется интерес к художественной специфике литературы и соответственно к эстетическому анализу произведения. Провозглашается требование поднять профессиональный уровень литератора, писателя и критика. Все эти вопросы увлекают литературную молодежь, тем более что пример подает Б. Попович, профессор Высшей школы, один из главных литературных авторитетов. Проблема европеизации национальной культуры, ее выхода за пределы региональной ограниченности, поиск более широких горизонтов встретила в Б. Поповиче, человеке блестяще образованном (он учился в Париже, знал несколько языков, писал не только о литературе, но и об искусстве), активного сторонника модерна. С вос-

<sup>4</sup> О С. Марковиче см.: История литературы западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

приятием литературы как эстетической категории подошел он в ряде своих работ к оценке творчества видных отечественных писателей (статьи «Сатирический рассказ-аллегория», 1902, — о Р. Домановиче; «Что такое великий поэт», 1904, — о Й. Йовановиче-Змае и др.). Высоким художественным уровнем произведения руководствовался Б. Попович и в составлении «Антологии новой сербской лирики» (1911) — издания, которое учило понимать и любить поэзию не одно поколение сербских читателей. Взглядам Б. Поповича недоставало, однако, широты. Его восприятие произведения ограничивалось нередко рамками «чистого» эстетства, а художественный анализ сводился к достаточно формальному («Теория „строка за строкой“», 1910).

Традиции демократической литературной критики, заложенные во второй половине XIX в. Светозаром Марковичем, продолжил Йован Скерлич, критик и историк литературы, редактор журнала «Српски книжевни гласник». Он был известен и как политик, прошедший через увлечение социалистическими идеями и разрыв с ними и с сербской социал-демократической партией (членом которой он был), как идеолог и трибун национально-патриотического движения молодой сербской интеллигенции начала века, депутат скупщины (1912). Сын белградского ремесленника, Скерлич, так же как Б. Попович, получил образование за границей (в Швейцарии, в Лозанне, и во Франции). В Белграде он преподавал французскую литературу, позже сербскую. Имя Скерлича «вошло в легенду, стало синонимом достижений литературной критики у сербов»<sup>5</sup>. Столь высокая оценка не удивительна, если напомнить, что в литературной жизни рубежа веков не было события, издания, личности, которые бы остались не замеченными Скерличем, все находило у него отклик, формируя живую летопись литературного процесса. В его многотомном собрании сочинений соединились рецензии на произведения подчас еще никому не известных молодых авторов с монографическими статьями и фундаментальными трудами по истории сербской литературы, в которых впервые, в сущности, осмыслялось ее развитие на протяжении двух столетий (монографии «Омладина и ее литература», 1906; «Сербская литература XVIII века», 1909; «Исторический обзор сербской печати», 1911; монографии о двух ключевых фигурах литературного процесса второй половины XIX в. Я. Игњатовиче и С. Марковиче, девять книг статей «Писатели и книги», наконец, «История новой сербской литературы», 1912 и 1914, бессменно служившая просвещению нескольких поколений соотечественников ее автора). Последователь Марковича, Скерлич отстаивал принцип служения

<sup>5</sup> P. Palavestra. Jovan Skerlić. «Uzraz», 1964, № 11, s. 454.

литературы «народной пользе», боролся за реализм, сопрягая именно с ним магистральный путь развития сербской литературы. Вершиной прозы для него был социальный роман, венцом поэзии — патриотическая лирика.

Деятельный, энергичный характер Скерлича, сила его патриотических настроений и убежденный демократизм, живой ум, талант литератора-просветителя и полемиста, наконец, его феноменальная работоспособность — все сконцентрировалось в его стремлении помочь отечественной литературе в преодолении отставания. Выход он видел в обращении к богатой европейской культуре. «У нас есть только одно лекарство, — писал он в начале 1900-х гг., — распахнуть настежь двери Западу и его идеям, Западу, который думает, творит, создает, живет полнокровной, интенсивной жизнью, единственно достойной называться жизнью человека»<sup>6</sup>. Характерно, однако, что «западник» Скерлич был приверженцем и русской литературы. Любовь к ней зарождалась в нем с детства, под влиянием крепких семейных традиций (русофильские настроения были свойственны отцу критика). Литературными ориентирами Скерлича была классика XIX в., французские и русские писатели-реалисты. В эстетике он придерживался скорее позитивистской школы второй половины XIX в., а в России особенно ценил Чернышевского, Герцена, Писарева. Скерличу с его ярким общественным темпераментом и национально-патриотическими настроениями принадлежит ведущая роль в собирании и объединении культурных сил нации. Его деятельность в этом направлении реализуется в ряде важных начинаний, он всегда стоял в центре (и во главе) разнообразных инициатив. Разделяя идею югославянской взаимности, он отдал много сил развитию связей между представителями югославянских культур, особенно между сербами и хорватами.

В 1902 г. выходит журнал «Покрет» («Движение»), в котором заявляют о себе молодые литераторы во главе с редактором этого издания С. Пандуровичем, пока еще малоизвестным поэтом, одним из идеологов зарождающегося сербского модерна. Программа «Покрета», призывавшая к объединению молодых писателей, недовольных действительностью и состоянием литературы, вписывалась в атмосферу резко критической настроенности общества накануне переворота 1903 г. и была созвучна Скерличу. Неудивительно, что открывался журнал «Приветствием» Скерлича, «старшего из молодых», как он себя называл. Автор «Приветствия» требовал активных позиций, вмешательства литературы в жизнь, и многое из опубликованного на страницах журнала соответствовало его призыву. Достаточ-

<sup>6</sup> *J. Скерлић*. Сабрана дела. Београд, 1964, књ. VII, с. 67.

но напомнить остросоциальную сатиру Р. Домановича «Размышления обыкновенного сербского вола», направленную против абсолютистского режима, повесть А. П. Чехова «Мужики», статью В. Раича в связи с 50-летием со дня смерти Н. В. Гоголя, в которой русский писатель оценивался прежде всего как борец с тиранией и угнетением человека. «Нам, так отставшим в своем развитии, особенно нужно, чтобы литература приобрела более широкий, демократический, воспитательный характер», — писал Скерлич. И, предостерегая молодых писателей от перерождения их критицизма в бездеятельную упадочную разочарованность, он утверждал, что такой процесс ведет к «невропатическому» декадентству, к «болезненным галлюцинациям общества на закате»<sup>7</sup>, — как он определял Запад в противовес «молодым нациям», к которым причислял сербов.

После переворота 1903 г. и последовавшей за ним демократизацией общественно-политической жизни Пандурович издает новый журнал «Книжевна недела» (1904–1905). Неудовлетворенность действительностью, протест против бездуховности общества, острое ощущение разлада между художником и окружающим миром — характерный тон публикаций этого издания. Сходные настроения возникают в эту пору и у Скерлича: «...наша страна переживает горестное состояние кризиса интеллекта и морали... Результат этого — неслышанное, все охватившее равнодушие»<sup>8</sup>, — напишет он в 1904 г.

Однако программа молодых литераторов, которая развернута в первом номере журнала в «Слове» от редколлегии, резко полемизирует с творческими взглядами Скерлича. Молодежь настаивает на раскрепощении заложенных в художнике потенциалов, на свободном выявлении его индивидуальности. «Мы будем проповедовать в литературе полную свободу личности», — заявляют авторы «Слова». И с этих позиций оценивается ими теперь Скерлич, как, впрочем, и столь отличный от него Б. Попович. Свобода творчества утверждается молодыми писателями в остром противостоянии авторитетам так называемой «профессорской», «догматичной» критики. Отвергается защищавшийся Скерличем традиционный для сербской литературы принцип общественного служения и реализм как главная перспектива литературного развития. С характерным для молодых максимализмом в оценках сербской реалистической прозы акцентируется бедность содержания, описательность, примитивизм формы. Примечательна быстрота эволюции молодых: если «Покрет», публикуя произведение Домановича, называет писателя «нашим другом и сотруд-

<sup>7</sup> J. Скерлич. Сабрана дела. Београд, 1964, кн. VII, с. 70.

<sup>8</sup> J. Скерлич. Писци и књиге. Београд, 1956, кн. IV, с. 462.

ником», то уже по мнению журнала «Књижевна недела» его творчество отмечено печатью «ограниченности, односторонности, ...досадной узости»<sup>9</sup>. Не менее решительно, жестко отстаивал свои позиции и Скерлич, что особенно проявилось в начале 10-х гг., когда он подверг сокрушительной критике глубоко пессимистическую линию в поэзии сербского модерна (статьи «Одна литературная зараза» — о творчестве С. Пандуровича и «Ложный модернизм в сербской литературе» — о поэзии В. Петковича-Диса). В его оценке модернизма, в котором он видел явление наносное, органически чуждое как самой «молодой нации», так и ее культуре, звучал голос не только литератора, но и авторитетного политика, идеолога, стремившегося поднять общественную активность молодежи, укрепить в ней национально-патриотический дух, веру в свои силы перед угрозой войны (неудивительно, что внезапная кончина 37-летнего Скерлича стала потрясением для его современников). Но Скерлич не мог сдерживать, а тем более остановить те новые процессы, которые охватывали литературу. Молодежь поддерживала и развивала идеи модерна.

С конца 1900-х и особенно в начале 1910-х гг. центром притяжения молодых литераторов предвоенного поколения становится уже не белградский «Српски књижевни гласник», а сараевский журнал «Босанска вила». Этому в значительной степени способствовало сотрудничество в журнале критика и публициста Димитрия Митриновича (1887–1953). Уроженец Герцеговины, активный деятель организации «Млада Босна», Митринович, как все его сверстники, формировался в тревожной атмосфере кануна войн, когда героика национально-патриотических настроений соединялась с мрачным предчувствием поражений и потерь, вера в историческое предназначение молодых сил нации — с тревогой и страхом за судьбу человеческой индивидуальности. Митринович разделял идею югославянского единства. Жажда знаний, впечатлений, контактов с деятелями европейской культуры отразилась в его поездках в разные страны — Германию, Италию, Англию (в Англии он прожил всю вторую половину своей жизни). Диапазон литературных, эстетических, философских интересов Митриновича был довольно широк и разнообразен (как у всего этого поколения). Его привлекает древняя культура и современность, интересуют И. Кант и Ф. Ницше, Б. Кроче и Р. Тагор, в сферу внимания Митриновича попадают П. А. Кропоткин, русские религиозные философы, он читает русских писателей XIX — начала XX в. «Он был в равной степени связан с действительностью, реальностью, — отмечает П. Палавистра, — и заморожен абстрактны-

<sup>9</sup> «Књижевна недела». Београд, 1904, бр. 6, с. 63.

ми, фантастическими утопиями»<sup>10</sup>. Митринович, как сторонник модерна, отстаивает право творческой личности на свободное самовыявление. В этом направлении выступает в «Босанской виле» и ряд молодых авторов, критиков и писателей, в частности Милош Видакович, Перо Слиепчевич, Бранко Лазаревич, Исидора Секулич (ее острополюемическая статья «Поэты, которые лгут», 1911, была ответом на критику Скерличем поэзии модерна и отстаивала право поэта на собственную интерпретацию увиденного и пережитого). Митринович сопрягает художественную ценность произведения с внутренними законами его развития. Он обращает внимание на социальную значимость литературы и в этом сходится со Скерличем. Увлечение идеалистическими философскими системами, погружение в глубины человеческого духа приводят Митриновича в дальнейшем к мистицизму.

Митринович пользовался авторитетом у литературной молодежи, ее привлекали в нем широта и разнообразие интересов, темперамент первооткрывателя многих незнакомых ей явлений современной культуры, обаяние «человека действия» (П. Палавестра). Именно Митринович представил первые в сербской печати сведения о футуризме («Босанска вила», 1913). Первым из соотечественников он ввел в сербскую культуру имя В. Кандинского<sup>11</sup>. Как автор статей о ряде сербских и хорватских живописцев и скульпторов XX в., он способствовал развитию пока еще только зарождавшейся художественной критики. Собственным поэтическим творчеством (достаточно, впрочем, скромным) Митринович стоял у истоков экспрессионизма в сербской поэзии.

Сербская поэзия раньше прозы и драмы шагнула в новый век. Своего рода переход из одной поэтической системы в другую обозначился в творчестве Воислава Илича (1868–1894)<sup>12</sup>. Поэт 1880-х — начала 1890-х гг., В. Илич стал предтечей поэтов модерна рубежа веков. Оттолкнувшись от стереотипов романтизма, исчерпанность которого особенно явно отражали произведения многочисленных эпигонов, Илич стремился вывести сербскую поэзию на новый уровень, наладить ее «диалог» (Д. Витошевич) с современной европейской поэзией. Обновление поэтического языка становится главным итогом его творческих исканий. Романтической «вольности», небрежности поэтической речи, доходившей до грамматических и логических ошибок, Илич противопоставил классическую строгость стиля, вернул поэзии слово в его самоценности, повысил культуру сербского

---

<sup>10</sup> П. Палавестра. Утопијски месијанизам Димитрија Митриновића // Упоредна истраживања. I. Институт за књижевност и уметност. Београд, 1976, с. 629.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> О В. Иличе см.: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

стиха. В его гражданской поэзии звучат острокритические, сатирические ноты. В его лирике доминирует элегическая тональность. В поэзии Илича объединилось несколько «начал». Конкретность описаний, пластичность неброских пейзажей передают свойственную реалисту способность видеть красоту в обыденном. В последних стихах поэта идет другой процесс, когда преодолевается однозначность образа, происходит субъективизация лирических описаний. Илич вступает в иррациональный мир, спонтанно выходит к символизму.

Редко кто из молодых поэтов, вошедших в литературу в 1890-х гг., не испытал на себе магическое обаяние стихов Илича. «Воиславизм» стал термином в сербском литературоведении, отражающим силу увлечения молодежи своим кумиром. Между тем творческое освоение начинаний Илича далось не сразу и не всем его поклонникам. Сказывалась и живучесть романтических традиций уходящего века, и — в ряде случаев — известный провинциализм культурной среды, в которой начиналось формирование молодых литераторов.

В конце 1890-х гг. еще писал патриарх сербского романтизма Йован Йованович-Змай (1833–1904). Его последние книги стихов «Сновидения» (I–II, 1895; III — 1900) и «Девясил» (1900) были своего рода напутствием и призывом не забывать о народных корнях национальной поэзии и культуры. Всем своим творчеством, расцвет которого относится к 60–80-м гг. XIX в., Змай завещал будущим литературным поколениям служение народу. В традициях Змая развивалось творчество Милорада Митровича (1867–1907), автора «Книги о любви» (1899) и «Стихов на тему дня» (1903). В годы обреновичского режима современники особенно ценили его злободневную сатиру. Поэтом «попранной гражданской свободы, эхом народной совести»<sup>13</sup> назвал в 1902 г. Митровича Скерлич. Басни, эпиграммы были его любимыми жанрами (он переводил басни И. А. Крылова). Писал Митрович и романтические баллады, вдохновляясь по примеру своих предшественников, сербских романтиков, преимущественно немецкими образцами (среди его переводов — стихи Л. Уланда, Н. Ленау, известен и его перевод «Ангела» М. Ю. Лермонтова).

Идиллический образ патриархальной деревни, характерный для сербской «сельской» прозы последних десятилетий XIX в., предстал в поэзии Милорада Петровича (1875–1921), автора популярного у современников сборника стихов «Крестьяночки» (1902), переводившего А. В. Кольцова, М. Ю. Лермонтова, Т. Г. Шевченко. Написанные под влиянием народной лирики, стихи М. Петровича редко однако передавали подлинную атмосферу села («После дождя»).

<sup>13</sup> J. Скерлич. Млада српска поезија и приповетка // Писци и књиге. Београд, 1953, књ. III, с. 12.



Ближе других поэтов — 1990-х гг. подошел к новаторским начинаниям В. Илича Милета Якшич (1869–1935), осознавший (скорее интуитивно) необходимость новых путей развития поэзии («Стихи», 1899). Племянник выдающегося сербского романтика Джуры Якшича (не унаследовавший от дяди его яркий талант и бунтарский нрав), М. Якшич был скромным провинциальным священником, преподавателем богословия, начинавшим писать под псевдонимом «Ленский». Он учился не только у В. Илича, но и на образцах русской и немецкой поэзии XIX в. (русская литература сопровождала его в течение всей жизни — он переводил Лермонтова, Гоголя, в более зрелые годы, после 1915 г., увлекся Толстым, его философией «непротивления» и взглядами на религию). М. Якшич — поэт природы родного края Баната (Воеводина), сельских пейзажей, в которых нет крестьян (как, впрочем, нет и социальных мотивов, свойственных стихам на сельскую тему его предшественников Змая и Д. Якшича). Внимательный наблюдатель, поглощенный мельчайшими переменами в природе, он, вслед за В. Иличем, тяготеет к конкретным деталям, к реалистическому образу (классическим примером служит его стихотворение «Вечером», в котором поэт наблюдает на закате солнца за пчелой). Но в лучших пейзажах Якшича сильнее, чем у Илича, который видит природу как бы со стороны, развито субъективное начало (не случайно Матош назовет поэта «субъективным реалистом»<sup>14</sup>). Светлые чувства, вызванные красотой земли, все чаще отступают перед настроениями, характерными для конца века (меланхолия, беспокойное предчувствие чего-то недоброго и пр.). Вслед за Иличем поэт обращает особое внимание на форму стиха, использует разнообразные, зачастую новые для сербской поэзии ритмико-интонационные структуры. Раньше других значительно более именитых своих современников М. Якшич перешел к свободному стиху («Летняя ночь», 1894), чему способствовали, как считают исследователи, некоторые традиции старшего современника поэта, романтика Лазы Костица<sup>15</sup>, и народной лирики. Судьба не была благосклонной к М. Якшичу — его первую книгу стихов встретила жесткая и достаточно субъективная критика Л. Недича. Поэт не перестал писать (в том числе прозу, мемуары, делал переводы), но его второй сборник стихов вышел только в 1922 г. В интенсивно развивавшейся поэзии 1900-х гг. М. Якшич оказался «Золушкой» в сербской поэзии, как назвал его писатель Велько Петрович.

<sup>14</sup> Цит. по: М. Јуришевић. Милета Јакшић. Српска књижевност у књижевној критици. Београд, 1966, књ. VI. Поезија од Војислава до Божића, с. 146.

<sup>15</sup> О Л. Костице см.: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

Восторженных почитателей встретила поэзия В. Илича далеко от Белграда, в Мостаре — городе, с которым связаны два выдающихся сербских поэта Алекса Шантич и Йован Дучич. Это были два «полу-са» в поэзии рубежа веков: Шантич наследовал и продолжал традиции XIX в., Дучич прокладывал путь сербскому модерну.

С 1880-х гг. Мостар — достаточно богатый город — развивался как центр общественной и культурной жизни Герцеговины. Менталитет его жителей складывался в специфических условиях, характерных, впрочем, для всего края: здесь бок о бок жили общины разных конфессий — православной, католической, исламской, но язык — сербохорватский — был единым. Роль общины православных сербов в развитии культурной жизни Мостара конца XIX — начала XX в. была особенно заметной. Отчаянная борьба сербов Боснии и Герцеговины за свободу, героическое герцеговинское восстание 1875 г., его разгром и новые надежды на независимость, связанные с войнами 1876–1878 гг., крушение надежд и унижительный удел вольнолюбивого народа, оказавшегося под австрийской оккупацией, — в этих обстоятельствах формировалось поколение молодой сербской интеллигенции Боснии и Герцеговины, к которому принадлежали оба поэта.

Алекса Шантич (1868–1924) происходил из состоятельной купеческой семьи, известной и уважаемой в Мостаре. Поэт окончил коммерческую школу в Любляне, где он выучил немецкий язык, что помогло ему впоследствии в переводах немецких поэтов («Из немецкой лирики», 1910; «Из лирики Гейне», 1923). У Шантича была возможность продолжить образование за границей, в Женеве, но привязанность к родительскому дому, к родному городу оказалась сильнее — в Мостаре прошла вся его жизнь. Вместе со своими сверстниками и друзьями Шантич принял самое деятельное участие в развитии культуры и просвещения в крае. В Мостаре открывается издательство, книжная лавка, читальня. С Мостаром связано одно из примечательных изданий начала века — серия «Малая библиотека», включавшая в себя произведения многих сербских (и не только сербских) писателей. В 1886 г. было создано музыкально-просветительское общество «Гусли» (в котором Шантичу принадлежала ведущая роль). Развиваются связи с Белградом и Нови-Садом. Поэт был уже автором двух сборников стихов («Стихи», 1891 и 1895), когда так называемая «мостарская группа» писателей (Дучич, Шантич, С. Чорич и др.) основала журнал «Зора» (1896–1901). Ориентация на развитие контактов с литературами других народов, на художественную ценность произведения — главные принципы «Зоры». Журнал будит интерес соотечественников к проблемам культуры, спо-

собствует развитию литературной жизни, которой до него в сущности еще не было в регионе, как не было и самой литературной среды, формирует вкусы читателей (и авторов). Деятельность мостарской группы писателей привлекает внимание литераторов Белграда. «Зора» получает высокую оценку известного критика и историка литературы Павле Поповича (1868–1939), который писал: «Несколько лет тому назад никто там (в Мостаре. — Р. Д.) и не подозревал, что в Белграде существует литература, а сейчас вы можете встретить обычных жителей в фесках и шароварах, которые со знанием дела будут говорить вам о рассказах С. Сремаца и эссе Л. Недича»<sup>16</sup>.

Первые произведения Шантича относятся к 1880-м гг. Начальный этап его творчества, однако, затянулся (хотя в предисловии к сборнику стихов 1891 г. он уже был назван «первым поэтом Герцеговины»). Творческая зрелость наступает в 1900-х гг. («Стихи» 1901, 1908, 1911, патриотические драмы в стихах «Во мгле», 1907; «Хасанагиница», 1911; «Анджелия», 1911). Заметную роль в его развитии сыграла статья Б. Поповича «О стихах Шантича» (1901). Выделяя поэта как одного из ярких представителей молодого литературного поколения, автор достаточно критично отнесся к поэтическому языку и художественной форме его стихов. Этого впоследствии Шантич не мог не учесть. Но стремление критика ввести поэта в русло «чистой поэзии» не увенчалось успехом — поэтическое мышление Шантича формировалось в неразрывной связи с жизнью родного края и эстетическим принципом служения художника своему народу, выраженным в стихотворении «Наша поэзия» (1904). Причастность поэта к народной судьбе определила характер его творчества — тема родины и народа занимает в нем центральное место. Шантич остро чувствует трагическую судьбу своего края. Скорбный лик порабощенной земли, разоренного, обездоленного народа проходит сквозь всю его поэзию (среди его лучших стихотворений — «На убогом поле», 1905). Но столь же характерен для Шантича страстный призыв к действию, вера в грядущую свободу. Об этом свидетельствуют такие стихи, как «Свобода» (1907) и особенно «Мы знаем, что нас ждет...» (1907). Утверждающее свободолюбие народа, его гордый, не сломленный невзгодами характер, это стихотворение вошло в число лучших образцов сербской патриотической лирики. Обращенное к современнику, оно было популярным и в годы народно-освободительной войны 1941–1945 гг.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> П. Поповић. «Србъ», лист за књижевност и науку // Српски књижевни гласник, 1902, књ. V, св. 5, с. 384–385.

<sup>17</sup> М. Поповић. Aleksa Šantić // «Yzvor», 1948, № 4–5, с. 193.

Мы знаем, что нас ждет, чем завершится век,  
Не чужд нам ужас, ледяющий груди,  
Волы несут ярмо — ярма не стерпят люди,  
Свободным создан человек!

.....

.....

Пусть гибель впереди, пускай Голгофа ждет,  
Вы не убьете нас, отвага не умрет,  
Могилы наши будут биться с вами.

(Перевод В. Потаповой)

Традиция романтиков воплощается у Шантича в характерной для его патриотической поэзии возвышенной библейской образности, в напряженной, патетической интонации. Но глубоко индивидуальную окраску лирике Шантича придает чувство сопричастности поэта тому, о чем он пишет, особенно чужой беде. Его поэтический голос выделяется своей сердечностью по отношению к обездоленным, готовностью помочь и защитить обиженных. Эта особенность поэта способствовала сближению его с жизнью, что в свою очередь заметно углубило социальное содержание его поэзии. Конкретным смыслом наполняются у него понятия родины, ассоциирующейся с крестьянской землей, и народа, основу которого Шантич видит в крестьянстве. Крестьянин — один из любимых героев поэта. Его «крестьянские» стихи (немногочисленные, впрочем), написанные с реалистической ясностью, конкретностью и удивительным теплом, воссоздают деревенские будни — труд, бытовой уклад, природу. Но, обладая обостренным чувством социальных бед своего порабощенного края, Шантич поднимает тему бесправного, разорившегося крестьянства («Хлеб», 1906; «Перед хижинами», 1908). Сострадая кормильцу общества, протестуя против его угнетения, поэт развивает и новый для сербской поэзии аспект — он утверждает радость крестьянского труда, его созидательную силу, непреходящую ценность нравственных устоев и образа жизни крестьян («Утро жизни», 1906).

Круг тем и настроений интимной лирики Шантича неширок и в общем традиционен. Радость бытия, беззаботность молодости, выраженные в ранних стихах, позднее уступают место элегическим воспоминаниям поэта о близких, о тех, кого уже нет на свете, о личной драме, которую он пережил в молодости, разлученный с любимой из-за различия вероисповеданий (она была католичкой), горечи одиночества. В этом ряду — одно из лучших стихотворений Шантича «Вечер перед праздником» (1910). Поэт встречает канун Рождества в своем старом доме. Он один. Оживает светлый мир далекого детства

ва. Атмосфера уюта, добра, любви в патриархальной семье нерасторжима с народными этическими устоями, в которых много поэзии. Горечь одиночества, ностальгия по прошлому не приводит его к пессимизму — жизненную опору он находит в творчестве. Символом его стихов, его духовного «взлета» и «новой энергии» (М. Павлович) становятся кружащие над лирическим героем «птицы»-стихотворения.

Шантич — поэт традиционного склада, его поэтика крепко связана с литературой XIX в. и фольклором. В любовной лирике заметно влияние так называемой «севдалинки» — мусульманской любовной песни Боснии и Герцеговины. Мироощущение, близкое к народному, становится одной из характерных особенностей Шантича-лирика. Неудивительно, что ряд его популярных стихотворений — «Эмина», «Не верь» и др. — «теряют» со временем имя автора, воспринимаются как вышедшие из народной среды. Вслед за Иличем Шантич тяготеет к реалистической ясности и пластичности. Он открывает поэзию естественного течения жизни, конкретных деталей быта, природы. Один из самых поэтичных образов в стихах Шантича — дорогой его сердцу Мостар с его цветущими садами, зеленой Неретвой, неспешным ритмом бытия («Зимнее утро», 1910).

Но Шантич — лирик рубежа веков, и атмосфера поисков новых путей развития поэзии, тон которым задавали молодые сторонники модерна — Дучич, Ракич, не могла не отразиться на нем. Сохраняя конкретную значимость слов, поэт выходит к обобщению, к многозначности поэтического образа («Вечер на острове», 1904, — среди вершин его лирики). Повышение культуры стиха — одна из главных задач поэтов сербского модерна — передается и Шантичу, сказывается в использовании им сонета, терцины, в разнообразии ритмов его стихов.

Поэт, «выступавший от имени бедноты»<sup>18</sup>, Шантич сохранил верность своим позициям и в особенно напряженные моменты жизни народа, в годы Балканских войн. Патриотическими настроениями вдохновлена его книга стихов «На старых очагах» (1913 и 1914), в которой немало прекрасных строк («Перед Битодем» и др.). Воспринимая Сербию как олицетворение югославянской государственности, Шантич создает восторженные гимны победоносному сербскому оружию. Это не помешало ему, однако, трезво посмотреть на происходящее и показать войну как народное бедствие. Осмысленная сквозь призму конкретных людских судеб война предстает в своей античеловеческой сущности. На смену фанфарам победы и легендарным героям, рвущимся в бой, приходит черное пепелище сожже-

<sup>18</sup> М. Павлович. «Претпразничко вече» Алексе Шантића // Поезија и култура. Београд, 1974, с. 108.

ной деревни, зловещая тишина, брошенные винтовки и трупы солдат — все тех же крестьян («Пожарище», «Отец», «Пещера» и др.). Мотив гибели сыновей на войне, обездоленных стариков и малолетних детей, образы разоренной земли, незасеянного поля не раз возникнут в стихах Шантича. Война усиливает и без того обостренное восприятие поэтом страданий народа.

В годы Первой мировой войны поэт был интернирован австрийскими властями и только болезнь помогла его освобождению. К этому времени относится его перевод «Песен раба» чешского поэта Сватоплука Чеха. «...меня они просто захватили, — пишет он в одном из писем, — в них наше прошлое и настоящее, человек их читает словно жаркие молитвы, исцеляющие болезни»<sup>19</sup>.

Шантич восторженно приветствовал образование в 1918 г. объединенного югославянского государства — Королевства сербов, хорватов и словенцев — и вступление сербских войск в Боснию и Герцеговину («Видов день», «Песнь единства», «Победитель»). Он полон надежд и, несмотря на болезнь, принимает горячее участие в общественной жизни родного края (он был избран членом городской управы Мостара). Действительность, однако, скоро скорректировала его позиции. Поэт видит, что и в новом государстве «маленький человек» задавлен нуждой и беспорядком («Песня инвалидов», 1920). Иллюзорными оказались надежды на «дружеское единство» народов в королевстве («Тема», 1921). Но Шантича не покидает оптимизм, источником которого становится (так же как у его предшественника Змая) неколебимая вера в человека, в его разум и труд. На склоне лет романтическую веру в светлое будущее людей труда — углекопов, о беспросветной жизни которых он уже однажды писал («Углекопы», 1912), поэт выразит в «Подземной песне» (1920). Гимном мозолистым рукам крестьянина, хозяина земли, станет одно из его последних стихотворений «Руки» (1921).

С Мостаром связана юность Йована Дучича (1872–1943). Поэт родился в городе Требинье (Герцеговина), расположенном сравнительно недалеко от моря и Дубровника. Море, увиденное в детстве, навсегда вошло в память поэта как одно из самых ярких жизненных впечатлений, морем были вдохновлены многие его стихи. «Мне кажется душа лишь моря продолжение...» («Полдень», перевод В. Потаповой). Среди своих дальних предков писатель называл знаменитого сподвижника Петра I Савву Владиславича Рагузинского (в конце

---

<sup>19</sup> Цит. по: В. Бурић. Алекса Шантић // Предисловие к: Алекса Шантић. Сабрана дела. I. Сарајево, 1957, с. 35. О С. Чехе см. главу о чешской литературе второй половины XIX в. в: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

жизни Дучич напишет о нем книгу «Об одном сербе-дипломате при дворе Петра Великого и Екатерины I. Граф Савва Владиславич Рагузинский», Питсбург, 1942)<sup>20</sup>.

Трагическая судьба родного края не обошла семью поэта — его отец погиб во время герцеговинского национально-освободительного восстания 1875 г. Вместе с Шантичем Дучич принимал активное участие в национально-патриотическом движении молодежи в Мостаре, он был одним из основателей журнала «Зора». В пору редакторской деятельности Дучича журнал уделял особое внимание инациональным литературам, славянским и западноевропейским. Творческий путь поэта охватывает почти полвека — его первая книга «Стихи» вышла в 1901 г. в Мостаре, последняя, «Лирика», — в 1943 г., в Питсбурге (США). Поэтический талант сочетался в Дучиче с даром прозаика — автора многочисленных эссе о писателях-современниках, путевых заметок («Города и химеры», 1940), книги афоризмов («Сокровище царя Радована», 1932).

В отличие от своих друзей, поглощенных, как Шантич, заботами родного края, Дучич мечтал вырваться из балканской провинции и в 1899 г. уехал учиться на Запад, навсегда покинув Герцеговину и Мостар. В Женеве и Париже Дучич знакомится с литературной и культурной жизнью Европы, много читает, изучает языки, что помогло ему стать одним из наиболее образованных писателей среди своих соотечественников. В Белграде, куда он вернулся после учебы, началась его карьера дипломатического чиновника (с 1910 г. вплоть до Второй мировой войны Дучич представлял Сербию, а затем королевскую Югославию в ряде европейских государств). В 1900-х гг. поэт был среди наиболее авторитетных сотрудников журнала «Српски књижевни гласник».

Начало творчества Дучича так же, как у Шантича, отмечено влиянием фольклора и поэзии романтиков. Но лирика В. Илича и знакомство с разнообразным опытом других литератур убеждает Дучича в необходимости обновления сербской поэзии. Он проходит через увлечение немецкой и русской поэзией, ее классикой — Лермонтовым («Великий гений Лермонтова», — напишет он в 1898 г. о любимом русском поэте в сербской поэтической среде начала века<sup>21</sup>) и Пушкиным, романтические поэмы которого он переводил («Андже-

<sup>20</sup> «Эта наиболее полная биография С. Владиславича составлена на основании литературы и опубликованных источников», — отмечает А. П. Бажова в своем исследовании «Русско-югославянские отношения во второй половине XVIII века». М., 1982, с. 52.

<sup>21</sup> См. об этом: М. Сибиновић. Лермонтов у српској књижевности. Београд, 1971, с. 206; Д. Витошевић. Српско песништво. 1901–1914. I. Београд, 1975, с. 149.

ло», 1898; «Бахчисарайский фонтан», 1900; «Цыганы», 1902; «Кавказский пленник», 1905). Эти переводы относятся к заметным явлениям как литературной жизни сербов 1900-х гг., так и вообще национальной поэтической культуры. Для поэта, придававшего особое значение эстетике творчества, пример Пушкина много значил. Но решающую роль в формировании Дучича сыграла французская поэзия, которую, по свидетельству исследователей, он хорошо знал. Его, как большую часть сербских поэтов 1900-х гг., привлекали авторы второй половины XIX в., представители парнасской школы (А. Сюлли-Прюдом, А. де Ренье, Ж.-М. де Эредиа и др.) и символисты, особенно Ш. Бодлер, П. Верлен.

Свои творческие позиции Дучич выразил в эссе «Памятник Воиславу» (1902), своеобразном «манифесте» первого поколения представителей сербского модерна. В Иличе Дучич ценит «поэта формы» и «чистого западника». Программный характер носит и его стихотворение «Моя поэзия» (1904), полемически заостренное против гражданской устремленности, социальной проблематики, коллективного начала в поэзии XIX в. Музе романтиков, которую, как правило, олицетворяет героиня народных песен вила, покровительница и заступница легендарных борцов за свободу, Дучич противопоставил совершенно новый для сербской поэзии образ — меланхоличную бледную деву с желтыми розами в волосах (увы, стиль Дучича начала 1900-х гг., как, впрочем, и эмоциональный строй, не избежит известной претенциозности, «красивости»). Погруженная в себя, равнодушная к людским бедам и вообще отстраненная от земных проблем, муза поэта «слишком горда, чтобы жить для других». В этом ключе некой элитарности развивается творчество и самого Дучича. Сфера его лирики — любовь, природа, рефлексии о жизни и смерти. И хотя в его стихах о любви превалирует достаточно абстрактная «философия сердца», в ряде случаев поэт сумел передать тонкие психологические нюансы, затронуть интимные стороны любовных переживаний, незнакомые ранее сербской лирике, что способствовало более современному звучанию в ней этой темы.

Лучшая часть поэзии Дучича связана с природой. Это подтверждают стихи разных этапов его творчества (циклы 1900-х гг. — «Тени на воде», 1900–1901; «Адриатические сонеты», 1908, и более поздние, вышедшие после 1918 г. «Солнечные стихи», «Вечерние стихи», «Утренние стихи»). Дучич тонко чувствует природу, он наблюдателен, умеет найти точную деталь, создать конкретный образ. Но его пейзажи не сводятся к «оболочке зримой» (Ф. И. Тютчев), они проникнуты душевным состоянием поэта. Тревогу, настороженность, напряженность лирического героя передают такие характерные для



стихов Дучича образы, как ночной мрак, черный ветер, черные дожди, шум ночных тополей и т. п. Природа помогает выразить смутные ощущения, неуловимые движения души («Тополя» — одно из лучших стихотворений поэта). Конкретный образ, который в ряде случаев возникает в начальных строках стихотворения, перерастает в символ с философским смыслом. Происходит «деконкретизация» образа (Й. Деретич). В более поздних циклах Дучича природа выступает как самостоятельный мир, к которому поэт относится с неподдельным интересом и теплом. Он любит поле в желтизне спелого ячменя, ежевикой, освещенной солнцем, речной отмелью, распутившимся подснежником. Но в этом мире разыгрываются свои драмы, когда силы природы не знают пощады и вместо спасительного дождя зажигают в небе над селом «кровавую, страшную звезду голода» («Засуха»), а невинных казалось бы муравьев на пыльной дороге превращают в злое «войско мрака» («Поле», «Муравьи»).

Характерную грань поэзии Дучича представляют изящные миниатюры из жизни любимого поэтом Дубровника эпохи барокко (цикл «Дубровницкие поэмы», 1908). «Действующие лица» цикла — дамы и кавалеры, представители старинных родов, доминиканские монахи, поэты. Куртуазные беседы, балы, развлечения создают атмосферу подчеркнутой изысканности. Поэт следует одному из своих главных принципов: удел поэзии — Красота. В духе парнасской школы Дучич усматривает ее в изяществе вещей, окружающих человека, передает ее пластичными, живописными образами, точными, конкретными деталями. В то же время объективная манера письма сочетается с легкой иронией, игривостью тона, которыми отмечены некоторые стихи цикла, как, например, «Мадригал из Дубровника»:

Вечером у князя мы в разгаре бала  
 О, Madame, станцуем, как когда-то, снова  
 Бурный вальс. С улыбкой мы пройдем вдоль зала,  
 Будто между нами ничего былого...

А затем придут веселые кадрили.  
 Музыка, как буря, забушует страстно.  
 В шелк венецианский дамы стан обвили,  
 А мужчины — в бархат черный и прекрасный.

Позже в разговорах общество потонет:  
 Юность — о поэтах, винах и геройстве.  
 Старость — о схоластике и о Платоне,  
 И об Августине, и о неба свойстве...

Мы же между тем в глубинах зала сядем,  
Утопая в креслах, толки поразвеев,  
И сонетом грустным, как бы шутки ради,  
Я почту ваш легкий, милый сердцу веер...

(Перевод И. Северянина) <sup>22</sup>.

Проявляется одна из характерных черт поэтики Дучича: в противовес многословию романтиков он выбирает строгую, «классическую» форму — и это становится одной из главных тенденций в поэзии сербского модерна первого поколения.

16 строк (4 четверостишия) «мини-поэм» Дучича вмещают в ряде случаев историю целой человеческой жизни, словно это, заметит М. Кашанин, новелла или короткий роман <sup>23</sup>. Среди любимых жанров поэта были сонеты, катрены, символизировавшие рост поэтической культуры, европеизацию национальной поэзии. Поэт использовал и такой характерный для рубежа веков жанр, как стихотворение в прозе (цикл «Голубые легенды», 1908). Дучичу принадлежит большая роль в обновлении и обогащении поэтического языка, он находит новые, неожиданные и необычные сочетания слов, открывает в них новые нюансы. Отсюда любовь поэта к метафоре. Однако разрыв с фольклорной традицией сузил его языковой диапазон, лишив живого разговорного пласта. Большая часть стихов Дучича рубежа веков написана 11 и 12-сложником в отличие от традиционного для сербской поэзии десятисложника. В последних циклах поэт обращается к короткой строке.

В годы Балканских войн, а затем Первой мировой войны Дучич выступил с национально-патриотической лирикой (циклы «Моя родина», «Царские сонеты», 1914–1917). Патетика стиля, возвышенные декламаторские интонации призваны были возвеличить Сербию («Ave Serbia!», «Гимн победителей»).

Дучич писал стихи до конца своих дней, сохраняя неослабевающую требовательность к художественному уровню произведения. Не случайно среди исследователей его творчества превалирует мнение, что талант поэта развивался по нарастающей и лучшее Дучич создал в 20-х — начале 30-х гг., хотя написано им в это время немного (в циклах «Утренние стихи», «Вечерние стихи», «Солнечные стихи»). Между

<sup>22</sup> Поэзия Югославии в переводах русских поэтов. М., 1976, с. 67. Автор примечаний к тексту перевода А. Романенко отмечает: «И. Северянин, видимо, познакомился с поэтом во время своего пребывания в Югославии в 1930–1931 гг., переводы были опубликованы в сборнике „Адриатика“. Нарва, 1932».

<sup>23</sup> М. Кашанин. Усамленник // Судбине и људи. Београд, 1968, с. 345.

тем на пестрой, неустанно обновлявшейся поэтической арене межвоенного двадцатилетия Дучич стоял особняком. Для нового поколения он остался поэтом прошлого, рубежа веков. Его важную роль в развитии национальной поэтической культуры смогли оценить в ту пору, а тем более продолжить немногие из его молодых современников. Последние годы жизни Дучича прошли в США, куда он уехал с началом Второй мировой войны, поддерживая политику эмигрантского королевского правительства.

Новые грани поэзии сербского модерна первой волны открывает лирика Милана Ракича (1876–1938), друга и сверстника Дучича. Белградец, Ракич был потомственным литератором. Его дед по матери Милан Миличевич (1831–1908) знаток народных обычаев и языка, приобрел известность этнографическими книгами о жизни сербского села. Отец поэта высокопоставленный чиновник, вошел в литературу своими переводами Гейне, Гюго. Неудивительно, что в молодом поэте соединился интерес к народной культуре (у него это выразилось прежде всего в склонности к серьезному изучению народного языка) и к общеевропейской литературе (русская и французская литературы были его особым увлечением). Так же, как Дучич, он получил образование (юридическое) за границей, в Париже. По возвращении в Белград он сотрудничает с журналом «Српски книжевни гласник», где с 1902 г. публикует свои стихи, а в 1904–1905 гг. ведет отдел театрального рецензирования. Начинается его многолетняя служба на дипломатическом поприще и соответственно долгие годы жизни вне родины.

Ракич написал сравнительно немного — при жизни поэта вышло три небольших сборника лирики: «Стихи» (1904), «Новые стихи» (1912), «Стихи» (1924). Уже в первых публикациях — стихотворениях «Чигирь» (1902), «В кандалах» (1903) — проступает склонность автора к рефлексивной лирике. Концентрируя внимание на судьбе личности, поэт приходит к пессимистическим выводам. Одиночество, горечь утрат, обреченность терпеть насилие, жить в страхе перед старостью, смертью, забвением — характерные настроения его поэзии. Символом жизни человека становится судьба измученной лошади, вращающей колесо старой водокачки («Чигирь»). Характерно, что в основу этого образа легло реальное бытовое впечатление: старый чигирь в огороде и работавшую на нем лошадь поэт наблюдал из своего окна. Сила «земного» притяжения — одна из определяющих особенностей поэзии Ракича, ее образной системы и стилистики. Тема душевных испытаний, которые стойчески переносит лирический герой («В кандалах»), достаточно характерна для поэзии Ракича. И все же его пессимизм не безысходен: тяга к жизни дарит надежду. Обращенный в себя поэт

не теряет связей с людьми, отзываясь искренним сочувствием на боль другого («Грусть»). В страдающих он видит братьев — и здесь возникает переключка его поэзии с литературными традициями XIX в. Социальные мотивы не получают, однако, развития в столкновении интеллигента с обывательской средой, где, как с горечью замечает поэт, «необычное чувство преследуется». Эта строка одного из самых известных стихотворений сербской поэзии рубежа веков «Мое поколение» («Прелазно поколење»), раскрывающее роль сверстников и единомышленников Ракича в развитии национальной культуры (как автор ее понимал): «Роду нашему мы, как мать, / Дали новый язык и новое чувство». Но это останется непонятым и забудется в стране, «где течет монотонная жизнь», как, впрочем, сотрется память и о самом человеке с его смертью. Забвение едва ли не больше всего страшило Ракича и усиливало трагическую тональность его поэзии («Прощальное стихотворение», «Сонеты, I»).

Так же как Дучич, Ракич много пишет о любви. Но в отличие от Дучича его любовная лирика отражает многогранность реальных, конкретных переживаний влюбленных. Поэту чужда сентиментальность. Скептик, он скорее ироничен в легком увлечении, в утонченном эротизме «галантного любовника» (Й. Деретич) — мотивах, впрочем, не частых в его стихах. Более характерна для лирики поэта тема чувственной страсти, прибежища и спасения от тяжелых настроений («Отчаяние»). Жажда любви, радость обладания сменяются меланхолией, прозой расставания («Обычное»). Но Ракич развивает и тему духовной близости двух людей («Желание»). Не обошел он и характерного для символистов мотива поклонения женщине как некой таинственной, мистической силе («Орхидея»).

Суть своего отношения к природе Ракич выразил одной строкой: «Природа — это спасенье, утешенье и надежда». У него нет описаний природы, пейзажей самих по себе. Природа слита с жизнью его лирического героя (она, заметит исследователь поэзии Ракича и его современник П. Слиепчевич, не бывает у поэта без человека). Ее образное воплощение основано на тонком восприятии автором предметной, вещественной красоты земли — неброской, внешне спокойной (как сдержанный характер поэта). Ракич любит вечерние сумерки, пасмурный день, лунный свет, в его звуковой палитре часто просто — стоит тишина. Особое обаяние придают природе конкретные приметы родных поэту мест, прежде всего Белграда, — Ракич едва ли не первый в сербской лирике поэтизировал этот город. Согретый чувством родины, лирический образ Белграда незаметно перерастает в обобщение — поэт открывает связь между характером сербских пейзажей и исторической судьбой народа: «Как спокойны все наши пей-

жажи, / И полны грусти в вечерние часы, / Словно душа нашего страдальческого рода / Блуждает по ним и ищет утешения» («Три письма. II»). В лирику Ракича входит эпическая нота.

Одним из самых заметных явлений в сербской поэзии на рубеже веков стали патриотические стихи Ракича. Семь стихотворений, объединенных в цикл «На Косовом поле», были написаны и опубликованы в 1905–1911 гг. Ракич работал в консульстве (и был консулом) Сербии в Приштине (в соответствии со Сан-Стефанским договором 1878 г. Косово оставалось под властью Турции). Это сделало поэта очевидцем драматической судьбы сербского населения в крае (в канун 1-й Балканской войны Приштина представляла собой один из наиболее напряженных очагов освободительной борьбы на Балканах). Непосредственные впечатления Ракича от происходящего, посещение им Косова поля легли в основу его патриотического цикла. Отступив от фольклорных стереотипов и политической риторики, доминировавших в освещении традиционной для сербской поэзии темы Косова, Ракич пошел по пути «деромантизации» (и «депатетизации») стиля. Он утверждал строгую, лаконичную манеру письма, не прибегал к метафорам, что представляет одну из характерных особенностей его стиля в целом. Стихи цикла строятся на конкретных образах, реальных приметах Косова — его природы, людей, событий былого и настоящего. Трагическую атмосферу сгущают мотивы разорения, опустошения: изуродована прекрасная фреска в средневековом монастыре Грачаница («Симонида»); в заброшенной церкви — запустенье, на полу валяется старинная икона — распятый Христос отчаянно зовет в пустоту («Заброшенная церковь»). И как знак «неиссякаемой мощи» захватчиков в этой «всеобщей ночи» спокойно возвышается белый минарет над садами, над домами, погруженными во тьму («Минарет»). Емким образом судьбоносного эпизода исторического сражения Ракич подчеркивал самоотверженность косовских героев, бившихся до конца («На Гази-Местане»). И вот теперь, в начале века, когда угроза новых бед стала реальностью («Когда света нет на всем горизонте» — «Евфимия»), поэт привлекает внимание к неразрывным связям между поколениями, стремится поднять коллективный дух сопротивления. Центральный образ цикла — современник автора, один из тех утонченных, образованных интеллектуалов-индивидуалистов начала века, которых обвиняют в отрыве от национальных корней — «Будто мы не достойны истории нашей, / Будто нас захлестнула западная река» («На Гази-Местане»). Отстаивая честь поколения, Ракич, как один из его представителей, подчеркивает свою глубинную связь с предками. Он ощущает в себе кровь воинов «героических и грубых», «Мучеников и героев, / молча умиравших

на страшных кольях» («Наследие»). Готовность жертвовать жизнью ради отчизны — признание, которым поэт завершает стихотворение «На Гази-Местане», — сделало это произведение (вместе с «Наследием»), особенно популярным у молодых патриотов начала 1910-х гг. Один из сторонников «Млады Босны» писал, что Ракич, наряду с Шантичем и В. Петровичем, «занял почетное место среди бунтарски настроенной молодежи Боснии»<sup>24</sup>.

Так же, как Дучич, Ракич развивал строгий, классический стиль, форму его стихов находят безупречной. Сонет не был характерным для него жанром, поэт предпочитал более свободный тип стиха. Он много сделал для обновления поэтической речи, заменяя устаревшие выражения новыми, из разговорного языка. Пессимистической тональности большей части его стихотворений отвечал любимый автором нисходящий трохей.

Насколько тревожное, даже трагическое начало было вообще характерно для сербской поэзии, развивавшейся под воздействием символистско-парнасской традиции, подтверждает и творчество ряда поэтов меньшего масштаба, чем Ракич. Это рано ушедшие из жизни лирики Стеван Лукович (1877–1902, «Стихи», 1903), Велимир Раич (1879–1915, «Стихи и проза», 1908), Душан Срезоевич (1887–1916, «Золотые дуновения», 1912). Тонкий лиризм, проникновение в глубины переживаний (как правило, душевной боли от конкретных, вполне земных обстоятельств, от предчувствий ранней смерти), попытка разгадать сущность связей человеческой жизни с космическими пределами, импрессионистические пейзажи, как выражение состояния личности, музыкальность стиха — все это в той или иной степени отразилось в лучших поэтических образцах этих авторов. Известное сходство с ними было у одной из наиболее заметных поэтесс рубежа веков Даницы Маркович (1879–1932), поклонницы Воислава Илича. Ее лирика (сб. «Мгновения», 1904), выделялась предельной искренностью, исповедальностью женской души («почти автобиографичной» называл лирику Д. Маркович Скерлич).

В середине 1900-х гг. в поэзии модерна возникает своего рода противодействие символистско-парнасской традиции — первые «удары» наносит по ней Милан Чурчин (1888–1960, «Стихи», 1906). Поэт откровенно признававшийся: «Демократом я никогда не был, хотя когда-то и считал себя таковым», ироничный, насмешливый, он разрушал серьезный тон поэзии, спускал ее «на землю» в своих пародийных стихах, прибегал к прозаизмам, одним из первых использо-

---

<sup>24</sup> Б. Јевтић. Милан Ракић у души «Младе Босне» // Српски књижевни гласник, 1938, књ. 54, бр. 6–7, с. 472–473.

вал свободный стих, решительно отвергавшийся Дучичем и Ракичем. Своеобразное экспериментаторство в области жанровых форм представляли собой его прозаические «Сонеты без схемы». Жестко раскритикованные Матошем как «мистификация» сонета, «Сонеты без схемы» были не просто жанровой новацией, но, думается, еще одним «выпадом» против символистско-парнасской поэзии, поскольку сонет был любимой жанровой формой Дучича. Чурчин, хорошо знавший немецкую поэзию и культуру, выпустил книгу «Сербские народные песни в немецкой литературе» (1905), а также переводы сербских народных песен на немецкий язык. Чурчину принадлежит перевод на сербский язык труда Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1912).

Но более глубокое неприятие встретили традиции Дучича и Ракича со стороны ведущих поэтов следующего за ними поколения представителей модерна, раскрывшихся во второй половине 1900-х — начале 1910-х гг. Это Сима Пандурович (1883–1960) и Владислав Петкович-Dis<sup>25</sup> (1880–1917). У молодых поэтов, выходцев из бедных семей, вызывали отторжение известная элитарность поэзии предшественников, их гладкий «белградский стиль», как, впрочем, и благополучная судьба, а следовательно, надуманные, как им казалось, ничем не оправданные, пессимистические настроения в их стихах.

Пандурович вошел в литературу в начале 1900-х гг. как редактор журналов «Покрет» и «Книжевна недела». Его поэтическое творчество представлено двумя сборниками — «Посмертные почести» (1908) и «Дни и ночи» (1912). После Первой мировой войны стихов он почти не писал, выступал главным образом как эссеист, переводчик (Шекспира, Мольера, Ростана), автор работ по эстетике, с 1919 г. был редактором литературного журнала «Мисао» («Мысль»). Сын мелкого белградского чиновника, студент философского факультета столичного университета, Пандурович рано столкнулся с нуждой и социальной незащищенностью молодых интеллигентов в богатеющей столице. Ему чужды настроения «национального оптимизма» в обществе, он воспринимает майский переворот 1903 г. и приход к власти новой династии как крушение надежд. Он увлечен философией А. Шопенгауэра, его любимый поэт Бодлер. В поэтическом многоголосии 1900-х гг. Пандурович выделялся своим «мрачным баритоном» (Д. Гавела) — у его стихов предельно пессимистическая тональность, их наполняют мотивы и образы смерти. Смерть сопровождает любовь, смерть господствует в природе, увядающей, осенней, слякотной («Наши души — наши пейзажи», — скажет поэт).

---

<sup>25</sup> Псевдоним поэта (Вла-ДИС-лав). В критической литературе пишется как латиницей, так и кириллицей.

Умершая возлюбленная — один из главных образов его лирики. В отличие от Ракича, у которого смерть возлюбленной сопрягается с ее вознесением в светлый мир, к небесам, к звездам, Пандурович, отвергая какие-либо иллюзии, с предельным хладнокровием описывает любимую в могильном мраке. С характерными для декадентской традиции образами распада, разложения в сербской любовной лирике появляются, как замечает З. Гаврилович, «обнаженные» натуралистические «акценты»<sup>26</sup>. Вступая в «непоэтическую» сферу, поэзия Пандуровича противостоит той традиции «красоты», которую культивировал Дучич. В то же время это и несомненный вызов, эпатаж буржуазного общества, презираемого автором за филистерскую мораль, бездуховность, несвободу личности. Поэт не становится бунтарем. Он, как сам скажет о себе, «из числа усталых детей этого столетия», лишенных сил к сопротивлению, готовых забыться в алкоголе. Или в доме для умалишенных, в котором находят приют, спасаясь от страшной действительности, двое влюбленных («Торжество»). Погружение в себя позволило Пандуровичу открыть некоторые новые для сербской лирики психологические состояния. С большим мастерством он сумел выразить «укрошение» (З. Гаврилович) внутренних мук, отчаяния, которое испытывает человек в минуту потрясения («Потрясение» — одно из лучших стихотворений поэта). Обогащая сербскую поэзию новой проблематикой, Пандурович не внес заметных изменений в область поэтической выразительности — он остался в рамках «классического» стиля своих старших современников, прежде всего Ракича. Патриотические стихи Пандуровича, вызванные военными событиями начала 1910-х гг. и Первой мировой войны, проникнуты чувством единения поэта со своим народом и родиной, его состраданием солдатам. Поэту чужды победоносные марши и патриотическая риторика — в его стихах проходят сумрачные, суровые образы войны («Раненые 1912 года», «На поле битвы под Кумановом», «Белград в рабстве»). С проникновенным лиризмом пишет он о родине в стихотворении «Родная страна» — одном из лучших в патриотической поэзии рубежа веков.

Дис родился в деревне под Чачаком (к югу от Белграда), в крестьянской семье (его отец, выходец из Македонии, занимался отхожим промыслом). Образование поэта ограничилось неоконченной гимназией. Он учительствовал в сельской школе, затем перебрался в Белград. Человек не от мира сего, он устроился за гроши мелким служащим на таможне (взвешивал сливы). Но большую часть вре-

<sup>26</sup> З. Гаврилович. Сима Пандурович. Српска књижевност у књижевној критици. Београд, 1966. IV. Од Војислава до Божића., с. 379.



мени Дис пропадал в кофейнях — постоянном месте встреч белградской богемы. И писал стихи, мало интересуясь официальной литературной жизнью столицы. Среди немногих близких Дису людей и поэтов ему был Пандурович, от которого, в частности, он узнал о французских «проклятых поэтах». Пандурович привлек друга и к изданию журнала «Книжевна недела». Первая книга стихов Диса «Утопшие души» (1911) открывала поэта, охваченного ужасом перед жизнью. Даже любовь, красота, природа, которым поклонялись Дучич и Ракич, не выделяются Дисом из общего хаоса распада, все неумолимо идет к гибели («Утренняя идиллия»). Так же как у Пандуровича, через всю книгу стихов Диса проходит образ умершей возлюбленной. Но в отличие от Пандуровича возлюбленная у Диса оказывается в некоей параллельной действительности — в мире сновидений и светлых воспоминаний о прошлом («Нирвана», «Может, спит...»). Слабо знакомый с новейшими течениями в поэзии, Дис своим природным дарованием, интуитивно уловил важную тенденцию в поэтическом развитии, вступил в «магические пределы» подсознания (снов, галлюцинаций), проник в глубины психики.

В поэзии Диса есть и другие мотивы. Страх, который внушает лирическому герою «Утопших душ» действительность, сознание своего бессилия перед распадом всего живого вызывает апатию, инертность, чувство одиночества («Предместье тишины»). Но неожиданно в стихах поэта, целиком, казалось бы, поглощенного своими индивидуалистическими настроениями, раздаётся резкая критика современной сербской действительности. Гневный монолог «Наши дни» (1911) написан в традициях сербской гражданской поэзии. Автор обличает страну, где задушено вековое стремление народа к свободе, попораны былые идеалы, забыты понятия чести, патриотизма, измельчены чувства и мысли: «Полицейских мы превратили в вельмож / ... / Свой ум растратили на выборах, / Свою храбрость на обмане и клевете». «Страна позора и безумия», — воскликнет поэт в другом стихотворении («Гимн»).

Сборник «Утопшие души» вызвал бурю в литературных кругах. Со всей мощью своего темперамента и авторитета обрушился на автора Скерлич в статье «Ложный модернизм в сербской литературе» (1911). Сказывались эстетические и общественно-политические позиции критика, отстаивавшего реализм и принцип «здоровья нации», которому, как он считал, декадентство — явление, чуждое сербам, — наносило большой вред. Однако в защиту Диса выступила плеяда молодых критиков и писателей, сербов и хорватов (Б. Лазаревич, С. Стефанович, Д. Митринович, Д. Домьянич, В. Черина и др.). При всем их различии они сходились на том, что сборник «Утопшие ду-

ши» открывал сербской поэзии новые пути развития. Крайне пессимистическое отношение Диса к современной действительности, резкая критика буржуазной Сербии в стихотворении «Наши дни» вызвали симпатии к поэту Душана Поповича (1884–1918), возглавлявшего сербскую социал-демократию. «Утопшие души» встретили положительный отклик в газетах «Социал-демократ» и «Радничке новине» («Рабочие вести»).

В 1913 г. вышел второй сборник Диса «Мы ждем царя», который, так же как в случае с Пандуровичем, ничем не напоминал первый сборник поэта. Это был отклик Диса на Балканские войны — вызванные ими потрясения повернули автора к людям, соединили его судьбу (судьбу «единицы») с судьбой народа, воинов-крестьян: «Через мою душу, преодолевая страх, раны, / Пройдет победа, вера... / И простое имя: крестьяне, крестьяне» («Простое имя»). Поэт не избежал, однако, националистических настроений. К тому же стихи нового сборника риторичны, в ряде случаев шаблонны.

В Первую мировую войну Дис был корреспондентом в армии, вместе с ней он прошел тяжкий путь отступления к Адриатике. Он оказался среди той части сербской интеллигенции, которой помогла Франция. Дис попал в Париж. Но он не радовался встрече со столицей европейской поэзии, его тяготила разлука с родиной и семьей, к которой он был очень привязан («Боже, что теперь в Сербии делается?» — восклицал он в стихотворении «Среди своих», написанном в Ницце в 1916 г.). Тоска и болезнь (туберкулез) заставили поэта покинуть Францию. Обратный путь обернулся, однако, трагедией: в августе 1917 г. судно, на котором Дис возвращался домой, было торпедировано в Ионическом море. С поэтом погибла и большая часть его новых стихов. Те, что сохранились, отмечены глубокой человечностью переживаний лирического героя, простотой и безыскусственностью языка. Поэт «Нирваны» (и сновидений) меняет и содержание и словарь своих стихов. Но в национальной поэзии Дис остался поэтом «Нирваны».

Линия крайнего пессимизма, обозначенная в поэзии сербского модерна творчеством Пандуровича и Диса, не нашла поддержки у других поэтов 1900-х — начала 1910-х гг. В творчестве их сверстника, уроженца Воеводины Велько Петровича (1884–1967), автора двух поэтических сборников — «Патриотические стихи» (1912) и «На пороге» (1914), впоследствии выдающегося писателя, поэта и прозаика, отдавшего сербской литературе и культуре более шести десятилетий жизни, получает новое рождение традиция гражданской, патриотической лирики XIX в. Незыблемые основы народного, национально-го начала в его стихах соединялись с плодотворным влиянием со-

временных тенденций в литературе. Патриотическая поэзия В. Петровича свободна от ностальгии и сентиментально-идиллических настроений его предшественников. Образ родины у него снижен (в том числе прозаизмами в поэтической речи), и от этого он более реален, но не менее дорог поэту («Сербская земля»). Любовь и боль за родину неотделимы от трезвой, иногда жесткой оценки современников, погруженных в апатию и забывших славную историю своего края («Старая Воеводина, и тебе не стыдно?»). Немало строк посвятил В. Петрович родной земле, которая дает человеку силу, и крестьянам как основе нации («Антей», «Крестьянин», «Пахарь», «Когда умирает крестьянин»).

В начале 1910-х гг. свои первые шаги в литературе (чаще в поэзии) делает поколение писателей, талант которых и значение для национальной культуры раскроются в межвоенное двадцатилетие. Из них только Милутину Боичу (1892–1917) суждено было остаться поэтом рубежа веков.

Ровесник Иво Андрича, Боич за свои 25 лет пережил три войны, прошел с отступавшей армией крестный путь до Корфу. И словно зная, что ему отпущено так мало времени (он умер в военном госпитале в Салониках), поэт работал с поражавшей современников энергией, на пределе творческих сил.

Сын белградского ремесленника, Боич начал публиковаться в известных литературных журналах с 1910 г., еще учеником реального училища. Его первый сборник «Стихи» (1914) встретил одобрение Скерлича. В 1915 г. он выступает с поэмой «Каин», в 1917 г. в эмиграции, в Салониках выходит его второй сборник «Стихи боли и гордости», в 1922 г. посмертно были изданы «Сонеты». Боич был не только поэтом, но и драматургом, автором драмы в стихах «Осень короля», поставленной в Национальном театре Белграда в 1913 г., комедии в стихах «Женитьба Уроша», опубликованной уже после смерти писателя. Кроме того, в его рукописях остались трилогия «Корона деспота» и социальные драмы «Цепи» и «Госпожа Ольга».

Боич начинал, как все молодые поэты 1900-х гг., с увлечения поэзией Дучича и Ракича, обращая внимание главным образом на поэтику кумиров рубежа веков, тяготел к французским поэтам, по-новому в сравнении со старшим поколением читал Бодлера. Одним из первых среди сербских писателей Боич заинтересовался О. Уайльдом и Э. Ростаном, познакомился в немецком переводе с Э. Верхарном, с японской поэзией.

В ранних стихах Боича господствует радость жизни, чувственных наслаждений, упоение молодостью, вера в себя («Гимн», «Верую», «Под летним солнцем» и др.). Он охвачен жадной деятельности

(«Молодость», «Поступь»). «В нем поет молодость», — скажет Скерлич и назовет его молодым фавном. Ранний Боич любит звучный, мажорный стих, склонен к эффектным образам. Но в его поэзии есть и мотивы меланхолии, тревоги, сомнений, отражающие как личные переживания поэта, так и его размышления над ходом истории в свете надвигавшихся и разразившихся войн («Последний император», «Противники», «Земля бури» и др.). Откликом поэта на события Первой мировой войны стал сборник «Стихи боли и гордости». Драматическое отступление армии, испытание поражением, исходом в чужие края осмысливается поэтом в контексте многовековой истории, которую он оценивает как трагическую — и величественную. Гордое достоинство народа, его героизм вселяют веру в будущее, в победу («Сеятели», «Без возгласа»). Как своего рода реквием по погибшим в давних сражениях, как «гимн будущей победе» (Й. Деретич) звучит одно из самых известных стихотворений Боича «Голубая гробница». Могилой воинам стало дно морской пучины — здесь «лежит брат возле брата, / Прометеи надежды, апостолы страданий». И дальше: «Разве не чувствуете, как ласково плещется море, / Чтобы не нарушить вечный покой павших рот?» Но, взывая к памяти живущих, поэт утверждает не менее важную для себя мысль о связи поколений, отцов и детей, тех, кто, отстаивая свободу на полях новых сражений, наследует храбрость предков. Лиризм соединяется в стиле Боича с торжественной риторикой и четким ритмом. «Создается новая лирика, лирика эпическая»<sup>27</sup>, — скажет в 1935 г. о поэзии Боича Исидора Секулич.

Страстным увлечением Боича был театр. Поэт дружил с актерами, рано начал писать критические заметки о театральных постановках. Среди его собственных сочинений для театра выделяется одноактная драма в стихах «Осень короля». Обращаясь к жанру стихотворной драмы, Боич возрождал прерванную традицию романтиков XIX в. Д. Якшича и Л. Костица. Но при некотором романтическом налете «Осень короля» по существу представляла новое явление в сербской литературе, формированию которого способствовал живой интерес писателя к европейской драматургии — его привлекал В. Гюго (своими яркими, крупными характерами) и особенно Э. Ростан («Орленок» шел в ту пору на белградской сцене с большим успехом). В драме Боича, построенной на материале Средневековья, периода расцвета сербской государственности, нет патриотического пафоса, свойственного драматургии сербских романтиков. Сюжет «Осени короля»,

<sup>27</sup> И. Секулич. Белешка о Милутину Божићу // М. Пааловић. Милутин Божић. Српска књижевност у књижевној критици. Београд, 1966, IV. Од Војислава до Божића, с. 492.

обращенный к началу XIV в., времени правления короля Милутина, полностью переворачивает известные факты и сложившиеся представления об исторических личностях, среди которых стареющий Милутин, его молодая жена Симонида, страстно влюбленная в своего пасынка Стефана, игумен Данило (в будущем архиепископ, известный писатель), жаждущий власти, и т. п. Любовь, ревность, политические интриги сплетаются в клубок сильных, контрастных страстей, не лишенных психологической мотивировки. Драма Боича привлекает динамизмом, напряженностью сюжета, компактностью действия. Она написана ярко, с пониманием законов сцены. Развернутые ремарки подчеркивают роскошь двора. Язык персонажей насыщен красочными образами. Двенадцатисложник, который использовал Боич, придавал особую выразительность сценической речи.

В конце 1890-х гг. с развитием рабочего движения зарождается пролетарская поэзия. Ее родоначальником был Коста Абрашевич (1879–1898). Почти всю свою короткую жизнь поэт прожил в городе Шабац, рано познакомился с социалистическими идеями и, организовав политико-просветительский кружок, активно стал их распространять в рабочей среде. Единственный сборник стихов поэта («Стихи», 1903) был издан посмертно его друзьями. И хотя в поэзии Абрашевича звучали лирические ноты и мотивы, вызванные горьким предчувствием скорой кончины, основу его творчества составляют стихи на социальные темы. Он пишет о несправии и каторжном труде, но главной в его поэзии — и это особенно привлекало к нему рабочих — была вера в будущее пролетариата, в его силы («Дуй, ветер», «Красная»).

Дальнейшее развитие пролетарской поэзии связано с авторами, выходцами из рабочей среды, непосредственными участниками рабочего движения. Это Милан Несторович, Любица Ивошевич-Димитрова, Видосав Трепчанин и др. В их творчестве углубляется раскрытие рабочей темы, широкий отклик получает стачечное движение 1900-х гг. Одним из наиболее известных авторов был Прока Йовкич (1886–1915). Он начал писать под влиянием М. Горького, в годы эмиграции в Америку. Там вышли две его книги стихов, «Книга стихов» (1908) под псевдонимом Нестор Жучни («жучни» — серб. — горький) и «Поэзия неба и земли» (1910). По возвращении на родину поэт издал «Книгу борьбы и жизни» (1912). Проблематика жизни рабочих преобладала в его творчестве. Устремленность в будущее, мечта о революции, о новой жизни, которая виделась пока в самых общих контурах, создали почву для романтических обобщений — яркие романтические краски были одной из особенностей рабочей поэзии. Обращенная к пролетариату Сербии, она встречала у него глубокие

симпатии и живые отклики. Стихи рабочих поэтов, положенные на музыку, пелись как революционные песни. Имя Косты Абрашевича было присвоено культурно-просветительскому обществу, созданному на средства рабочих в 1903 г. в Белграде.

Дань рабочей теме отдали и поэты, творческое развитие которых шло, казалось, в стороне от пролетарской идеологии. Так было с С. Луковичем — он сотрудничал в газете «Радничке новине», и его стихотворения были вдохновлены социалистическими идеями («На Первое мая»). Так было и с Д. Срезоевичем — под влиянием революционно-романтического видения будущего написаны его стихи «Пролетарская песня», «Да погибнет!», «Вместо передовицы».

Проза рассматриваемого периода заметно отличается в своем развитии от поэзии — в ней доминирует реализм, новые тенденции утверждаются медленнее. При этом реалистические и нереалистические явления проявляются одновременно, в сложном взаимодействии, поскольку процесс литературного развития на рубеже веков достаточно «уплотнен» во времени. Продолжают писать хорошо известные уже сербскому читателю по предшествующему периоду писатели-реалисты Я. Веселинович, С. Матавуль, Б. Нушич<sup>28</sup>. В традициях реализма XIX в. создает свои лучшие произведения прозаик старшего поколения С. Сремац и его более молодые современники С. Ранкович и Р. Доманович. С реализмом, но заметно обогащенным новыми чертами, связаны писатели, творческий расцвет которых относится к 1900-м гг., — И. Чипико, Б. Станкович, П. Кочич. Но уже в 1904 г. 17-летний В. Миличевич заявит своей повестью «Мертвая жизнь» о выходе сербской прозы к модерну, что подтверждает (в разной степени) творчество других представителей предвоенного поколения — писателей М. Ускоковича, И. Секулич, В. Петровича.

Так же как в предшествующий период, проза больше ориентируется на современность. Осмысление исторической проблематики не дало значительных результатов, хотя ряд произведений о прошлом пользовался успехом у читателей (романы Я. Веселиновича «Гайдук Станко», 1896; Д. Илича «Хаджи Чера», 1904 — оба романа обращены к периоду национально-освободительной борьбы сербов в начале XIX в.).

Конец 1890-х — начало 1900-х гг. — время расцвета богатой своими традициями сатирико-юмористической прозы, характер которой наиболее ярко выразился в творчестве таких разных художественных индивидуальностей, как Сремац, Доманович, Нушич.

<sup>28</sup> О Я. Веселиновиче, С. Матавуле, Б. Нушиче см.: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

Стеван Сремац (1855–1906) был родом из Бачвы (город Сента) — области Воеводины, жители которой, как отмечал Скерлич, славились своим весельем и остроумием. Сын портного, писатель рос в глубоко патриархальной среде — его земляки, защищая национальную самобытность от австро-венгерской ассимиляции, крепко держались веры предков и вековых народных традиций. Формированию в Сремаце убежденного защитника патриархальных устоев способствовало и влияние его дяди Йована Джорджевича, известного деятеля национальной культуры второй половины XIX в., крупного государственного чиновника и политика консервативного толка (в годы учебы в Белграде Сремац жил в его доме). Решительные выступления писателя (члена либеральной партии, поддерживавшей режим Обреновичей) против радикальных настроений в обществе отразили его политические фельетоны (не слишком, впрочем, удачные). Злую карикатуру на молодых сторонников идей сербского революционного демократа С. Марковича представляет герой сатирической повести «Иллюминация в деревне» (1891) учитель Сретен. По окончании историко-философского отделения белградской Высшей школы Сремац более десяти лет преподавал в гимназии Ниша — города на юго-восточных землях Сербии, освобожденных в ходе Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В Белград писатель вернулся в 1892 г.

Начало творчества Сремаца относится к 1880-м гг. и связано с романтическими рассказами о прошлом сербов (четыре сборника под одним заглавием «Из старинных книг», 1903–1909, I–IV). Но признание и любовь читателей принесли ему сатирико-юмористические повести и романы «Ивкова слава»<sup>29</sup>, «Поп Чира и поп Спира» (1898), «Зона Замфирова» (1907), «Кир-Герас» (1908) и др. Именно в них раскрылось незаурядное мастерство писателя-реалиста, типологически созвучное в ряде своих особенностей гоголевскому (Гоголь, Свифт, Диккенс были любимыми авторами Сремаца).

Развивая традицию, заложенную в отечественной литературе предшественниками и земляками Й. Стерией-Поповичем и Я. Игнятовичем<sup>30</sup>, Сремац черпал материал из хорошо ему знакомой жизни среднего сословия провинциальных городков Воеводины, Ниша, старого Белграда. Его героями были ремесленники, торговцы, мелкие чиновники, провинциальные актеры, сербы, греки, мусульмане. (Сремаца, как вспоминают современники, и в жизни притягивала к

---

<sup>29</sup> В русском переводе «Праздники» (С. Сремац. Праздники. Зона Замфирова. М., 1974). «Слава» — праздник в честь святого, покровителя семьи.

<sup>30</sup> О Й. Стерии-Поповиче и Я. Игнятовиче см.: История литератур западных и южных славян. М., 1997, т. 2.

себе демократическая среда — часами просиживал он в маленьких кофейнях, среди простого народа, наблюдал, вслушивался в разговоры, записывал. Здесь он чувствовал себя своим.) Писатель выбирал незамысловатые сюжеты, основой которых были разного рода происшествия в обыденной жизни провинции, иногда, как в одном из лучших его произведений, романе «Поп Чира и поп Спира», бытовой анекдот (о пустяшной ссоре двух старых приятелей, священников провинциального городка — «паланки» — превратившейся в непреодолимую вражду двух семейств). Юмор — главное художественное «оружие» Сремаца. О чем бы он ни писал, он непременно подмечал смешную сторону (события, персонажа) и выражал это через комические подробности, приметы быта, привычек, внешности героев. Бытописание, основанное на знании — до мельчайших деталей! — людей и среды, в которой развивается действие, — еще одна характерная черта творческой манеры Сремаца, передающая атмосферу происходящего во всей ее «вечности» и земной сути.

Юмор Сремаца многогранен. Писатель добродушно подсмеивался и над тем, что вызывало у него симпатии, а это, как правило, был дорогой ему мир патриархальной старины, с которой он связывал свои этические идеалы. В многоликой живописной галерее персонажей в его произведениях с особым теплом выписаны люди старой «ковки», такие например, как кир\* Герас — герой одноименной повести, почтенный представитель старого торгового Белграда. Юмор, шутка не оставляли писателя и тогда, когда он создавал поэтичный, полный обаяния образ любимого им (и ушедшего безвозвратно в прошлое) Ниша в романе «Зона Замфирова».

Нацеленность на смешное не помешала Сремацу представить выразительную социальную характеристику общества, в котором под натиском наступающих меркантильно-буржуазных отношений ломался патриархальный уклад. В трагикомические ситуации, возникшие в результате столкновения старой, народной этической культуры с поверхностно воспринятой буржуазной цивилизацией, попадают многие персонажи произведений Сремаца, в том числе в романе «Поп Чира и поп Спира». Со всей выразительностью своего истинно народного юмора писатель высмеивает провинциальное мещанство, особенно его готовность отказаться от своих «корней» ради мелочных амбиций. Смех Сремаца приобретал и неприязненно-насмешливый, сатирический тон, когда писатель обличал такие типичные для сербской действительности явления, как власть денег, взяточничество, карьеризм, политиканство. В романе «Вукадин» писатель со-

---

\* Кир — господин (греч.)



здает выразительную фигуру дельца буржуазной формации — выскочки и приспособленца, в котором первородная патриархальность соединялась с беззастенчивой жадой наживы. Задавшись целью выбиться «в люди», Вукадин бросает деревню и уходит в город и там — невежда, ловкач и приспособленец — с неистощимой энергией, обманом и лестью, попадая в комичнейшие ситуации, добирается, наконец, до вождя государственного чиновника. Автор романа оставил сербской литературе яркое изображение чиновничьего мира, сформированного бюрократической системой. Ему особенно удались мелкие сошки с их стремлением выслужиться, угодить начальству, подсидеть ближнего и т. п.

В творчестве Сремаца доминирует жизнеутверждающее начало, созвучное исконным надеждам человека на лучшее, юмор писателя нес людям радость. Но заметны и элегические настроения — с лирической грустью расстается Сремац с прошлым, «которое никогда уже больше не вернется», как напишет он, завершая одно из самых веселых своих сочинений повесть «Ивкова слава».

Построение более объемных произведений Сремаца отражает процесс движения в сербской прозе от рассказа к роману. Так, центральная часть сюжета романа «Поп Чира и поп Спира» обрастает развитыми побочными эпизодами, приобретающими известную самостоятельность (так же, как развернутые картины быта и семейного уклада героев, их диалоги, образы второстепенных персонажей — сплетница Габриэла, прозванная «деревенским телеграфом», или вездесущая и всевидящая служанка Эржа и т. п.).

Живость и остроумие диалогов способствовали обработке таких произведений Сремаца, как «Ивкова слава», «Зона Замфирова» для сцены, где они шли с большим успехом. В этих произведениях из жизни Ниша автор использовал старонишский говор. Это не только усиливало юмористическую окраску диалогов, раздвигало рамки «белградского стиля», но и знакомило публику с языковым колоритом окраинных сербских земель.

Политическими манифестами называл Скерлич сатирические произведения Радое Домановича (1873–1908). Уроженец центральной части Сербии, Шумадии, получивший образование в Белграде, он в отличие от Сремаца был горячим приверженцем идей Светозара Марковича. Член оппозиционной партии радикалов, ее левого крыла (так называемых независимых радикалов), писатель был одним из самых непримиримых и бескомпромиссных борцов с абсолютизмом в стране. Его не сломили ни репрессии властей (неоднократные увольнения со службы, угрозы ареста), ни бедность, в которой он прожил свои недолгие 35 лет.

Сын сельского учителя, Доманович начинал литературный путь с рассказов в духе «сельской» прозы, идеализировавшей патриархальную деревню («Рассказы», 1899, I–II). Но истинное призвание Домановича, писателя-сатирика, автора аллегорических рассказов, фельетонов, раскрылось в 1897–1903 гг., в пору правления последнего Обреновича. Становлению дарования писателя наряду с традициями отечественной литературы и фольклора помогал опыт русской литературы. Кумиром Домановича был Гоголь, которого он называл «величайшим из великих писателей мира» (его любимыми произведениями были «Тарас Бульба» — он знал его почти наизусть — и «Мертвые души»). Большой интерес у сербского сатирика вызывал Салтыков-Щедрин.

Проблема абсолютистской власти и общества (человека, личности) объединяет многотемную сатирическую прозу писателя. Доманович обличает деспотизм самодержавия и полицейско-бюрократический аппарат как его опору. Пáндур (стражник, полицейский) — один из главных персонажей его произведений — олицетворяет грубую силу власти, насаждает в обществе страх и покорность. Но в борьбе с «инакомыслящими» (а для невежественного мещанского окружения это тот, кто читает книги, сочиняет стихи, рисует и вообще занят делом, не свойственным этой среде) сильнее тюрем и террора оказывается обыватель с его злобной подозрительностью, доносами, клеветой. Обобщенная картина духовного состояния общества — обезличенного, инертного, где верноподданность считается высшей добродетелью, представлена в одном из лучших аллегорических рассказов писателя «Мертвое море» (1901).

Аллегории Домановича с элементами фантастического гротеска («Отмена страстей», 1898; «Клеймо», 1899; «Вождь», 1901) — создавались на конкретных реалиях, на легко узнаваемых современниками фактах из политической, общественной, государственной жизни Сербии. Одно из самых известных произведений писателя — сатирическая повесть «Страдия» (1902). Оно написано в форме дневника путешественника, попавшего в некую диковинную страну с совершенно абсурдными порядками. За Страдией, т. е. Страной страданий, была скрыта современная писателю Сербия. Один за другим проходят эпизоды, освещающие разные стороны ее жизни (прежде всего политическую систему). Принимая новые демократические законы, здесь живут по старым или вовсе без законов; у народа есть избирательное право, но министр полиции, «заботясь о покое граждан», сам назначает депутатов скупщины и даже пишет за них речи. Недвусмысленность и сила обличительного пафоса «Страдии» едва не привели к закрытию журнала «Српски книжевни гласник», где

она была опубликована. Большой популярностью пользовались произведения Домановича, связанные с мотивами народного творчества, хорошо знакомыми и любимыми читателями. Таким был рассказ «Королевич Марко во второй раз среди сербов» (1901). Комический эффект в этом рассказе достигается и самой ситуацией (когда легендарный Марко оказывается в обреновичской Сербии), и «переплетением» языка народной поэзии (герой народного эпоса постоянно прибегает к строкам из эпических песен) с канцелярско-чиновничьей речью среды, в которую попадает Марко.

Трагический образ страны и ее рабски покорных граждан определял тональность смеха Домановича — при всем остроумии он не был веселым. Гнев и боль писателя наполняли горьким сарказмом сатирические образы его произведений. Сатира Домановича предвещала характерную для XX в. литературу протеста против тирании, политического конформизма, порабощения личности.

Развитие юмористической прозы рассматриваемого периода нельзя себе представить без Бранислава Нушича (1864–1938), блестящего комедиографа, прославившегося уже в 1880-е гг. своими комедиями «Народный депутат» (1883) и «Подозрительная личность» (1887). В прозе начала 1900-х гг. его неистощимый талант юмориста особенно ярко проявился в фельетонах и рассказах, печатавшихся под псевдонимом Бен Акиба в газете «Политика», в рубрике «Из белградской жизни». В этой иронической прозе жизнь столицы предстает с разных сторон — общественной и частной, политической, культурной. Мастерство построения комических ситуаций, каскад непринужденных шуток, блестящие каламбуры, жаргон разных слоев белградского общества, которым в совершенстве владел Бен Акиба, сделали фельетоны любимым чтением современников. В развлекательном жанре написан юмористический роман Нушича «Дитя общины» (1902). С веселым смехом и великолепным знанием нравов провинции и столицы обыгрывает писатель водевильный сюжет из жизни маленького городка, спокойствие которого взбудоражено появлением на свет у молодой вдовы незаконнорожденного младенца.

Свой вклад в юмористическую прозу и ее главную тему — быт и нравы провинциального общества — вносит повестью «Женитьба Петара Карантана» (1905) Светозар Чорович (1875–1919), писатель из Герцеговины, из «мостарского круга» литераторов. Опыт Чоровича, однако, не ограничивался юмористикой, доказательством чему были его рассказы, пьесы, романы, лучший из которых — «Стоян Мутикаша» (1907). Писатель ввел в реалистическую прозу разносторонний материал герцеговинской действительности конца XIX в. начиная от проблем разорения старой мусульманской аристократии

и появления новых хозяев жизни, предприимчивых дельцов без страха и совести. Развивая реалистические традиции, Чорович не избегал сентиментально-идиллических тенденций в своей прозе.

С мрачной эпохой в Сербии 1890-х гг. совпал недолгий творческий путь Светолика Ранковича (1863–1899), прозаика, произведения которого, завершая эволюцию реализма XIX столетия, открывали сербской прозе дорогу в XX век. Сын священника из Шумадии, преподаватель богословия в гимназии, он получил образование в Киевской духовной академии, вернулся домой поклонником России и русской литературы, особенно Толстого (Ранкович перевел несколько произведений из его «Севастопольских рассказов») и Достоевского.

Короткая жизнь писателя несла на себе отсвет драматических для сербской деревни последствий разгрома крестьянского восстания 1883 г. — отец писателя был убит при налете на его усадьбу так называемых «гайдуков»<sup>31</sup>. Сам Ранкович подвергся гонениям властей за принадлежность к оппозиционной партии радикалов. Неудивительно, что, обращаясь в своих рассказах и романах к традиционной для сербской прозы теме деревни, Ранкович решительно преодолевает иллюзии предшественников. Он обнажает процесс распада патриархальной сельской «задруги», глубина и неотвратимость которого выступает в метаморфозах, происходящих с крестьянином, главным героем сербской реалистической прозы XIX столетия. Писатель показывает его не похожим на тот идиллический образ, которым реалисты предшествующего этапа утверждали свою веру в народ. Крестьянин Ранковича — из деревни, раздираемой социальными противоречиями, тяжелой борьбой за существование; одурманенный невежеством, он исполнен низменных, корыстных чувств. Депоэтизация сельской действительности, отражавшая развитие реалистической прозы на пути постижения жизни во всей ее полноте и противоречивости, не означала, однако, очернения человека, о чем с особой убедительностью свидетельствуют романы писателя, его главный вклад в отечественную прозу — «Лесной царь» (1897), «Сельская учительница» (1898), «Крушение идеалов» (1900).

Романы Ранковича строятся на трагическом конфликте личности со средой. В своем противостоянии действительности герои писателя терпят поражение. Жертвой социальной несправедливости и социальной преступности становится главный персонаж «Лесного ца-

---

<sup>31</sup> У слова «гайдук» (хајдук — серб.) два значения: 1) борец против турецкого гнета; 2) разбойник. В данном случае — второе значение. Гайдучество в Сербии 80-х гг. XIX в. представляло собой форму социального протеста разорившихся крестьян — после Тимокского восстания 1883 г. они уходили в леса, объединялись в отряды и совершали набеги на зажиточные хозяйства.

ря» Джурица, молодой крестьянин, втянутый в сети гайдуцкой шайки и расстрелянный. Молодая учительница Любица, героиня второго романа Ранковича, приезжает в деревню с возвышенными помыслами бескорыстно служить просвещению крестьян. Но неприязнь местных властей, их интриги и нравственная нечистоплотность, сложная любовная коллизия приводят героиню к самоубийству. Наконец, герой третьего романа деревенский паренек Любомир, мечтатель, тяготеющий к неким неземным пределам, уходит в монастырь. Однако вера его рушится в столкновении с двуличием и фальшью церкви.

Человек ищущий, сомневающийся, устремленный в своих поисках и протесте к идеалу, герой Ранковича находится в типологическом родстве с героями русских реалистов (основу этой близости укрепляли непосредственные контакты сербского писателя с русской литературой, зародившиеся в годы его пребывания в духовной академии). В характерных чертах душевного состояния персонажей романов Ранковича (особенно Любомира или Гойко из «Сельской учительницы») — в их одиночестве, отчужденности, в сломанных судьбах и трагических финалах — предугадывались настроения прозы рубежа веков.

Анализируя напряженную внутреннюю жизнь личности, Ранкович первым среди сербских прозаиков вводит внутренний монолог, сближающийся в ряде случаев с «потокосознанием». Открываются некоторые новые для отечественной прозы психологические состояния (такие как страх, кошмары и пр.). Наряду с несомненной психологической правдой подобных монологов (одним из лучших в этом отношении можно считать внутренний монолог Любицы перед самоубийством) есть и случаи несоответствия между зрелостью размышлений героя и его возрастом (деревенского мальчика, например, каким был в начале романа «Крушение идеалов» Любомир). Главное, однако, в этом случае — тенденция в творческой эволюции писателя (и сербской прозы в целом). Ранкович прибегает и к ряду других приемов, в которых также заметны плодотворные «уроки» русских прозаиков, прежде всего Толстого. Это параллельное использование прямой речи и внутреннего голоса, фиксация взгляда и жеста.

Ранкович первым среди сербских реалистов воплощает многообразие художественных функций пейзажа в прозе, тесно связанного с внутренним состоянием героя. Вечность природы, ее величие в сравнении с судьбой «маленького человека» — одна из горьких тем философских размышлений писателя.

С творчеством Ранковича определилась важная веха в развитии жанровой структуры сербской прозы — писатель стал родоначаль-

ником социально-психологического романа. Трудный путь становления этого жанра в сербской литературе XIX в. сказался у Ранковича в длиннотах, нарушающих логическое построение характера, его художественную цельность, в растянутости отдельных эпизодов, в композиционной рыхлости произведения (в «Сельской учительнице» остро поставленная проблема сельской интеллигенции растворяется в подробном освещении перипетий личной жизни героини).

Важные новые качества сербской прозы связаны с творчеством И. Чипико, Б. Станковича, П. Кочича. Их имена появились в литературных журналах на исходе 1890-х гг., расцвет творчества относится к 1900-м — началу 1910-х гг. Писатели одного поколения, они были из разных краев и даже из разных государств, в которых жили сербы, что еще раз заставляет вспомнить непростую судьбу разъединенного народа. Родиной Чипико была Далмация, входившая в Габсбургскую империю, Кочича — Босния (писателю не было и года, когда по решению Берлинского конгресса 1878 г. многовековое турецкое владычество в этом крае сменилось австрийским). Родиной Станковича был Вране — город, который, так же как Ниш, вошел в состав Сербии лишь в 1878 г., с освобождением ее юго-восточных земель от турок.

Юные годы Иво Чипико (1869–1923) прошли на Адриатике, недалеко от Сплита, в обветшалом замке предков — по отцу писатель был потомком старинного дворянского рода, его мать была крестьянкой. Писатель не стал священником, как мечтали его родители. Его вольнолюбивый нрав не принял регламент духовной семинарии (сыгравшей, впрочем, немаловажную роль в интеллектуальном развитии будущего писателя, пристрастив его к серьезному чтению). Влюбленный в природу, он окончил школу лесоводства, служил лесничим в самых разных уголках Далмации. Впечатления от увиденного легли в основу его творчества (сборников рассказов «Приморские души», 1899; «С берегов Адриатики», 1900; «С острова», 1903; «У моря», 1911; романов «За хлебом», 1904, и «Пауки», 1909; пьес «На границе» и «Воля народа» — обе были поставлены на сцене в 1910 г.). Но убежденный сторонник объединения сербов в едином государстве, «западник», все больше разочаровывавшийся в европейской цивилизации, Чипико тяготел к Белграду, к исконным корням сербской культуры. В 1909–1910 гг., будучи уже известным писателем, он уехал в Боснию, а затем в Сербию. В годы Балканских войн и в Первую мировую войну Чипико служил военным корреспондентом в сербской армии, вместе с которой прошел путь отступления от Ниша до Корфу. Война отражена в ряде его книг — в записках, дневниках, очерках («Впечатления о войне», 1912; «Военный дневник», 1914; «Дни войны», 1917; «Из салоницких боев», 1919, и др.). С образова-

нием единого государства Королевства сербов, хорватов и словенцев писатель вернулся на родину, где прошли его последние годы.

«Хлеборобам, страдальцам благородной земли, которую они с мучкой обрабатывают, потом лица своего поливают и всех нас кормят» — это посвящение, открывавшее первый сборник рассказов Чипико «Приморские души», может быть отнесено ко всему творчеству писателя: тема крестьянства, далматинской деревни, находившейся под двойным гнетом — социальным и национальным, доминирует в его произведениях (хотя писатель обращался к разным слоям общества — дворянству, духовенству, интеллигенции). Прекрасное знание жизни и проблем родного края, характеров людей, природы сочетается у Чипико с зоркостью социального видения и силой социального обличения. Деревня предстает в его произведениях в отчаянной борьбе крестьян с наступавшими на их жизненные права ростовщиками, помещиками, чужеземными чиновниками. В непримиримом конфликте крестьянин терпит поражение. Подобный конфликт лег в основу центрального произведения писателя — романа «Пауки».

Действие романа происходит в Загорье, в одном из самых отсталых и суровых уголков Далмации («Мечь здесь слаще прощения», — напишет автор). Герой романа, молодой крестьянин Раде Смилянич, для которого жизнь — в радость (Чипико умел передать земную основу характеров своих героев), после гибели отца попадает в цепкие лапы хозяина села, ростовщика Йовы Крстича (ему отдан в залог земельный участок Смиляничей). Напряженный поединок за землю, когда молодой крестьянин жертвует последним, что у него есть, ради выкупа, а ростовщик цинично отвергает принесенные ему «гроши», кончается трагически — герой романа убивает своего обидчика «паука» (и, естественно, идет под суд). Подобный финал социального конфликта (а он встречается и в ряде рассказов писателя) обнажает зрешие в народе силы протеста.

Но Чипико вводит в сербскую прозу и другого, нового для нее героя — молодого интеллектуала-индивидуалиста. Таков Иво Полич, главный персонаж романа «За хлебом». Выходец из деревни, уехавший в свое время учиться в город, где он пережил немало унижений и несчастную любовь, Иво вернулся в родной край разочарованным и опустошенным. Беды земляков (а деревня и в этом романе предстает в характерном для Чипико ключе остросоциальных противоречий в Далмации начала XX в.) вызывают у него сочувствие, достаточно, впрочем, отстраненное. Герой романа поглощен своими личными переживаниями и надеждами обрести душевные силы в нравственно здоровой среде простых людей, в общении с природой, в любви. Природа занимает особое место у Чипико — с ней он сопрягает свою

романтическую мечту о возвращении человека к своим корням, о его освобождении от оков пагубной цивилизации. Гимном раскрепощенному, «естественному» человеку звучит один из лучших рассказов писателя «Антица». Героиня рассказа — крестьянка, выросшая у моря, подлинное дитя природы, она вопреки общепринятой морали жила по своим законам, следуя голосу простых и сильных чувств.

Современники называли Чипико «поэтом природы» — и не даром. Описания ее красот и самых разных состояний заняли особое место в его произведениях. Палитра Чипико-пейзажиста сверкала яркими красками юга, моря, морского побережья. Их переливы, игра света и тени, отражение трепетной жизни природы сближали Чипико с импрессионизмом. С возросшим вниманием писателя к личности (Иво Полич и др.) в его творчестве усиливается лирическое начало. Как не просто осваивалась сербской прозой крупная жанровая форма, свидетельствует роман Чипико «За хлебом». Он представляет собой ряд достаточно самостоятельных эпизодов, как бы отдельных рассказов, составляющих два пласта, — один показывает жизнь села, а другой раскрывает мир внутренних переживаний молодого героя.

Большую часть своей жизни Борисав Станкович (1875–1927) прожил в Белграде, где он получил экономическое образование и служил в разных ведомствах мелким чиновником среди таких же, как он, провинциалов без связей и положения, «униженных и оскорбленных»<sup>32</sup>. Но всем своим творчеством он, словно замороженный, был обращен к родному Вране — даже Париж, где писатель недолго находился в пору учебы, не смог составить ему конкуренцию.

Полувосточный быт, традиции, нравы Вране воссозданы в произведениях Станковича с удивительной выразительностью и проникновением в специфику балканского менталитета. В первых рассказах писателя (сб. «Из старого Евангелия», 1899; «Старые времена», 1902) живописный образ Вране согрет теплым светом воспоминаний о детстве автора. Радость молодости, пробуждающей любви, красота народных праздников, танцев, местного быта, родной природы придают рассказам Станковича особую поэзию. «Старину мне дайте, старину!» — эта фраза из рассказа «Старые времена» станет одной из ключевых в его творчестве. Но совершенно другой стороной повернут к читателю патриархальный Вране в сборнике рассказов «Божьи люди» (1902), где автор спускается на «дно» жизни, к отщепенцам общества — нищим, убогим, блаженным, ютящимся на городских окраинах и на кладбище, возле церквей. Вину за их искалеченные судьбы

<sup>32</sup> И. Н. Голенищев-Кутузов. Борисав Станкович. Предисловие к кн.: Борисав Станкович. Избранное. М., 1973, с. 5.



Станкович связывает с жестоким произволом недавних хозяев края — турецких захватчиков — и с мрачными законами и предрассудками патриархальной среды. Но едва ли не главное у автора — это его способность разглядеть в отверженных людях человеческое, поднять голос в их защиту. Осваивая новую, необычную для сербской прозы сферу бытия, писатель вовлекает в систему своей реалистической поэтики элементы натурализма.

Станковича особенно привлекали трудные женские судьбы. Героини его рассказов «Увядающая роза», «Ночь», «Жена покойника» и др., устремленные к счастью и любви, оказываются бесправными и незащищенными перед суровым укладом патриархальной семьи, ломающим их жизни. Трагическая участь выпала на долю героини центрального произведения Станковича, романа «Дурная кровь», — Софки. Действие романа происходит в конце 70-х — в 80-х гг. XIX в., в один из самых драматичных периодов для старого мира на Балканах — его обреченного сопротивления и слома под натиском утверждавшейся буржуазной формации. Станкович воссоздает в романе эпоху с удивительным знанием не только быта, нравов, психологии людей того времени, но и конкретно-исторических, социальных процессов (экономическое образование не прошло для писателя бесследно). Эти процессы, не будучи в центре внимания художника, оказываются первоосновой происходящих в романе событий и судеб героев.

Софка — дочь эфенди Миты, представителя еще недавно влиятельного и богатого, но с уходом турок вконец разорившегося рода православной враньянской знати. Для эфенди Миты, натуры барственной, властной, эгоистичной, главным становится скрыть от окружающих свое падение. Стремясь хотя бы внешне сохранить былое благополучие и вес среди себе равных, он решается на последний шаг — продать дочь, т. е. отдать ее за выкуп в жены малолетнему сыну нового «хозяина» города — «плебея» Марко, главы некоего крестьянского клана, разбогатевшего на контрабандных сделках. Потрясенная и униженная Софка — первая красавица Вране, личность незаурядная, мечтавшая о сказочном принце, — взрывается отчаянным протестом, но покоряется отцу, безропотно жертвуя собой ради близких (жертвенность — одна из характерных черт героини Станковича). Породнившись с чуждой ей средой, Софка сумела сохранить достоинство и своим внутренним благородством, душевной чуткостью, волнующей красотой расположить к себе новых родственников. Однако цепь жестоких ударов, которые обрушивает на нее жизнь (столкновение ее отца с Томче, ее мужем, из-за «калыма», о котором последний вообще ничего не знал, — узловое событие в дальнейшей судьбе героини), приводит к трагическому концу. В еще недавно по-

корном, восхищенном ею Томче пробуждается жестокий, мстительный, порочный нрав, «дурная кровь» предков. Последние страницы романа представляют Софку опустившейся, несчастной. Вырождаются ее дети, к которым она безразлична, вырождается старинный род.

Драматические события в романе рассматриваются Станковичем сквозь призму внутреннего состояния героини. В этом одна из главных особенностей почерка писателя, способствовавшая развитию психологического анализа в сербской прозе. Характеры героев многих его произведений предстают в сочетании противоречивых начал, в трудной душевной борьбе. Их поступки часто безрассудно подчинены страстям. В неожиданных поворотах судьбы, в прорывах тающихся в человеке чувств, ломающих расхожие представления о жизни, писатель передает нарастающую сложность и непредсказуемость происходящего. Это выражалось чаще всего не во внешнем развитии сюжета и его конечных результатах (гибель героя и т. п.). Станкович прослеживает внутренние процессы, которые подводили человека к драматическому исходу (об этом свидетельствуют судьбы героев «Дурной крови» и других произведений писателя). Проникая в глубинные пласты психики человека, в ее затаенные, темные «углы», Станкович не остановился перед «недозволенным», показывая мир необузданных страстей, «борения плоти», откровенной чувственности (примером может служить глава из «Дурной крови», посвященная свадьбе в доме жениха). Упоение страданием, самоистязание личности — еще один новый для сербской прозы мотив («...она ничему не удивляется и не пугается и чуть ли не с наслаждением переносит все мучения, как бы желая, чтобы они никогда не кончились», — пишет Станкович о Софке. Нечто похожее мы встречаем в рассказе «Йовча», особенно любимом самим автором). Исследователи не без оснований находят здесь точки соприкосновения с Достоевским<sup>33</sup>. Станкович высоко ценил русского писателя. Его любимым произведением были «Бедные люди». О «Записках из Мертвого дома» он говорил: «Какие типы, какие характеры, какая человечность в этой книге!»<sup>34</sup>. Человечность — в сострадании и обличении — определяла пафос и его собственного творчества.

У героев Станковича, как правило, несостоявшиеся судьбы, несущественные желания. «Умру израненным и жаждущим», — запишет герой незавершенного романа «Хозяин Младен», подчинивший

<sup>33</sup> М. Бабович. Русский роман и творчество Светолика Ранковича и Бориса Станковича // Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX — начало XX века. М., 1975.

<sup>34</sup> Цит. по: Б. Тосиф. Десет писаца — десет разговора. Београд, 1931, с. 28.

свою жизнь чужой воле. «Человек создан только для горя и муки», — скажет Митка, герой драмы «Коштана». Не все, однако, персонажи произведений Станковича покоряются судьбе — автор замечает в человеке способность к протесту. Иногда это выражается в разгуле буйных, стихийных страстей, в которых бьется энергия, не находящая более «целесообразного» выхода (таков Марко, свекор Софки, в «Дурной крови»). Но героиня рассказа «Стана», которая, по ее собственным словам, «весь свой век душу в тисках держала», в конце жизни, уже старухой, одинокой и всеми забытой, находит в себе силы защитить свое право на свободу и достоинство (наперекор озлобленному окружению она открывает свой дом для всех жаждущих радости и любви).

Лирическое начало прозы Станковича сказалось в использовании формы дневника-исповеди (рассказ «Увядшая роза»). Лиризм проявляется и в ряде стилистических особенностей повествования от первого лица — внутренне напряженного, с прерывающейся мыслью и повторами, ее уточняющими, с «нервным» синтаксисом фразы. Характерным средством передачи эмоционального состояния героя (как правило, его внутреннего напряжения) становилась лирическая песня, дополнявшая, а то и заменявшая собой прямую речь, диалог (рассказ «Ночью»). Значителен вклад Станковича в развитие жанра социально-психологического романа, что связано прежде всего с теми открытиями, которые автор делает, погружаясь во внутренний мир человека. С даты появления романа Станковича «Дурная кровь», считал известный сербский писатель межвоенного двадцатилетия Б. Чосич, следует вести начало истории сербской литературы XX в. Станкович — «отец и основатель современного сербского романа»<sup>35</sup>.

Годы Первой мировой войны осложнили и без того нелегкую жизнь Станковича. Писатель не решился уйти с отступавшей армией. Оказавшись на землях, занятых австро-немецкими войсками, он попал в лагерь для интернированных. В 1916 г., вернувшись в оккупированный Белград, к голодающей семье, писатель вынужден был ради заработка печатать небольшие очерки и свои старые рассказы в изданиях, подконтрольных австрийским властям. После освобождения Белграда этого ему не простили, особенно с выходом в свет в 1919 г. его воспоминаний «Под оккупацией». Эта книга стала одним из наиболее выразительных и правдивых свидетельств, обличающих разного рода приспособленцев и ура-патриотов, не стеснявшихся на горе простых людей. После 1919 г. Станкович почти ничего не создал. Строгий к себе, он был убежден, что написать лучше, чем он это делал раньше, он уже не сможет.

<sup>35</sup> Цит. по: Б. Чосич. Десет писаца — десет разговора. Београд, 1931, с. 21.

Петар Кочич (1877–1916) – сын священника из горного боснийского села под Бая-Лукой. Он рано осознал трагедию своего подневольного народа, школьником включился в освободительное движение, за что был изгнан из сараевской гимназии. Нелегально перебравшись в Сербию, он завершил среднее образование в Белграде, затем окончил философский факультет Венского университета. На его взгляды оказали влияние социалистические идеи, в литературе он выделял молодого Горького – как писателя и как личность, в отечественной поэзии для него оставался примером романтик Джура Якшич (поэзию «молодых» он не принял). По возвращении на родину, в Сараево, Кочич становится одним из видных участников борьбы против австрийского владычества, народным трибуном, идеологом угнетенного крестьянства. Неудивительно, что двери государственной службы были перед ним закрыты. Писатель занимался журналистикой, редактировал оппозиционные газеты «Отаджбина» («Родина»), «Развитак» («Развитие»). Его неоднократно арестовывали. Но огромная популярность в народе способствовала избранию писателя депутатом Боснийского сабора (1910). Страстные выступления Кочича с трибуны сабора за аграрную реформу и автономию Боснии вошли в историю. Тяжелая болезнь рано оборвала жизнь писателя, скончавшегося в больнице для душевнобольных в оккупированном Белграде. «В рабстве родился, в рабстве жил, в рабстве, увы, и умру» – были его слова незадолго до смерти.

Служение борьбе за освобождение народа – так определил Иво Андрич главную черту личности Кочича, а слово – его главным оружием.

Творчество Кочича невелико по объему: три сборника рассказов под одним названием «С гор и предгорий» (1902, 1904, 1905), сборник рассказов «Стоны со Змияня» (1910), сатирическая комедия «Барсук перед судом» (1903), драматизированная сатирическая повесть «Судилище» (1912). У Кочича, в сущности, одна тема – тема поработенной Боснии, которая раскрывается в остро обличительной сатире, направленной против австрийских завоевателей, и в рассказах о боснийском крестьянстве, где вереницей проходят людские трагедии – результат хозяйничанья оккупационных властей (отобрана земля, разрушен дом, погублена семья, жених угнан в солдаты и т. п.). Так же как Чипико, Кочича привлекает в человеке активное начало, непокорность судьбе. Даже старый крестьянин Добрая Душа, как зовут его соседи за мягкий нрав (рассказ «Могила Доброй Души»), у которого австрийские власти отняли землю, упорно бьется за справедливость, и не найдя ее у местных чиновников, отправляется к самому «царю», но, застигнутый метелью, гибнет в горах. В рассказе

«Вуков гай» Кочич, непосредственнее других писателей, своих современников, связанный с освободительным движением, первым в сербской литературе поднимает проблему коллективного протеста и защиты крестьянами своих прав (в рассказе речь идет о захвате и вырубке леса, который принадлежал крестьянам, оккупационными властями). Однако сопротивление сломлено, стихийное восстание расстреляно. «И убитое горем Змияне погрузилось в глубокую печаль и траур», — завершает рассказ автор. Поражение героя (так же как у Чипико) — характерный финал в прозе Кочича. В некоторых рассказах («В метель», «Мрачайский священник») вполне реальные судьбы людей перерастают в силу трагедийного пафоса рамки обыденного явления, словно в происходящие события вмешивается некий мистический злой рок. Между тем, обладая трезвым чувством историзма, писатель никогда не терял связей с действительностью, в ней он находил истоки людских трагедий. Но время требовало от автора рубежа веков новых выразительных средств. Он находил их во взаимодействии реалистической поэтики с другими течениями, в частности с символизмом. Элементы символизма помогли Кочичу подчеркнуть не только драматизм и катастрофичность жизни его героев, но и выразить разлитую в природе атмосферу тревоги, мрачных предвестий, горя («В метель», «В тумане», «Сквозь туман», «Ели и сосны»). Символом социального отпора становится явление крестьянам из «Вукова гая» женщины с красным стягом в канун сражения.

Но какой бы горькой ни была судьба героев Кочича, писатель верил в человека и в свой народ. Полон оптимизма его цикл из пяти рассказов о послушнике Симеуне, действие которых происходит во времена турецкого господства и в начале австрийской оккупации Боснии. Герой рассказов — балагур и весельчак, наделенный природной смекалкой, богатырской удалью и бесстрашием в борьбе с неприятелем, — подлинно народный, крестьянский характер, способный выстоять в любых обстоятельствах. К этому типу относится и Давид Штрбац, персонаж одноактной сатирической пьесы «Барсук перед судом». Под маской глуповатого простака в этом крестьянине кроется народная мудрость, твердость духа, остроумие, позволяющее одержать верх над австрийскими чиновниками в суде, что, в сущности, и способствовало популярности этого произведения Кочича в борющемся народе.

Рассказ, как правило, лаконичный, с сильным лирическим началом, — главный жанр в прозе Кочича. В поисках новых его вариантов писатель учитывает исконные традиции сербской художественной культуры. В духе своеобразной летописной записи, предсказывающей грядущую победу народа Боснии, написан рассказ «Из старинной книги Симеуна-послушника». Писатель прибегает к формам ино-

сказания («Яблан»), пародии (на австрийский суд в «Судилище», например). Овладевая лирически концентрированным стилем, Кочич пишет стихотворения в прозе. Произведения писателя в этом жанре («Крестьяне», «В тюрьме», «Песня», «Свобода» и др.) отличаются высокой гражданственностью. «О, Боже, великий, всемогущий и неисповедимый, даруй мне весомые и грозные слова, недоступные злодеям, но понятные простому люду, чтобы горько оплакать черный удел народа и земли нашей» («Молитва»). Авторская речь — открытая, страстная, эмоционально насыщенная, взывает к борьбе: «Всколыхни оцепеневшую страну, растопи оледеневшие сердца, обнови их и дай силы...» («Свобода»). Тонким лиризмом, поэтичностью проникнуты стихотворения в прозе, посвященные до боли любимой Кочицем боснийской природе («В море света» и др.).

Со второй половины 1900-х гг. все заметнее становится роль младшего поколения прозаиков, сверстников поэтов Пандуровича и Диса — М. Ускоковича, М. Миличевича, В. Петровича. К этому литературному поколению относится и Исидора Секулнич, первые художественные произведения которой также появились в эти годы. С их творчеством, развивавшимся в сфере взаимодействия реализма со все более влиятельными нереалистическими течениями, проза наполняется новым содержанием, в нее входит новый герой, обновление касается и ее жанрово-стилистической системы.

Милутин Ускокович (1884–1915) начинал литературную деятельность с характерных для рубежа веков малых прозаических форм лирического и лиро-исповедального характера — стихотворений в прозе, импрессионистических зарисовок, набросков (сб-ки «Под бременем жизни», 1908; «Vitae fragmente», 1908). Писал он и рассказы (сб. «Когда цветут розы», 1911). Но имя Ускоковичу в литературе создали его романы — «Пришельцы» (1911) и «Чедомир Илич» (1914). Развитию этого жанра писатель придавал большое значение. Человек достаточно образованный (он учился в Белграде и в Женеве, бывал в Париже, владел французским языком, переводил с французского), Ускокович рассматривал сербский роман в общеевропейском контексте (прежде всего французской и русской литератур). В одной из своих статей он писал, что произведения «великих русских романистов» обеспечили русской литературе «завидное место в истории европейской цивилизации»<sup>36</sup>. В отечественной литературе он выделял социально-психологический роман Ранковича.

Романы Ускоковича обращены к жизни современного Белграда. Этот материал только начинал входить в сербскую прозу. Одним из

<sup>36</sup> М. Ускокович. О српском роману // «Босанска вила». Сарајево, 1913, № 21, с. 289.

первых к нему подошел Сима Матавуль (1852–1908), в сборнике которого «Белградские рассказы» (1902) город предстал в социальных контрастах. Рассказы заинтересовали современников новизной материала, хотя, написанные в фактографической манере, они в художественном отношении заметно уступали вершинным достижениям писателя — его далматинским рассказам.

Оба романа Ускоковича объединяет актуальная для начала века проблема формирования молодой сербской интеллигенции в урбанизирующемся обществе. Автор писал о своем поколении.

Его герои — Милан Кремич, молодой литератор (роман «Пришельцы»), и мечтающий о карьере ученого Чедомир Илич (в одноименном романе) вырываются из провинциального захолустья в «большой мир», в столицу. Они полны честолюбивых планов и радужных надежд («Меня ждет жизнь необычайная, великая», — убежден Чедомир Илич). Им удастся достичь определенных успехов. Но для Белграда, в котором властвуют деньги, интриги, где мешанская среда ценит покладистую посредственность, а талант ее просто пугает, они остаются «пришельцами». Психологический надлом, дезориентированность в происходящем заставляют Кремича покинуть Белград и вернуться домой, в Ужице (город к юго-западу от Белграда, откуда был родом сам автор). Герой «Чедомира Илича» предал идеалы молодости ради карьеры, нравственный тупик человека «без корней» приводит его к самоубийству. Жизненный крах терпят и другие герои писателя, охваченные благородным стремлением служить людям. Среди них впервые появляющаяся в сербской прозе молодая участница социалистического движения (Вишня, «Чедомир Илич»), мастер-самородок (Радое Остоич, «Пришельцы»), инициатор преобразования провинциального захолустья и погубленный, в сущности, обывательщиной. У сербской литературы не было традиций в написании «городского» романа, Ускокович делал в этом направлении первые шаги. Ему не все удалось, особенно в «Пришельцах», где социально-психологическая сущность явления, обозначенного в заглавии, растворилась в конечном итоге в сентиментальной любовной истории героев.

Лучшие страницы — особенно в «Пришельцах» — посвящены Белграду. Впервые в сербской литературе была воссоздана атмосфера столицы с ее канцеляриями, студенческой и чиновничьей средой, богемой. Достоверность происходящему придавала документальность: даты, названия газет, журналов, политических партий, театральные спектаклей, топонимика города — наименования улиц, парков, кварталов, центральных и окраинных, с которыми связано действие. Белград изображен в разных аспектах: с одной стороны, «дно» столицы,

ее жалкие бедняцкие закоулки, с другой — фешенебельная улица Кнез-Михайлова, великолепный парк Калемегдан и он же — ночной приют для бездомных. Особое место в «Пришельцах» занимают пейзажи Белграда. Конкретные зарисовки, сделанные автором с наблюдательностью и лиризмом, содержат глубоко патриотический подтекст. Писатель с болью воспринимал историческую судьбу родины, полную трагических испытаний. Тема неоднократных «переселений» сербов под натиском завоевателей проходит в беседах героев романа «Пришельцы»<sup>37</sup>.

«Сербам, погибшим в войнах 1912 и 1913 годов» — с таким посвящением вышел накануне Первой мировой войны роман «Чедомир Илич». Национальную катастрофу страны в этой войне Ускокович пережил как глубоко личную. Потрясенный отступлением сербской армии и сдачей Белграда в 1915 г., писатель покончил с собой. «Не могу смириться с поражением родины и не способен отступить дальше»<sup>38</sup>, — написал он в предсмертной записке.

Повесть Велько Миличевича (1886–1929) «Мертвая жизнь» определила не только проблематику и героев всего дальнейшего творчества писателя (его рассказов и романа «Бездорожье», журнальный вариант которого вышел в «Српском книжном гласнике» в 1906 г., а отдельной книгой в 1912 г.), но и некоторые новые для сербской прозы тенденции. Миличевич, так же как Ускокович, писал о молодой сербской интеллигенции (сам он был уроженцем Славонии, находившейся под властью Австро-Венгрии, учился в Белграде и Загребе, затем на Западе, в Женеве, Лондоне, Париже, Тулузе; как журналист он работал в Сараеве и Черногории. В годы Балканских войн служил в черногорской армии, в годы Первой мировой войны уже как подданный Черногории был недолгое время министром права в черногорском правительстве в изгнании во Франции). И так же, как у Ускоковича, героем произведений Миличевича был так называемый «человек без корней», т. е. провинциал, утративший связь со своей «малой родиной», но и не нашедший опоры в новой городской среде. Внешние события его жизни были представлены скупо, фрагментарно — писатель сосредоточивался на внутреннем мире своего героя, человека глубоко индивидуалистического склада, с нервной, нередко болезненной психикой и всегда с неудавшейся судьбой. Гавра

---

<sup>37</sup> В 20-е гг., напоминает Й. Деретич, эту тему разовьет М. Цриянский в «Переселениях» — «наиболее значительном сербском романе XX века». — *Ј. Деретић*. Српски роман. 1800–1950. Београд, 1981, с. 237.

<sup>38</sup> Цит. по: *Р. Ивановић*. Необјављена писма М. Ускоковића // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд, 1965, књ. 31, св. 1–2.



Джакович, герой романа с символическим названием «Бездорожье», приезжает из города в родные места, надеясь (как Иво Полич в романе Чипико «За хлебом») обрести душевные силы. Но все, с чем он соприкасается (природа, люди), рождает в нем горечь и отчуждение («Теплые светлые дни умерли вместе с Богом его детства» — это чувство испытывает Джакович в старой церкви, знакомой ему с детства). Атмосферу необъяснимой тревоги, душевного разлада передает лирико-ассоциативный стиль писателя. Ту же роль играет в его произведениях природа. У Миличевича ее образы всегда наполнены неким вторым смыслом, усиливающим напряжение действия (буря в «Вихре» как символ жизни, сокрушающей беззащитного перед ней человека, река Уна в «Бездорожье» и там же поезд, мчащийся в неведомую ночную тьму). Роман Миличевича «Бездорожье», считает Й. Деретич, ближе других произведений аналогичного жанра начала века подошел к лирическому роману 20-х гг., став своеобразным предтечей романа М. Цриянского «Дневник о Чарноевиче»<sup>39</sup>.

К выходу первых книг Исидоры Секулич (1877–1958) «Спутники» (1913) и «Письма из Норвегии» (1914) писательница была уже известна в литературной среде яркими статьями, в которых, полемизируя со Скерличем, отстаивала позиции модерна. Уроженка Воеводины, И. Секулич унаследовала культурные традиции своего края и свободолюбивый характер предков. Из семьи потомственных интеллигентов, учившаяся на родине и на Западе, писательница была одной из самых образованных женщин Сербии. Современники отмечали ее эрудицию в области отечественной и мировой литературы, философский склад ума, глубокое знание родного языка, прекрасный литературный стиль. Среди авторов, которых она переводила, были Э. По, О. Уайльд, И. В. Гёте, Ф. М. Достоевский. «Спутники» — сборник лирической прозы философско-субъективного характера, где И. Секулич представила «портреты, вернее пейзажи своей души»<sup>40</sup>. Написанная в исповедальной манере, эта проза отражала подчеркнуто личностное восприятие внешнего мира, склонность писательницы к психологизму, ее умение передавать самые сложные ощущения, тончайшие нюансы. «Письма из Норвегии» — книга впечатлений от поездки в Скандинавию. Она написана с любовью к природе и уважением к людям другой страны, их образу жизни и культуре. Автор передает завораживающую красоту Севера, ее таинственность, даже мистичность. Возникшие на волне интереса сербских писателей к

<sup>39</sup> J. Деретич. Српски роман. 1800–1950. Београд, 1981, с. 248.

<sup>40</sup> Слова писателя Тодора Манойловича цит. по: *Слободанка Пековић*. Српска проза почетком двадесетог века. Београд, 1983, с. 181.

скандинавским литературам, «Письма из Норвегии» отвечают глубокому убеждению Исидоры Секулич в том, что культура объединяет людей. Путевые записки писательницы признаны одним из лучших произведений этого жанра в сербской литературе.

Среди прозаиков молодого поколения Велько Петрович выделялся крепкой связью с реалистической традицией. Обращаясь к рассказу как главному жанру сербской реалистической прозы, писатель заметно расширяет его тематику, основу которой составляет многоликая жизнь Воеводины. Первый сборник рассказов В. Петровича «Буня\* и другие из Раванграда» вышел в 1921 г., до этого рассказы писателя публиковались в журналах. Как и его сверстников, писателя привлекают проблемы национальной интеллигенции. В его рассказах проходят трудные, а подчас драматичные судьбы талантливых выходцев из крестьян, из жителей провинции, не выдерживающих столкновения с денационализированной верхушкой городского населения и мещанским окружением. Один из самых выразительных образов человека, оторвавшегося от «корней», представлен в повести «Буня» (1909). Провинция, «пожирающая», как Молох, своих образованных детей, — еще одна тема, получившая развитие у В. Петровича («Молох», 1913). Среди героев писателя, — а это представители разных социальных слоев и национальностей, населяющих Воеводину, — выделяется «маленький человек», один из тех, кто задавлен жизнью, бытом, непониманием окружающих. Здесь автор особенно внимателен к внутреннему миру своего героя (психологизм — еще одна особенность творческой манеры писателя). В рассказах затрагивается и тема национальной дискриминации сербов в Австро-Венгрии и так же, как в поэзии В. Петровича, звучит горький укор современникам, променявшим славу своего края — борца за независимость и возрождение национальной культуры — на обывательское благополучие. И все же общий тон рассказов писателя оптимистичен. В. Петрович не теряет ориентации на здоровые силы в народе, которые для него, как и для ряда других сербских писателей, связаны с крестьянством.

Драматургия уступала по интенсивности развития другим родам литературы. Авторы пьес, а это, как правило, были уже проявившие себя прозаики и поэты (С. Матавуль, И. Чипико, А. Шантич и др.), за редким исключением (как М. Боич, например), обращались к традиционным жанрам драматургии XIX в. — к национально-патриотической драме и к так называемой пьесе из народной жизни «с музыкой

---

\* Буня — насмешливое прозвище жителя северо-восточной части Бачки, области Воеводины.

и пением», пользовавшейся неизменной любовью публики. Однако и драматургию затронули новые процессы, развитию которых в значительной степени помогло знакомство с общеевропейским опытом: репертуар сербских театров обогащался пьесами В. Гюго, Э. Ростана, Г. Ибсена, Ю. А. Стриндберга, Л. Толстого, М. Горького и др. Используя жанр «пьесы с пением», Станкович создает одно из своих лучших произведений — драму «Коштана» (премьера состоялась в 1900 г.). Действие пьесы происходит (как обычно в произведениях Станковича) во Вране. Ее тема — бессильный бунт личности против гнета суровых патриархальных традиций. Открывая зрителям страдающую душу своих героев, жаждущих свободы, «Коштана» дала начало сербской лирико-психологической драме XX в.

Процессы обновления драматургии идут в творчестве нового, молодого поколения авторов, вступивших в литературу во второй половине 1900-х гг. Это — Миливое Предич («Голгофа», 1907), Драгослав Ненадич («Под жерновом») и наиболее талантливый из них Воислав Йованович (1884–1967), известный в национальной культуре не только как автор комедии «Наш зять» (1907) и пьес, составивших трилогию — «Наши отцы» (1905–1906), «Наши сыновья» (1907), «Карьера» (1907), но и как ученый, литературовед и фольклорист, автор упомянутой выше книги «„Гузла“ Проспера Мериме». Молодые драматурги выступают с новым типом социальной драмы из жизни современного белградского общества, а конкретно — «маленького человека» в большом городе. Они показывают, как в беспощадных семейных конфликтах распадаются еще недавно такие устойчивые родственные связи, что нормой становятся тяжбы из-за денег, предательство детьми родителей, ложь. В драме Предича «Голгофа» впервые в сербской литературе возникает тема белградской «золотой молодежи». Подчеркнутая заземленность этих произведений позволила критике начала века определить драму молодых авторов как «натуралистическую». Острота социальной критики в «натуралистической» драме, поворот к новым темам и новым героям определили значимость этого направления в развитии сербской драматургии рубежа веков. Этому новому направлению отдал дань и Нушич, наиболее плодовитый и по-прежнему любимый театральной публикой автор. В его пьесе «У Бога за спиной» (1909) предстает жизнь окраин Белграда, населенных мелкими служащими, приказчиками, прачками, людьми без определенных занятий и просто ворами. Здесь господствуют нужда, ссоры, сплетни, пьянство. Это «дно» города. Несмотря на ряд удач (в характеристиках отдельных персонажей), Нушич не достиг на стезе натурализма заметных художественных результатов. В поисках новых форм драматург обращается к быто-

вой драме из жизни белградского общества — чиновников, интеллигенции («Так должно было быть», 1900; «Бездна», 1905, и др.). Эти драмы также не принесли Нушичу особого успеха. Популярной была его историческая драма «Князь Семберийский» (1897), утверждавшая высокие нравственные идеалы народа. Новые комедии Нушича — «Обыкновенный человек» (1900), «Свет» (1906), «Кругосветное путешествие» (1910) и др. — не обладали той остротой критического заряда, каким были отмечены комедии 1880-х гг., они носили больше развлекательный характер, покоряли своим неистощимым юмором. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. талант Нушича-комедиографа достигает подлинного расцвета — ряд блестящих комедий этой поры венчает лучшая из них «Госпожа министерша» (преьера состоялась в 1929 г., опубликована комедия в 1931 г.).

Первая мировая война прервала нормальное течение литературной жизни в Сербии. Страна и ее столица были оккупированы австро-немецкими войсками. Эмиграция разметала писателей по разным странам, «неблагонадежные» попали в лагеря. Но литературный процесс не остановился, и творчество М. Боича — наиболее яркое тому подтверждение. В литературном приложении к газете «Забавник», издававшейся на Корфу, в одном из главных центров эмиграции, публиковались Й. Дучич (из циклов «Царские сонеты», «Солнечные стихи»), И. Чипико (военные впечатления), критик Б. Лазаревич (редактор приложения), молодой авангардист С. Винавер, известный к тому времени как автор сб. стихов «Меча» (1911)\*, лирической прозы «Рассказы, утратившие равновесие» (1913) и др. В духе народной поэзии эпическим десятистолжником пишут на современные темы, в том числе национально-патриотические, «национальные барды» (Д. Витошевич) Д. Филипович («Косовские тюльпаны», Корфу, 1918), М. Елич («Сербский венок», Салоники, 1917). Произведения ряда авторов, созданные в этот период, увидят свет уже после войны, когда начнется новый этап в развитии сербской литературы, подготовленный творческими достижениями конца XIX — начала XX в.

---

\* Меча — имя сестры писателя (Мечислава).

## Хорватская литература

**П**ериод конца XIX — начала XX в. обозначил новые тенденции в политической и культурной жизни страны и вошел в историю хорватской литературы как эпоха модерна. В это время хорватская литература отчетливо синхронизируется в своем развитии с общими литературными процессами в Европе. В ней появляется плеяда новых имен, составивших славу национальной культуры первой половины нашего столетия, — Г. А. Матош, М. Бегович, В. Назор, В. Видрич, И. Войнович, Д. Шимунович и другие.

В конце XIX в. внутривластная обстановка в Хорватии оставалась крайне напряженной. Территория, на которой проживало около двух миллионов человек, по-прежнему входила в состав Австро-Венгерской империи и являлась одной из венгерских провинций. Управление Хорватией осуществлялось преимущественно вопреки национальным интересам. Права граждан ущемлялись, господствовала жесточайшая цензура, национальный язык сдавал свои позиции под натиском венгерского и немецкого; верхние слои общества стремительно мадьяризировались, а нижние прозябали в нищете и невежестве. Определенные успехи в просвещении народа, достигнутые в середине XIX в. деятелями национального возрождения — иллирийцами, в 1890-е гг. были практически сведены на нет: в 1890 г. грамотных в Хорватии признали себя немногим более 30% населения.

В 1895 г., в преддверии визита в Загреб императора Австро-Венгрии Франца-Иосифа, хорватская молодежь — гимназисты и студенты — публичным сожжением венгерского флага на одной из центральных площадей хорватской столицы выразили свое возмущение ситуацией в стране. Это был симптом близящегося краха режима десятилетней деспотии, установленной баном (правителем) Хорватии Куэном Хедервари. Выступление учащейся молодежи предварило социальные взрывы начала XX в., приведшие к вводу австрийских войск в Хорватию и вынужденному отзыву бана в 1903 г. В то же время эта манифестация свидетельствовала о появлении на политической арене нового поколения. Оно поставит на своем знамени слова «прогресс» и «модерн», ратая за свободу своей родины, за вхождение хорватов на равноправной основе в семью европейских народов, высказываясь за обновление культуры. Как и деятели модерна в других европейских странах, хорватские художники вкладывали в этот термин новое понимание смысла искусства, ставили перед собой задачу обновления его идей и художественных средств.

Новое искусство Хорватии, как и модерн в других европейских странах, включило в себя тенденции и течения декаданса, символизма, импрессионизма, неоромантизма. Специфической особенностью литературного развития Хорватии оставалось сосуществование и взаимопроникновение черт «старой» и «новой» литератур, что определило достаточно значительное влияние реалистического художественного метода и социально ангажированной поэзии и прозы на новое искусство. Другой особенностью модерна стал тот факт, что, в соответствии с давней традицией Хорватии, культурное движение в испытывавшей национальное угнетение стране оказалось весьма тесно связано с общественной жизнью. Будучи шире и значительнее, чем просто новое течение в художественной жизни, став, по существу, важной вехой в истории Хорватии, это явление получило в национальной историко-культурной традиции название «Хорватская модерна».

Сожжение венгерского флага имело самое непосредственное влияние на развитие хорватского искусства: именно 1895 год большинство исследователей хорватской литературы считает начальным рубежом возникновения модерна, хотя предвестия новой художественной эпохи видны уже в конце 1880-х гг., а первые выступления ее деятелей относятся к 1897 г. Почти все будущие деятели модерна — участники этой акции. Обновление искусства, о необходимости которого они вскоре заявят, было связано в их представлении и с обязательным обновлением в сфере социально-политической жизни. Хорватский модерн приобретает отчетливые национальные черты, рожденные общественной атмосферой Хорватии того времени и ее культурными традициями. Идеи обновления искусства оказались преломлены сквозь призму сложных национальных и социальных проблем исторического развития страны.

После акции протеста 1895 г. молодые хорваты, исключенные из учебных заведений, не имели возможности завершить образование на родине и отправились в пражский и венский университеты. Так возникли две школы хорватского модерна — «венская» и «пражская». Первая выступала против традиционализма в искусстве, пропагандируя венский «Сецессион», символизм и декаданс, стремясь внедрить в хорватскую культуру и идеи «чистого искусства», как их понимал Теофиль Готье, и эстетизм парнасцев. Пражская школа формировалась под влиянием идей Т. Г. Масарика, она подчеркивала свой интерес к социальной проблематике, провозглашала приверженность лозунгу единения всех славян, выступая за объединение хорватского и сербского народов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. об этом: *D. Jelčić. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997, s. 173.*

Хотя одним своим крылом, пражским, хорватский модерн оказался в большей мере соединен с традициями развития славянской культуры, а другим, венским, с западноевропейским культурным опытом рубежа веков, не следует преувеличивать различия, связанные с традиционализмом одних и эстетизмом других: все деятели модерна были более или менее радикально настроенными политиками, выступавшими в своих статьях не только по проблемам искусства, но и по насущным вопросам общественной жизни. Национальная идея оставалась достаточно актуальной в эпоху модерна, объединившего противоречивые тенденции — демократизм и эстетизм с его программой творчества для избранных, проповедь индивидуализма и пламенный патриотизм, интерес к внутреннему миру «аристократов духа» и ностальгический фольклоризм.

Своеобразие хорватского модерна состоит еще и в том, что появление молодого поколения не означало вытеснения из культурной жизни «стариков», ведущих хорватских писателей, вошедших в литературу в 1870–1880-е гг. Активную творческую деятельность на рубеже XIX–XX вв. продолжали наиболее значительные писатели предыдущего периода — Эуген Кумичич, Ксавер Шандор Джальский, Йосип Козарац, Венцеслав Новак, Сильвие Страхимир Краньчевич и др. Молодежь, связанная с модерном, до самого конца XIX в. заявляла о себе преимущественно литературными манифестами и критическими статьями, в которых упрекала хорватских писателей 1880-х — середины 1890-х гг. в несоответствии «духу современности». «Молодые» были охвачены желанием порвать с просветительскими представлениями о смысле искусства, освободить писателя от диктата традиционных художественных школ и направлений во имя утверждения творческой свободы художника, желанием максимально войти в контекст современной им европейской культуры. Начавшаяся борьба «молодых» со «стариками», довольно бурная и активная на страницах литературных журналов, не исключала влияния модерна на творчество писателей старшего поколения, в произведениях которых со второй половины 1890-х гг. отчетливо проявляются новые веяния.

Принятое в литературоведении разделение эпохи хорватского модерна на две фазы (первая — 1895–1900, вторая — 1900 — до начала Первой мировой войны) можно отметить уже у самих деятелей модерна (например, в публицистике Б. Ливадича, М. Марьяновича и др.). Первый этап развития модерна связан преимущественно с литературно-критической деятельностью «молодых». Развитие и обновление самой литературы до начала XX в. происходит довольно медленно. Основные художественные достижения осуществляются

стараниями писателей старшего поколения, причем в прозаических жанрах, тогда как развитие поэзии, связанное в основном с творческими новациями именно молодого поколения, по уровню художественного воплощения на этом фоне отходит на второй план.

Главную особенность первой фазы хорватского модерна современный хорватский исследователь М. Шичел видит в начале ломки традиционных прозаических структур и все более обширном введении в прозу приемов психологического анализа<sup>2</sup>. Постепенное вызревание новой стилистики в недрах реалистической прозы стало свидетельством непрерывности традиций развития хорватской культуры.

В 1897 г. в Хорватии, как ранее и во многих других европейских странах, произошел раскол среди деятелей культуры — в Загребе «молодые» вышли из Общества художников, основав альтернативное ему Общество хорватских художников. Своеобразным явлением культурной жизни и знамением нового стиля стал и Хорватский салон, проводившийся с 1898 по 1901 г. Это была выставка художников и скульпторов нового направления, сопровождавшаяся и литературно-драматическими манифестациями. К открытию первого Салона Общество хорватских художников издало свой альманах с тем же названием — «Хорватский салон», образцом для которого послужил известный венский журнал «*Ver sakrum*».

Критико-публицистическая деятельность «молодых» во многом способствовала перемене читательских вкусов и эстетических позиций хорватских художников. Остро полемизировавшие со «стариками» по вопросу о функциях и задачах искусства, «молодые» не могли надеяться на пропаганду своих радикальных воззрений на страницах традиционных литературно-критических журналов. Они основывают собственные издания, которые призваны служить разработке новых эстетических концепций. Так, в конце XIX — начале XX в. появляется множество литературно-критических журналов «молодых» — «Хрватска мисао» (1897, Прага; 1902–1906, Загреб), «Народна мисао» (1898, Загреб), «Ново доба» (1898, Прага), «Глас» (1899–1900, Вена), «Светло» (1899–1901, Карловац), «Нови виек» (1897–1899, Сплит и Загреб), «Просвета» (1893–1913, Загреб), «Звоно» (1907–1911, Загреб), «Живот» (1900–1901, Загреб), «Нада» (1896–1903, Сараево), «Нова нада» (1897–1899, Загреб), «Хрватска смотра» (1906–1910, Загреб), «Ловор» (1905, Задар), «Савременик» (с 1906 г., Загреб) и др. Публикуемые в них материалы нередко носят программный характер. Они пропагандируют новые художественные вкусы, а редакционные коллективы таких журналов становятся клу-

<sup>2</sup> М. Šicel. Književnost moderne // Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1978, knj. 5, s. 12.



бом единомышленников. Обращает на себя внимание возникновение множества региональных изданий («Светло» — в Карловце, «Ловор» — в Задаре, и др.), распространявших новые идеи в провинции. Многие местные таланты, таким образом, получали возможность начать свою литературную деятельность.

В 1897 г. в Праге начинает выходить орган «пражского» крыла хорватского модерна — журнал «Хрватска мисао» («Хорватская мысль»), отмеченный влиянием идей Т. Г. Масарика и русских демократических критиков В. Белинского и Н. Добролюбова. В нем один из идеологов «пражской» группы Милан Шарич (1875–1913) публикует программную статью «Хорватская литература», в которой резко выступает против схематичности и тематической ограниченности национальной беллетристики, требует пересмотреть понятие народности литературы с акцентом на усилении ее критического, наступательного начала, призывает писателей исследовать человеческую личность во всем богатстве ее внутреннего мира. Шарич выступает за гражданское равноправие всех общественных слоев страны, за необходимость адекватного отражения условий их существования в художественных произведениях.

Годом позже в Вене выходит и орган «венского» крыла модерна — журнал «Младост» («Молодежь»), который начинает знакомить читателя с французским символизмом и скандинавскими литературами, с идеями Ф. Брюнетьера и Ф. Ницше, защищать «чистое искусство». Весьма высоко оценивали лидеры этого направления — Миливой Дежман Иванов (1873–1940) и Бранимир Ливадич (1871–1949) — и достижения русской литературы, восторженно отзываясь о прозе Л. Толстого, В. Короленко, В. Гаршина и Ф. Достоевского. Отстаивая принципы венского «Сецессиона», представление о литературе как о чисто эстетическом феномене, они выступали с беспрецедентно резкой критикой «старой литературы» Хорватии, отрицая ее вовсе. Предметом художественного исследования, по мнению «венцев», должен был стать внутренний мир человека и богатство его ощущений. «Современное движение — это борьба личности за свободу, — писал М. Дежман Иванов. — Современный художник не принадлежит ни к одной школе. Он должен стремиться выразить свою душу, придать своим творениям печать индивидуальности автора»<sup>3</sup>. Провозглашался принцип независимости искусства, право художника свободно следовать своим творческим порывам.

В Карловце и Загребе выходит «Нова нада» («Новая надежда»), основанная так называемыми «самыми молодыми» — теми, кто в 1895 г.

<sup>3</sup> Цит по: М. *Kvapil*. Hrvatska književnost 1895–1914. Prag, 1977, s. 15.

еще учился в гимназиях. Этот журнал старался примирить крайности «пражской» и «венской» групп, призывал к соединению в художественном произведении общественной проблематики с эстетизмом, добиваясь высокого художественного уровня воплощения социальных проблем. Уже после возвращения хорватских студентов из Вены и Праги, около 1900 г., происходит слияние обоих флангов хорватского модерна и «самых молодых», после чего создается их совместный орган — «Живот» («Жизнь»).

Первый период модерна остался эпохой манифестов. Именно в эти годы появляется целая плеяда молодых профессиональных литературных критиков — Михаэл Горски (псевдоним Ивана Крница, 1878–1937), Владимир Луначек (1873–1927), П. С. Миков (псевдоним Петара Скока, 1881–1956), Андрия Мильчинович (1877–1937), Милан Огризович (1877–1923), Владимир Еловшек (1879–1934), Иво Пилар (1874–1933), Якша Чедомил (1868–1928), Милан Марьянович (1879–1955). Они знакомили читателей с важнейшими явлениями современной литературно-художественной жизни Европы, с литературными течениями последней трети XIX в. Несомненной заслугой хорватского модерна стала и пропаганда идей европейской критики того времени (И. Тэн, Г. Брандес). При этом среди деятелей модерна, даже среди представителей одного и того же крыла модерна, не наблюдалось единства воззрений и вкусов. Высказывались мнения, отличавшиеся значительной широтой и разнообразием — от апологии старой реалистической литературы и ее основателя А. Шеноа до крайне резкого неприятия опыта прошлого. Наряду с утверждением идеалов социально ангажированного искусства пропагандировался и новомодный символизм. Существенно важно одно: критика модерна как никогда широко распахнула перед хорватским читателем двери в интеллектуальную Европу. С помощью новой прессы достоянием хорватской общественности становились актуальные идеи других европейских стран — от иррационального спиритуализма А. Бергсона, мистицизма Э. Сведенборга и неокатолицизма до социал-демократических идей пролетарского движения. Переводились и публиковались новинки европейской беллетристики и эссеистики. Значительное воздействие на умы стали оказывать идеи деятелей Чешской модеры (А. Сова, О. Бржезина, Й. С. Махар, С. К. Нейман, В. Дык). Публиковались также произведения Св. Чеха и А. Ирасека, С. Пшибышевского, статьи о современном искусстве В. Брюсова. Хорватский читатель открывает для себя имена Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Р.-М. Рильке, Г. Гофманстала, Т. Драйзера, Б. Шоу. Собственно литературная критика в Хорватии делала в конце XIX в. лишь первые шаги, ей не удалось выработать ни собственную мето-

дологию, ни серьезные теоретическо-философские основы анализа. Критические очерки, где высоко оценивались элементы «современного», были по преимуществу эссеистско-импрессионистическими по духу. Тем не менее хорватская критика во многом способствовала уничтожению старых штампов и представлений в культурном обиходе хорватов, искоренению обветшалых общественных предрассудков, повышению культурного уровня и развитию вкуса читателей.

Пропагандистская и ознакомительная работа «молодых» велась ими и в журналах «стариков», хотя встречала здесь активное сопротивление писателей и критиков старших поколений. Из этих традиционных журналов ведущим до начала XX в. оставался «Виенац», основанный в 1869 г. еще А. Шеноа. В 1890-е гг. в этом издании, которое по-прежнему выходило под эгидой Матицы хорватской, сотрудничали известные прозаики-реалисты — Новак, Томич, Тресич-Павичич, Джальский и др. Критики, редактировавшие этот журнал, относились к «молодым» в лучшем случае неприязненно-настороженно. Однако, охотно публикуя произведения писателей старшего поколения, чья проза в эти годы отмечена значительным воздействием нового стиля, они тем самым по-своему тоже пропагандировали модерн. К 1900 г. традиционные журналы теряют подписчиков — «молодые» побеждают в борьбе за читателя. В первые годы нового века происходит долгожданное примирение между «старыми» и «молодыми», и в руководстве, например, того же «Виенца» появляются самые знаменитые критики и писатели модерна (М. Дежман Иванов, М. Цихлар Нехаев, В. Назор, М. Бегович и др.).

Начало эпохи модерна характеризуется довольно высокой творческой активностью «старых» писателей, которые продолжают создавать романы и повести на современные темы (разорение дворянства, тяжелое положение крестьянской общины-задруги, борьба с политическим, культурным и экономическим давлением Австрии и Венгрии). Они по-прежнему обращаются к эффектным сюжетам и романтической патетике. Однако заметно и желание этих авторов обновить композиционные приемы повествования, внести в него больше психологизма, передать душевные движения героев. В поиске новых, современных средств художественной выразительности они прибегали, в частности, к натурализму — течению, ставившему проблемы индивидуального бытия персонажа, открывавшему в человеке биологическое существо с неодолимыми инстинктами. Произведения Й. Козараца («Мира Кодоличева», 1895), В. Новака («Никола Баретич», 1896; «Последние Стипанчичи», 1899; «Два мира», 1901; «Тито Дорчич», 1906), Э. Томича («Мелита», 1899), В. Цар-Эмина («Разоренный очаг», 1900; «Высохший источник», 1904; «Новая

борьба», 1908; «После прилива», 1913), В. Трешчеца-Бороты («Летние ночи», 1895; «Мещане», 1901) хотя и характеризуются усилением натуралистических мотивов, но, как и их романы 1880-х гг., отмечены желанием авторов исследовать мораль и психологию представителей различных социальных слоев. Среди примет нового стиля — использование повествовательной техники модерна с типичным для него сюжетно-фабульным несоответствием, введение фрейдистских мотивов (например, трактовка любви как неопределенного, мощного эротического инстинкта и пр.). Вместе с тем поэтика романа, несмотря на эти новые веяния, по сути своей остается той же, что и в предыдущее десятилетие. Судьбы героев прослеживаются авторами от рождения до смерти, тщательно исследуется их социальный статус, писателя интересуют не только переживания персонажей, но и общественно-политическая ситуация в стране. Достижения психологического реалистического романа и некоторые стилистические приемы и сюжетные мотивы модерна используются для определенного обновления социальной прозы. Хотя художественный традиционализм этих произведений еще достаточно устойчив, многое уже свидетельствует о начавшейся трансформации хорватского романа.

Закономерно, что первые «симптомы» отражения нового художественного мышления проявились в творчестве такого писателя, как Ксавер Шандор Джальский (1854–1935). Названный «хорватским Тургеневым», Джальский в 1880-е гг. создавал социально-психологические романы и рассказы, в которых стремился изучить «хорватскую душу» и социальную психологию представителей различных слоев общества. Вместе с тем с именем писателя было связано постоянное обогащение и развитие хорватской прозы, тенденция к универсализации ее проблематики, интерес к философскому осмыслению жизни и к психологическому исследованию человека как такового.

Шагом к разрушению традиционной модели хорватского реалистического романа явилось произведение Джальского «Янко Бориславич» (1887), в котором предметом изучения стала духовная жизнь человека конца XIX в. На первый взгляд, Бориславич казался еще одним образом «лишнего человека», столь частого в хорватской литературе предшествующего периода, — этот богато одаренный и чувствительный молодой интеллектуал не находит места в обществе и гибнет. Однако типичная для хорватского романа 1870–1880-х гг. история жизненного пути героя в этом произведении Джальского воплощена существенно новыми художественными средствами. Роман перестает быть обстоятельно рассказанной и анализируемой автором биографией героя в ее обычной хронологической последовательности. Писателя интересует психическое развитие Бориславича,

потаенные реакции его души на явления окружающего мира. Для передачи интимных переживаний и раздумий Янко Джальский беспрецедентно широко для национальной литературы вводит прием внутреннего монолога героя. Фрагменты описания реальной светской жизни хорватского мелкопоместного дворянства, к которому принадлежит герой, соединяются в романе с анализом и символической трактовкой событий, даваемой им Бориславичем. Протагонист стал довольно необычным для национальной литературы персонажем — философом, стремящимся разгадать загадку бытия и устройство души человека, существом, пренебрегающим всем материальным и устремленным в некие мистические духовные пределы. В романе впервые был показан человек, испытывающий неясный, темный ужас перед жизнью, воспринимающий бытие как некую иррациональную загадку. Не социальные обстоятельства, а именно томящийся бессильный дух героя в конечном счете приводит его к безумию и смерти.

«Янко Бориславич» стал психологическим романом совершенно новой для хорватской литературы формы и с иным структурированием образа. Отмеченное стремлением к изучению таинственных глубин подсознания, эстетизации необъяснимого, зловещего и рокового в жизни человека, интересом к таинственным сторонам бытия, мистическим и загадочным явлениям, символическим деталям, произведение Джальского представляло собой новый подход к изображению внутреннего состояния личности. Оно отразило предчувствие близящегося поворота от изучения личностью мира вокруг себя к изучению мира в себе-самом. С «Янко Бориславичем» хорватская литература синхронизируется в своем развитии с Европой, где в 1880-е гг. появляются декадентские произведения Ж. Гюисманса, А. Стриндберга, К. Гамсуна с аналогичными тенденциями.

«Янко Бориславич» оказал значительное воздействие на формирование прозы хорватского модерна. В этом произведении соединяется «натурное», реальное — и условное, абстрактное, что станет в скором времени одной из основных черт стиля модерн. Тяготение к абстрактно-философскому обобщению, нервная экспрессивность и символичность предвосхищают не только модерн, но и хорватский экспрессионизм 10–20-х годов XX в. «Янко Бориславич» Джальского знаменовал конец эпохи классического реалистического романа и возвестил существенные изменения хорватской прозы — отказ от традиционных принципов построения реалистического романа со сложным сюжетным развитием и обширной композицией. Интерес к сокровенным переживаниям личности, ее необычным психическим состояниям вел писателей к малым жанровым формам и незнако-

мым ранее хорватской прозе иным художественным принципам построения характера.

В начале 1890-х гг., во многом под влиянием малой прозы И. Тургенева (в основном «страшных рассказов» русского писателя — «Клара Милич», «Призраки» и др.), Джальский впервые в хорватской новеллистике обращается к мотивам мистического и проблематике иррационального (новеллы «Ноктюрн», 1893; «Роковые предчувствия», 1894). Также под влиянием Тургенева (его «Senilia») становится модным жанр стихов в прозе, которому в конце 1880-х гг. отдал дань не только Джальский, но и другие писатели («Искорки» Йосипа Драженовича, 1887; «Листья» Франа Мажуранича, 1887). Это свидетельствовало об углублении процесса лиризации прозаических жанров.

Новые стилевые тенденции заявили о себе и в творчестве Янко Лесковара (1861–1949). Хотя первые рассказы писателя появились в начале 1890-х гг., а после 1905 г. он перестал писать, его проза явилась существенным звеном в развитии линии психологического романа, ранее намеченной Джальским. Уже в первом рассказе Лесковара «Мысль о вечности» (1891) возникает особый лесковаровский герой, человек, которому действительность представляется дурным сном, и он озабочен одним желанием — бежать от жизни. Тема краха личности, не сумевшей найти себе места в современном мире, где ее все возмущает и отталкивает, звучит в новеллах «Катастрофа» (1892) и «После несчастья» (1894). В сюжетах обоих романов Лесковара чувствуется нечто от Тургенева и от Джальского. В «Разоренных усадьбах» (1896) повествуется о любви дочери обедневшего помещика и сына богатых крестьян, который сумел получить образование. Хотя Павел Петрович не повинуется воле родителей и отказывается взять в жены найденную для него богатую невесту, брак с дворянкой оказывается невозможным из-за сословных различий двух семейств — пропасть между ними герою преодолеть не удастся. В «Тенях любви» (1898) молодой интеллигент Марцел Бушински не может примириться с этим несправедливым миром и найти в нем свое место. Он влюблен в нежную, скромную девушку, но, когда в его жизни появляется фатальная и развратная Елена, герой не находит в себе сил сопротивляться соблазну, который и увлекает его к гибели.

Герои романов Лесковара — «лишние люди» нового времени. Произведения отличает не только эмоциональный акцент на безысходном трагизме положения такой личности (по словам критика модерна М. Марьяновича, они «являются психологическим доказательством отчужденности современного человека, его асоциальности, упадка

духа» 4). Иными становятся и принципы типизации образа, и структура произведения, и его повествовательная техника. Герои являют собой один и тот же характер, переносимый Лесковаром из произведения в произведение. Типический характер понимается как тип сознания. Автор блестяще воплотил этот современный ему тип сверхчувствительного интеллигента, терпящего жизненный крах, поскольку он не находит в себе сил ни изменить судьбу, ни примириться с действительностью.

Хотя принципы сюжетостроения и приемы композиционной организации произведения Лесковар наследует от психологического романа 1880-х гг., он видоизменяет их в соответствии с замыслами, внося определенные трансформации в жанровый облик своего романа. Лесковар создает тип героя, занятого исключительно собственными переживаниями, и это отражается на структуре текста. При сохранении линейной композиции и четкой фабулы, призванной раскрыть характер героя, композиция произведений подчеркнута моноцентрическая — здесь нет ни побочных линий, ни многочисленных персонажей. Образ героя дается нарочито крупным планом, что свойственно скорее малым прозаическим формам, нежели роману. В трансформированном Лесковаром «романе характера», где этот характер давался не как развивающийся, а как раскрывающийся, проявлялся свойственный мироощущению модерна фатализм, когда судьба героя определялась не столько общественной ситуацией, как в эпоху реализма, сколько изначально данными внутренними свойствами человека.

Несмотря на то что новая проблематика вызывала закономерное оживление интереса к лирическим жанрам, поэзия, непосредственно связанная с модерном, заявляет о себе далеко не сразу. В конце XIX в. продолжалось развитие реалистической поэзии — например, творчества С. С. Краньевича, в произведениях которого по сравнению с предшествующим периодом усиливается стремление к морально-философскому осмыслению мира, развивается аллегорическая образность и революционная символика. Так, в сборнике «Избранные стихотворения» (1898), рисуя Париж эпохи Великой французской революции, поэт помещает Иисуса Христа во главе восставшего народа. Сборники «Судороги» (1902), «Стихотворения» (1908) отличаются элегическими и пессимистическими интонациями в обрисовке тяжелой жизни бедняков, крестьян, мрачным взглядом поэта на будущее страны. Определенное участие живого классика хорватской поэзии в движении «молодых» (Краньевич становится редактором литературного журнала «Нада» в 1895–1903 гг.) не отразилось на собственном творчестве поэта.

<sup>4</sup> М. Marjanović. J. Leskovar // Hrvatska književna kritika. Zagreb, 1950, sv. 3. s. 141.

Анте Тресич-Павичич (1867–1949) из далматинского города Хвара выступил с программой тематического и формального обновления хорватского стиха в духе неоклассицизма. Он обратился к созданию звучных, гармоничных произведений, заставляющих вспомнить творения далматинцев периода Возрождения (сборник «Голоса с Адриатического моря», 1891). Эрудиция автора и гладкость его стиля вызывала восхищение современников, но недостаток оригинальности и непосредственности поэтического переживания не позволили Тресичу сказать по-настоящему новое слово в отечественной поэзии.

Особую роль в период рубежа веков сыграл прозаик, эссеист, критик и поэт Антун Густав Матош (1873–1914), который, хотя и не примыкал ни к одному течению «молодых» и занимал обособленную позицию в тогдашних литературных полемиках, не только первым начал художественно воплощать многие идеи модерна в своем обширном творчестве, но и явил обществу новый тип художника — божьего чудака и бесребреника. Часто называемый последним хорватским романтиком<sup>5</sup>, Матош вошел в литературу исполненной фантазий и символических видений прозой, инспирированной европейскими романтиками — Э.-Т.-А. Гофманом, Ж. де Нervalем, П. Мериме и Э. По. Девятнадцатилетний автор прославился после публикации в 1892 г. новеллы «Сила совести» (позже включена в сборник «Щепки»), определенным образом возвестившей начало новой эпохи. Уже для этого первого произведения характерны основные приметы стиля Матоша-прозаика. Импрессионистическая музыкальность стиля, лиризм и бессюжетность этой прозы, колеблющейся между сном и явью, стали откровением для читателя. Во всех трех сборниках новелл («Щепки», 1899; «Новые щепки», 1900; «Усталые рассказы», 1909) герои борются с ночными и дневными кошмарами, возникающими из их подсознания, балансируют на грани безумия. Галлюцинации и действительность плавно перетекают друг в друга, создают нераздельное пространство обманчивого, бесконечного и мучительного мира, где живут и умирают герои Матоша, вся жизнь которых проходит в безрезультатных поисках гармонии и красоты. Проза Матоша наиболее убедительно с художественной точки зрения воплотила настроения «конца века» — переживание кризиса бытия человека, отсутствие ощущения целостности и логичности мира. Любовная тематика, присутствующая почти во всех новеллах, служит в них не только усиливающим лиризм структурным компонентом, но и элементом нового для национальной прозы — идеальная любовь, символизирующая стремление души к гармонии, акцентирует траги-

<sup>5</sup> I. Frangeš. Stil Matoševe novelistike // Rad JAZU, 333. Zagreb, 1963, s. 239.



ческий конфликт действительности и идеалов. Прозаик стал также создателем импрессионистического пейзажа в хорватской беллетристике. В прозе Матоша чувственно-предметное восприятие жизни утрачивается, образ действительности размывает лирическая волна субъективных переживаний персонажа. Писатель заложил основу, на которой начала развиваться самобытная новеллистика и романтика хорватского модерна 1910-х гг.

Матош тяжело переживал удушающую общественную атмосферу Хорватии конца XIX в., он много путешествовал и подолгу жил в Сербии (1894–1898, 1904–1908), Женеве и Париже (1898–1904). Благодаря хорошему знанию культурной ситуации в европейских странах Матош смог многое сделать для непосредственного знакомства хорватов с идеями французского символизма и творчеством парнасцев. Именно он также заново открыл современникам соседнюю Сербию, произведения Стевана Сремаца и Янко Веселиновича, на которые отзывался критическими статьями, стал первым хорватским критиком, начавшим исследовать проблемы хорватско-сербских литературных связей. В своей рецензии на первый том труда известного сербского критика Йована Скерлича (1908) Матош полемизирует с ним как сторонником эстетического утилитаризма. Он высказывается против узкого понимания задач художника, от которого требуется, по убеждению хорватского критика, не способность ставить общественные проблемы и выражать дух нации, а умение распознавать новые черты действительности, становиться первооткрывателем в освоении новых миров в сознании человека. Критические эссе Матоша, собранные в основном в трех сборниках («Горизонты и пути», 1900; «Очерки», 1905; «Наши люди и края», 1910), отличает афористичность языка, тонкость анализа внутренней структуры произведения и субъективных особенностей авторского мироощущения. Они свидетельствуют об изящном вкусе и литературной культуре автора. «Трубадур красоты», Матош ставил перед критикой довольно широкие задачи: «Критик — не только человек со вкусом, эстет, сравнивающий и оценивающий разные явления, анализирующий сам себя... Он исследует души других... он не только художник, он мыслитель...»<sup>6</sup>

Хотя современникам Матош был известен прежде всего как эссеист и прозаик и он довольно поздно (только в 1906 г.) обратился к поэзии, поэтическое творчество писателя занимает важное место в хорватской лирике. Матош был особенной, священной фигурой для поэтов модерна — последние называли его «мэтром» и почитали как своего

<sup>6</sup> Цит. по: *I. Frangeš. Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1987, s. 241.

предтечу. По свидетельству самого Матоша, он начал писать стихи только потому, что из-за боли в руке оказался не способен играть на виолончели, а музыкальное настроение требовало материального воплощения. Восприятие поэтического творчества как эстетической и психической потребности, как свободной игры праздного и чувствительного духа казалось «молодым» весьма революционным и современным.

Более половины стихотворного наследия Матоша составляют сонеты. Именно эта форма, по мнению Матоша, могла бы позволить хорватскому стиху обрести строгое изящество, размеренность ритма и звучную красивую рифму. Сочетающие в себе элементы романтизма, символизма и неоклассицизма, поэтические творения Матоша отличаются аристократическим изяществом, им свойственна игра слов, лапидарность стиля. Несмотря на то что автор провозглашал себя космополитом и борцом за чистое искусство, по тематике большинство этих произведений перекликается с поэзией А. Харамбашича и С. С. Краньчевича: они раскрывают тяжелое положение бедных слоев населения, посвящены проблемам национального угнетения хорватов. Однако отдав дань этой традиционной тематике хорватской поэзии, он много сделал для освобождения ее языка от штампов и обновления структуры поэтических произведений. Полагая, что поэзия призвана выражать невыразимое, передавать непередаваемое, Матош экспериментировал со звукописью стиха, его рифмами и строфами, тем самым проявив себя не только поэтом модерна, но и предвосхитив экспрессионизм и футуризм 1910–1920-х гг. Он смело отходит от традиционных рифм и ритмики во имя свободной, воплощающей фантазию поэта версификации, первым вносит в трагически-серьезную поэзию хорватов не только легкую и горькую иронию, но и сарказм. Поэт обогатил хорватскую поэзию чертами импрессионизма — эскизностью лирической миниатюры, фрагментарностью, эмоциональным принципом организации материала при отсутствии сюжета. Поэзия для Матоша становилась предощущением и поиском высшего, другой жизни, в которой наиболее полно могла бы воплотиться «абсолютная красота», отсутствующая в действительности («Сходство», «Серенада», «Осенний вечер» и др.).

Ярким явлением, свидетельствующим о грядущих жанровых переменах в отечественной литературе, стала его поэма «Кошмар» (1907), где сплетены воедино интимные и патриотические переживания лирического героя. Характерное для человеческого сознания «конца века» ощущение ужаса перед бесцельностью и бессмысленностью жизни наслаивается в небольшом по объему произведении на привычные для хорватской поэтической музыки кошмары социальной дей-

ствительности. Политические и общественные проблемы национальной жизни воспринимаются лирическим героем в ряду прочих неразрешимых «загадок бытия» и усугубляют ощущение трагической и роковой беспомощности человека. Фантазмагорические видения героя поэмы отражают мир, «вывернутый наизнанку», непостижимый, угрожающий. Силы тьмы в нем торжествуют, морочат оцепеневшего от беспомощности и ужаса человека, влекут его к гибели; общество олицетворяет зловещий образ многоголового змея-вампира, истощающего и угнетающего личность. Только символическая заря — явление Солнца, побеждающего мрак, развеивает кошмар и приносит герою успокоение. Синтез «новой» и «старой» проблематики хорватской поэзии в поэме Матоша обнаруживает основной художественный конфликт всего творчества писателя — противоречие между идеалом и неприглядной правдой жизни. Хотя образность произведения навеяна стихами Э. По и Ш. Бодлера, какофоничная ритмика и фрагментарность композиции уже возвещают грядущий хорватский авангард.

Заслуга Матоша в том, что он первым из хорватских авторов поставил перед собой чисто эстетические задачи и стал первым из «молодых», кто сумел найти новые, современные художественные средства для их решения, расширил выразительные возможности хорватского языка, открыл для отечественной поэзии горизонты поэзии западной. Матош стал фигурой, связавшей традиции XIX века и новаторство века XX.

К 1905 г. политические отношения между Веней и Будапештом существенно обострились, и австрийские войска в конце концов разогнали венгерский парламент. Все это непосредственно сказалось и на судьбе Хорватии, где оживились надежды патриотов на обретение иного государственного статуса и даже национальной независимости. Внутри страны все сильнее стали раздаваться голоса, призывающие к объединению славянских народов в рамках одного южнославянского государства. В октябре 1905 г. конференция представителей Хорватии, Далмации и Истрии в городе Риека провозгласила «единство по крови и языку» хорватского и сербского народов. Однако в начале столетия на фоне усиливающихся панславянских настроений лозунги предоставления Хорватии национальной независимости пока еще не звучали в полную силу. Заметно набирало размах движение за предоставление большей финансовой и политической свободы и проведение весьма необходимой аграрной реформы. Только в 1912 г., после нового обострения напряженности в отношениях с Веней и отмены хорватской конституции, а также начала Балканских войн существенно укрепились просербские настроения. Образование хор-

ватско-сербской коалиции многим стало представляться политическим решением, наиболее полно соответствующим национальным интересам Хорватии.

Однако не вхождение хорватского общества в новую фазу своего исторического развития, а качественные изменения в сфере художественного творчества позволяют исследователям говорить о втором периоде эпохи модерна. Начало нового столетия ознаменовалось появлением сразу нескольких поэтических сборников «молодых», перешедших от теоретико-литературоведческой фазы к собственно художественному творчеству. Правда, поэзия модерна, представленная весьма немногочисленными произведениями, по своим эстетическим достижениям уступает прозе этого периода — сказываются и недостаточная зрелость художественного языка, и поистине губительный консерватизм стиха. Следует подчеркнуть, что почти все поэты хорватского модерна являлись журналистами, критиками и теоретиками новой эстетики, и собственное творчество для многих из них стало лишь способом проиллюстрировать те или иные теоретические положения хорватского модерна. Новые художественные принципы входили в хорватскую поэзию медленно и фрагментарно — как заимствованные мотивы и формы, соединяясь с традиционно значительным в хорватском стихе фольклоризмом и непререкаемым воспеванием угнетенной родины. Не произошло оформления какой-либо поэтической школы — можно говорить лишь об элементах импрессионизма или символизма в творчестве поэтов модерна. Бытующее в хорватском литературоведении понятие «школа Матоша», к которой относят всех поэтов 1900–1914 гг., только подчеркивает общий для всех них эстетизм и стремление к формальным поискам, жажду модернизации поэтического образа.

Так и не достигнув художественной зрелости, поэзия модерна уже к началу 10-х годов XX века начинает испытывать влияние футуризма и экспрессионизма. Тем не менее вплоть до начала Первой мировой войны именно поэтические жанры определяли развитие национальной литературы. Поэты модерна обогатили жанровую систему поэзии (развивали долгое время не использовавшиеся формы сонета, баллады, канцоны), ее интонационно-ритмическую структуру и изобразительные возможности языка. В начале XX в. в хорватской поэзии появляется несколько ярких, самобытных имен.

В 1900 г. выходит поэтический сборник Милана Беговича (1876–1948) под названием «Книга Боккадоро», вызвавший настоящую национальную литературную сенсацию — бурное негодование «стариков» и воодушевление «молодых». В сонетах, рассказывавших о страстной любви молодого человека к некоей маркизе Зоэ Боккадоро («зла-

тоустой»), нашли художественное воплощение декларируемые на протяжении последних пяти лет новые эстетические принципы. Космополитизм автора, холодная эlegantность его образов и откровенный эротизм ошеломили современников новизной и смелостью. Сборник обозначил начало коренных перемен в отечественной культуре, соединил в себе новую тематику и новые поэтические средства в рамках устойчивой формы сонета, который становится одной из излюбленных поэтических форм хорватского модерна. Сонет позволил европеизировать национальную поэзию в жанровом плане, знаменовал переход к стиху-мелодии, помогал освобождать стих от оков патетической риторики, традиционной для хорватского поэтического творчества девятнадцатого века. Бегович первым из «молодых» сумел преодолеть устойчивую традицию национального патриотизма, полностью исключив из сборника политическую и социальную проблематику. Поэт смело отдается воспеванию радостей чувственной любви и описанию легкомысленных переживаний свободного юного существа. Такое почти языческое восприятие жизни, непосредственность высказывания любовных эмоций, безоглядное упоение бурными чувствами всколыхнуло, словно свежее дыхание средиземноморского ветра, всю хорватскую поэзию. В сочной звучности эпитетов Беговича критика модерна усмотрела влияние Ренессанса, и «Книга Боккадоро» сразу же выдвинула автора на одно из первых мест на хорватском парнасе. К сожалению, «Книга Боккадоро» осталась одиночным явлением в поэзии того времени — последователей у Беговича не было, а сам он в более поздних сборниках («Хорватские стихи», 1901; «Жизнь за царя», 1903; «Кипучее», 1912) не смог достичь уровня своего дебюта и создавал более традиционные по тематике и довольно вялые патриотические стихотворения.

Почти тотчас же следом за книгой Беговича появились журнальные публикации и несколько сборников других молодых авторов, стремившихся реформировать хорватский стих.

Владимир Видрич (1875–1909) успел создать немного — он издал только одну книгу, в которую вошли 32 стихотворения («Стихи», 1907), — но оказался одним из самых ярких поэтических открытий модерна. Состоятельный и получивший прекрасное образование, остроумный, блистательный Видрич уже в двадцать лет стал своеобразной легендой загребской богемы — рассказывали, что он писал стихи как бы шутя, его считали гениальным, как Моцарт. Однако мало кто догадывался, насколько серьезно относился поэт к своим произведениям, как страдал из-за того, что родные не признавали поэзию серьезным занятием. К сожалению, душевное расстройство и ранняя смерть от туберкулеза лишили хорватскую литературу одно-

го из наиболее одаренных художников, но даже одна-единственная книга позволила Видричу навсегда остаться в истории национальной культуры.

Произведения сборника поражают разнообразием тематики и тональности. Здесь и яркие живописные картины в стиле парнасцев на мифологические и исторические сюжеты («Помпеянская зарисовка», «Два левита», «Романс Гонзаго»), и изящные миниатюры в стиле рококо («Adieu», «Два пейзажа»). Рядом со стихами, наполненными тоской, мукой и страшной внутренней болью, как бы предвещающими смертельную душевную болезнь поэта, мрачные пейзажные зарисовки — аллегории хорватской жизни («Рабы», «В облаках», «Романс»), и произведения, воспевающие чувственную любовь и земные радости («Силен», «Элий Главк», «Помона»). Главное достоинство поэзии Видрича — динамичная выразительность, спонтанное и импульсивное авторское самовыражение, легкость импровизации, оригинальность поэтических образов. Современники критиковали поэта за нарушение метрики и строфики, невнимание к рифме. Дилетантом в поэзии называл его А. Матош<sup>7</sup>. Действительно, стихотворный ритм у Видрича часто сбивается или превращается в свободный стих, стихотворение в прозе. Однако такой поэтический эксперимент раскрепостил хорватский стих, значительно расширил его возможности, а позднее открыл для него путь к верлибру и экспрессионистической поэзии.

Поэтический мир Драгутина Домьянича (1875–1933), среди миров которого — М. Лермонтов и Поль Верлен, А. Пушкин и Г. Гейне, — включал аристократически-элегические пейзажи, манерные картинки из быта дворянских усадеб («Стихотворения», 1909). Происходивший из обедневшей дворянской семьи, Домьянич влачил довольно тоскливое существование мелкого правительственного чиновника, а в свободное от службы время в своих поэтических мечтаниях уносился в иные пределы: его стихотворные миниатюры, созданные не без влияния Ж. де Нерваля, похожи на изящные гобелены XVIII в., запечатлевшие статичные красочные «галантные сцены». Ностальгическое любование идеализированным прошлым, поиск «чистой красоты» в прекрасных осколках старого мира, экзотических растениях — все эти особенности придают поэзии Домьянича очарование грациозной театральности. Характерно, однако, что даже Домьянич не избежал традиционного для хорватского поэта интереса к фольклору и обращался к 10-сложнику и народной кайкавской песне, написав несколько песен-здравий на кайкавском диалекте (позднее они вошли в сборник «Статуи и песни», 1917).

<sup>7</sup> М. Kvapil. Hrvatska književnost 1895–1914, s. 124.

Особое место в развитии национальной литературы принадлежит Владимиру Назору (1876–1949). Творческая эволюция этого поэта продолжалась и после Первой мировой войны. Он стал фигурой, объединившей фольклорные традиции хорватской поэзии и традиции гражданской лирики С. С. Краньчевича с исканиями поэтов модерна, сумев найти в этой сфере свои оригинальные поэтические средства и темы. Раздумья поэта о национальной судьбе Хорватии и личные переживания лирического героя слились в философских размышлениях о предназначении человека и вечной борьбе добра и зла.

В «Славянских элегиях» (1900) поэт передает удушливую атмосферу современной ему Хорватии, противопоставляя ее язычески-радостному и светлому миру славянских божеств. Корень злочланий людей автор видит в том, что современная цивилизация вытеснила из их жизни этих простодушных и веселых мифологических персонажей, которые теперь пребывают в символическом изгнании с нашей планеты. В последовавших сборниках — «Живана» (1902), «Кровавая рубаха» (1905) и «Хорватские короли» (1910) — Назор вновь обращается к темам коллективной народной памяти, видя в фольклоре ту силу, что помогает человеку выстоять перед немилосердным натиском Истории. Поэт был знатоком народных преданий, он увлекался собиранием фольклора, издал книгу далматинских легенд «Истрийские предания» (1913). Назор развил и поднял на новую высоту хорватскую эпическую поэзию. Импрессионистические картины родной природы, аллегии, легенды, традиционные образы мифологических персонажей или свободолюбивых гайдуков наполняются у поэта современным содержанием. Его лирический герой охвачен страхом потерять индивидуальность, целостность своего «я», тяготится ощущением хрупкости и призрачности бытия, поэтому ищет в окружающем мире нечто незыблемое, вечное, истинно прекрасное. Для Назора таким стержнем существования становится родовое сознание человека, его принадлежность к своему народу:

Былое и сейчас с нами,  
И древняя сила сжимает мощный кулак,  
Для того, чтобы снова воздвигнуть  
Стены разрушенного храма.

(«Ладья Звонимира», сб. «Хорватские короли»)

Сборник «Лирика» (1910) открыл читателям Назора-лирика, умеющего тонко описать нюансы драматических любовных переживаний, мастерски пользующегося приемами импрессионистской поэзии. Однако новое обращение к эпической поэзии (сборник «Новые

стихи», 1913) показало, что суровый эпический размах и символическая масштабность образов более близки стилю поэта.

Преобладание интереса к внутреннему миру человека и новые эстетические требования, предъявляемые к художественному творчеству, оказали значительное воздействие на облик прозы второго периода модерна. Выход в свет «Книги Боккадоро» дал импульс деятельности не только молодых поэтов, но и прозаиков, активно проявлявших себя и в жанре новеллы, и в жанре романа. Модернистская психологическая проза «молодых», однако, более тесно, нежели поэзия, оказывалась связанной с устойчивыми традициями предшествующего периода. Новые литературные течения и стили, которые были хорошо знакомы деятелям хорватского модерна и страстно ими пропагандировались, наслаивались на ранее укрепившиеся в национальной беллетристике модели, вступали с ними в творческое взаимодействие, образовывали разнообразнейшие, иногда причудливые сочетания. В хорватской прозе первых десятилетий XX в. сосуществовали элементы реализма, романтизма, натурализма, символизма, импрессионизма, а ближе к началу Первой мировой войны и экспрессионизма.

Любимым жанром прозаиков модерна стала новелла, в которой воплотились новое ощущение фрагментарности и непознаваемости мира и потребность исследовать внутреннюю жизнь человека и его психологию. Писателей привлекали необычные сюжеты, странные, загадочные персонажи, проблема бессознательного. Большое значение придавалось умению воссоздать в новелле «пейзаж души» героя, передать его фантазии, видения, ощущения и предчувствия, для чего использовалась описательная техника импрессионизма и символизма. Хотя новелла модерна, как правило, бесфабульна и лишена конкретного социального анализа, она самым очевидным образом «выросла» из дезинтегрированного психологического романа. Большинство лучших новеллистов модерн помещали своего «странного», мятущегося героя во вполне реалистически выписанную, конкретную социальную среду, увлекались, как и предшествовавшее поколение, детализацией бытовых реалий и использованием натуралистических мотивов как рычагов сюжетного действия. В новелле по-прежнему проявлялись элементы романтизма, использовались фольклорные и балладные образы и сюжеты в их символической функции.

Миловий Дежман Иванов (1873–1940), идеолог модерна, в своих новеллах стремился «исследовать душу человеческую» в ее самых неопределенных и туманных проявлениях, главным образом в любовных импульсах, которые, как почти все художники модерна, считал наиболее ярким выражением бессознательного (сборники «Тени», 1895; «Против течения», 1903).



Бранимир Ливадич (1871–1949) в двух сборниках новелл (1910 и 1913) исследует главное таинство человеческой души — чувство любви. Она показана писателем то как «величайший соблазн души» и способ, которым «провидение справляется с человеком», то как величайший стимул для творческой деятельности людей (новеллы «Апофеоз», «Пройдоха» и др.). Другой важнейшей темой новелл Ливадича стало драматическое противоборство любви со смертью (например, новелла «Смерть и море»).

Милутин Цихлар Нехаев (1880–1931) в новеллах «Большой город» (1901) и «Зеленое море» (1903) показал молодого хорватского интеллектуала, декадентски-разочарованного, вялого, рефлексирующего, неспособного ни примириться с жизнью, которой он живет, ни изменить ее. Новеллы «Ночь доктора» (1915) и «Царство архангела» (1916) реалистически описывают метания и терзания интеллигентов в глухой хорватской провинции, их яростную внутреннюю борьбу за сохранение в себе творческого, активного начала, заканчивающуюся поражением из-за слабости характера.

Андрия Мильчинович (1877–1937) в сборниках рассказов «Записки» (1900), «Под мельницей» (1903), «Маленькие люди» (1919) отчасти возродил традиции новеллистики А. Шеноа, обратившись к образам простых и бедных людей, в каждом из которых автор находит свою «изюминку», «чудинку», что позволяет им выживать в мире «расколотом, изуродованном и вывернутом наизнанку».

Сельская тема присутствует в новеллах Динко Шимуновича (1873–1933), который, по собственному признанию, черпал творческие импульсы в психологизме Достоевского. В сборниках «Темный дол» (1909) и «Монисто» (1914) писатель создает обобщенный образ «темного царства» хорватской деревни. Немного мрачноватая и тяжелая, но полная истинного величия красота Далматинского Загорья отвечает характерам героев Шимуновича, «естественных», простых людей, которых автор противопоставил лишенным целостности и душевной силы горожанам («Рудица», «Мулика», «Радуга», «Корчма» и др.).

Роман в этот период оказался под воздействием поэтики новеллы, что проявилось в его лиризации, эскизности и особенно в принципах его композиционного построения. Одним из лучших романов модерна стало «Бегство» М. Цихлара Нехаева (1909). Произведение представляет собой исповедь главного героя, Джюры Андрияшевича. Талантливый молодой человек терпит жизненный крах, не находя в себе сил трудиться, — все, что он задумывает осуществить, он бросает, толком не начав. Действительность кажется ему отвратительной, и постоянное бегство — от жизни, людей, чувств и обязанностей — завершается самоубийством героя. В описании жизненных обстоя-

тельств Андрияшевича, его мыслей и чувств много автобиографического, и это не случайно: познавать человека М. Цихляр Нехаев призывает через познание самого себя. Художественный образ у Нехаева отчетливо воплощает основной парадокс художественной системы модерна, отмеченный многими исследователями: выделение психологического начала и автобиографическая основа прозы соединяются с характерной для символизма метафизической обобщенностью, абстрактностью персонажа. Образ модерна статичен и мало индивидуализирован. В «Бегстве» также очевидна «антибальзаковская» установка модерна изучать не индивидуальные проявления общего, социального, а в каждом индивидууме искать единую, общечеловеческую, космическую основу. С этой же особенностью романа модерна связана и его явная «безлюдность»: один главный герой, данный крупным планом, обрамлен несколькими маловыразительными персонажами. Изображение в романе Нехаева заменяется описанием: не внешние, а внутренние события в жизни героя интересуют автора. Происходит дефабулизация произведения, а сюжет теряет линейность: в «Бегстве» воспоминания героя о годах детства и юности даны беспорядочно, не в их временной последовательности, а в очередности их внутреннего, важного для героя, смысла.

Помимо романа модерна в хорватской литературе первых десятилетий XX в. продолжал существовать и лирико-психологический роман реалистического типа с усиленной социальной критикой и элементами натурализма. Такие произведения создавал «хорватский Горький», Йосип Косор (1879–1961), развивавший принципы натуралистического романа Э. Кумичича. Романы Косора «Распад» (1896), «Рабочие» (1906), «Непутевый» (1907) и др. отличает подчеркнuto социальный аспект анализа действительности, интерес к проблемам различных, в первую очередь неимущих, слоев, а также отсутствие импрессионистически-символистских начал. Психологическая мотивация поступков персонажей замещается здесь выявлением рудиментарно-биологических порывов — непреодолимых и бессознательных. Декадентское подчеркивание «биологической слабости» человека сочетается с модернистскими мотивами романтирования абсолютной свободы личности, акцентом на описании чувственной жизни героя. Соединением реалистического начала с натуралистическим, влиянием «крестьянской» прозы Льва Толстого отмечены и рассказы Косора (сборники «Обвинение», 1905; «Темные голоса», 1906). Косор оставил также сборник стихов «Белые огни» (1919), в котором выступил продолжателем патриотической лирики С. С. Краньевича.

Жанровый тип, близкий роману Й. Косора, но отмеченный углублением психологического начала, развивает в своем творчестве рано

умерший от туберкулеза писатель Иван Козарац (1885–1910). В его прозе властвует субъективно-лирическая стихия, действительность воссоздается в восприятии главного героя, для чего писатель использует импрессионистическую технику письма, но сочетает ее с типично натуралистическими мотивами<sup>8</sup>. Козараца интересовал мир хорватской деревни, драматическая борьба крестьян за существование в условиях распада сельской общины, привлекал и современный герой-декадент с его страстью к самоуничтожению, питаемой неспособностью отыскать свое место в жизни, отсутствием нравственного стержня. В романе «Джюка Бегович» (1909–1911) описывается крах сына богатого крестьянина, жизнь которого стремительно летит под откос в пьяном угаре. Пропив имущество, Джюка становится и убийцей. Однако конец романа символично остается открытым, писатель не ставит точку в судьбе героя — для Козараца важна не судьба Джюки, а его переживания, сложная внутренняя жизнь этого изломанного, конченного человека.

В эпоху хорватского модерна появляются и первые авангардно-экспериментальные произведения. Пока это были единичные явления в художественной жизни страны, но они свидетельствовали о поисках хорватскими художниками новых форм и шли в русле европейских авангардных течений, а позже легли в основу прозы хорватского экспрессионизма 1920-х гг.

Проза Франа Галовича (1887–1914) отмечена влиянием «философии молчания» М. Метерлинка. Поэт, драматург, прозаик, Галович стал автором экспериментального романа «Волшебное зеркало» (1912), сюжет которого строится на идее параллельного существования реальности и потустороннего мира. Герой произведения совершает с помощью зеркала, символа хрупкой границы двух миров, мистическое путешествие в царство смерти, за пределы реальности, попутно углубляясь как в философские вопросы бытия, так и в анализ собственных переживаний и ощущений. Если повествование о жизни героя в «этом мире» выдержано в стилистике несколько натуралистически окрашенного реализма, то его мистическое путешествие — исследование «Тайного, Неизвестного и Страшного» — отличается использованием импрессионистически-символистских выразительных средств. Отдельные особенности романа предвосхищают открытия экспрессионизма: ритм произведения крайне напряжен, интенсивные и в то же время умозрительные переживания героя сменяют друг друга с невероятной быстротой. Галович дает здесь не только типично экспрессионистский набор подчеркнuto абстрактных

---

<sup>8</sup> Г. Я. Ильина. Хорватский роман конца XIX — начала XX в. // Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX в. М., 1976, с. 158.

чувств героя (любви, угрызений совести, агрессивности, радости, ужаса и т. п.). Он отчасти пытается строить роман как экспрессионистическую игру эмоциональными состояниями персонажа, тем самым обнажая и заостряя гротескный характер, который автор придает реальности. Среди таких парадоксов Галовича в «Волшебном зеркале» — близость, едва ли не тождество, любви и смерти, истины и смерти.

Другим необычным явлением хорватской прозы этого времени стал роман «Высохшая лужа» Янко Полича Камова (1886–1910). Написанное в 1907–1909 гг., это произведение, хотя и увидело свет лишь в 1957 г., было широко известно деятелям модерна в рукописи и потому может рассматриваться как литературный факт того периода.

«Высохшая лужа» — интимный дневник героя романа писателя Арсена Топлака, образу которого автор во многом придал автобиографический характер. В романе можно отметить целый ряд экспрессионистических черт: произведение, лишенное как фабулы, так и связного сюжета, отличается интересом к фиксированию парадоксов духовной и психической жизни человека, запечатлевает ее течение в гротескно-заостренных ракурсах. Писатель является демиургом своего художественного мира. Деспотично и капризно, словно играя, он нарушает все условности жанра для достижения наибольшей выразительности. Стремление к беспощадному обнажению психической жизни человека, пронизывающая роман стихия иронии, игра абсурдным — эти особенности «Высохшей лужи» предвосхищают поиски европейских литератур 1920–1930-х гг.

Полич Камов издал также и два сборника стихов — «Ругательство» (1907) и «Разорванная бумага» (1907). Такие особенности его поэзии, как свободный стих, неожиданные и смелые ассоциации, прерывистый, судорожный ритм и напряженный лиризм, в 1920-е гг. получили развитие в поэзии хорватского экспрессионизма. Называя себя «хорватским Дон Кихотом», молодой автор бунтует против застоя умов и социальной несправедливости, царящей на родине, безуспешно пытается обрести веру в прогресс и в человечество.

Эпоха модерна принесла оживление в театральную жизнь Хорватии, вызвала обновление драматургии. Историческая трагедия, царившая на подмостках почти столетие, отступила перед потоком натуралистических социально-психологических пьес на современные темы и символистской драматургии. Однако не только расширилась тематика хорватской драматургии и ее жанровый состав — появилась целая плеяда молодых авторов, поднявших хорватский театр до современного европейского уровня.

Большое значение для модернизации театра имела административная деятельность драматурга и критика Степана Милетича (1868–

1908), человека широкой европейской культуры, посещавшего крупнейшие театры Европы. В 1894 г. он возглавил дирекцию загребского Национального театра и впервые на хорватской сцене воплотил элементы психологического театра, что дало новый толчок развитию отечественной драматургии. Большое значение имело и то, что Милетич был принципиально ориентирован на национальные произведения, охотно принимал к постановке пьесы хорватских авторов, так что впервые в театральном репертуаре Загреба они стали преобладать над переводной драматургией. В 1898 г. Милетича сменил на этом посту режиссер Йосип Бах (1874–1935), который продолжил репертуарную политику своего предшественника, но отдавал предпочтение символистской и натуралистической драме.

Молодая хорватская драматургия испытывала самый широкий диапазон влияний — от героической трагедии Шиллера до психологического и натуралистического театра Ибсена и Стриндберга, символизма Метерлинка и социально-психологической драмы Л. Толстого и М. Горького. В первый период модерна преобладал жанр патетической исторической трагедии («Лютовид Посавский», 1894, «Симеон Великий», 1897, «Катарина Зриньская», 1899, А. Тресича-Павичича; «Болеслав», «Томислав», 1902, С. Милетича; «Княгиня Дора», 1898, М. Шеноа) и социальной драмы («Сестры», «Семейная тайна», 1890, «Дела», 1898, Э. Кумичича; «Зимнее солнце», 1902, В. Цар-Эмина и др.). После 1900 г. происходит лиризация хорватской драматургии. Драматурги увлекаются проблемами человеческой души, ее отношений с высшим и непостижимым миром. Они обращаются к основным метафизическим вопросам бытия, для чего широко используются достижения символизма.

Коренное обновление хорватской драмы связано с именем Иво Войновича (1857–1929). Свой путь в литературе Войнович начинал символистской поэзией (сборник «Лападские сонеты», 1892) и прозой (рассказ «Герань», 1880; сборник «Пером и карандашом», 1884; незавершенная повесть «Ксанта», 1887), затем попробовал силы в драматургии (салонная комедия «Психея», 1889). Развитие драматических структур в произведениях Войновича осуществлялось в том же направлении, что и в мировой драматургии, — он прошел путь от «ибсеновского» театра к театру экспрессионизма. Вторая пьеса молодого автора — «Буря равноденствия» (1893, поставлена в 1895) — сразу же стала событием в театральной жизни Загреба и открыла первый этап творчества драматурга. Войнович создает социальную драму ибсеновского типа. Главной героиней произведения становится простая бедная дубровчанка Ела, одна воспитывающая сына Иво. Хотя женщина носит траур по якобы покойному мужу, в действи-

тельности ее сын — незаконнорожденный сын богатого Нико Мариновича. Действие драмы начинается, когда Маринович неожиданно возвращается в Дубровник после многих лет жизни в Америке. Ничего не зная о существовании сына, Маринович становится его соперником в борьбе за руку и сердце Аницы, невесты Иво. Ела пытается защитить сына, она также хочет отомстить Мариновичу и за свои страдания, но все попытки воззвать к совести напористого, наглого буржуа тщетны, и в финале произведения Ела его убивает. Бытовая и психологическая драма с тщательно и умело выстроенным увлекательным сюжетом несла значительный элемент романтизма и натурализма. Произведение свидетельствовало, что в хорватском театре появился новый, свежий голос. Эволюция Войновича была довольно быстрой.

В «Дубровницкой трилогии» («Allons, enfants», «Сумрак», «На террасе», 1900–1903) Войнович, испытывая сильное влияние символизма, открывает не только новый этап собственного творчества, но и новый этап развития отечественной драматургии. Автор создает статичные драмы, отходит от принципа линейного развития действия. Элементы философской рефлексии, символы призваны подчеркнуть многозначительность действия, нуждающегося в аллегорическом толковании. Для выражения универсальной драмы человека («драмы внутреннего», по определению Метерлинка) Войнович рассматривает проблемы рода, биологического наследия, эротики, конфликта личной и общественной морали. Центральной в трилогии становится идея скоротечности человеческой жизни и непреходящей вечности, драматического противостояния материи и духа. Реалистические традиции национальной литературы и раздумья автора о национальной судьбе перемежаются здесь с символическими аллюзиями, сообщая драмам многоплановость и глубину. Трилогия показывает жизнь Дубровника в течение целого XIX столетия. Исторический конфликт Дубровницкой республики и аристократии становится фоном для авторских размышлений о жизни и смерти, свободе и рабстве, счастье и унижении. Автор сумел создать подлинно современные произведения, выведшие хорватскую драматургию на мировой уровень.

Под влиянием фольклорного символизма, привнесенного на сцену Миланом Огризовичем (1877–1923), автором драматических версий народных песен и легенд, которые вызывали бурное воодушевление патриотически настроенного зрителя («Хасанагиница», 1909, «Смерть Смаил-аги Ченгича», 1906, и др.), а также под влиянием югославянских идей Войнович создает две пьесы на сюжеты из сербской истории — «Смерть матери Юговичей» (1907) и «Воскрешение Лазаря» (1912).

В последнее десятилетие перед Первой мировой войной Войнович обращается к жанру экспрессионистской салонной пьесы, остроумной, лиричной и музыкальной («Дама с подсолнечником», 1912; «Императрица», 1915; «Маскарад на мансарде», 1922). Третий этап творчества драматурга завершает путь от дословности к метафоре, от историчности к универсальности, от определенности к полной релятивизации смыслов, от объективного воссоздания внешнего мира к субъективно воссозданному миру внутреннему. Войнович приходит к драме идей, из его пьес исчезает драматургический конфликт. Так, в «Даме с подсолнечником» функции конфликта в организации действия выполняет эмоциональное напряжение, которое «держит» всю пьесу (нагнетание атмосферы ужаса), а в «Маскараде на мансарде» — контрастное противопоставление карнавала и смерти.

В художественном и концептуальном отношении драматургия Войновича определила развитие национальной драмы в последующие десятилетия. Никто из его современников не смог достичь подобного художественного уровня. Для молодых драматургов модерна создание пьес представляло собой побочный, в сравнении со стихами, прозой и критикой, вид литературной деятельности. Вследствие этого их драматургическое творчество эклектично, отмечено воздействием европейской драматургии. При наличии, как правило, натуралистической основы, в их пьесах развивались символистские и социальные мотивы. Возникла так называемая «крестьянская драма», испытывавшая сильное влияние «Власти тьмы» Л. Толстого и произведений Пшибышевского.

Срджан Туцич (1873–1940) стал автором нескольких натуралистических произведений «ибсеновского» типа в основном о жизни крестьян, где сумел дать живые характеры, выразить непосредственность чувств и мыслей персонажей («Возвращение», «Прогнивший дом», 1898; «Свершение», 1899; «Буря», 1901; трилогия «Сквозь жизнь», 1912). Свое слово в драматургии сказал и Йосип Косор. Его натуралистическая драма «Пожар страстей» (поставлена — 1910, опубликована на нем. яз. — 1911, на хорв. — 1912), раскрывающая сложные взаимоотношения в семье богатого крестьянина, с успехом шла в Загребе, а также в Мюнхене, Вене и Майнгейме. В драме воплотилась не только типично натуралистическая тема «дурной крови» — драматург исследует силу и слабость добра в духе философии Л. Толстого. Те же мотивы звучали и в драмах «Женщина» и «Примирение» (поставлена — 1914, опубликована на хорв. яз. — 1926), герои которых ради спасения души и обретения мира порывали с семьей и окружением, удаляясь в монастырь. Натуралистические драмы о моральном разложении и вырождении в богатых крестьянских семьях писал М. Дежман Иванов («Распад», 1896; «Омут», 1901).

Наряду с «крестьянскими» пьесами развивалась и салонная декадентская драма, также отмеченная влиянием натурализма. Психологические пьесы — портреты души современников, отличающиеся ослаблением драматического действия, отрывочностью композиции, писал М. Цихлар Нехаев («Перелом», 1897; «Жизнь», 1905; «Спаситель», 1915). Поэт М. Бегович также оставил значительное драматургическое наследие. Среди его произведений — натуралистически обработанные фольклорные и библейские сюжеты с мотивами роковой неодолимой любви и смерти («Фернандо и Корисанда», 1897; «Мирра», 1902; «Прекрасная княгиня», 1904; «Непобедимая Венера», 1905; «Госпожа Валевская», 1906). В 1907–1912 гг. Бегович работал штатным драматургом в театре «Дойче Шаушпильхаус» в Гамбурге, а в 1913 г. — режиссером венского театра «Нойе Винер Бюне» и по возвращении на родину поставил в Загребе свои новые произведения — «Стана» (1909), «Падчерица епископа» (1910), «Репейник» (1912) и «Испытание зрелости» (1914), безудержный эротизм и легкомысленность которых не нашли понимания у зрителя.

После 1910 г. Владимир Черина (1891–1932), представитель самого молодого поколения хорватских деятелей культуры, объединил вокруг своих журналов «Вал» (1911, Загреб) и «Вихор» (1914, Загреб) экспрессионистически-футуристически настроенную молодежь. В 1914 г. Любо Визнер (1885–1951) издал антологию «Молодая хорватская лирика», в которой поместил произведения двенадцати молодых поэтов, как уже получивших некоторую известность, так и тех, кому еще суждено было сыграть свою роль в хорватской литературе послевоенного периода (Т. Уевич, Л. Визнер, Н. Полич и др.). Сборник получился довольно неоднородным, но в нем представлена широкая гамма предвоенной поэзии — от лирических импрессионистических пейзажей до первых футуристических и экспрессионистских опытов.

В 1915 г. на литературной арене дебютирует один из основоположников хорватского экспрессионизма Улдериго Донадини (1894–1923). В сборнике новелл «Безумные рассказы» (1915) и «Соблазны» (1917) молодой автор продолжил традиции Матоша в описании внутреннего мира странных, божественных чудаков, жестоко раненных жизнью и балансирующих на грани безумия. Основную задачу писателя Донадини видел в необходимости передать в творчестве «пульсацию жизни», для чего автору требовалось пропускать «трепет бытия» через свое сердце и искать новые, адекватные действительности, выразительные средства. В 1916 г. начинает выходить журнал Донадини «Кокот» («Петух»), возвестивший рождение нового поэтического движения экспрессионизма. Однако в полной мере эти



новые тенденции развились лишь после Первой мировой войны. Драматические военные события разбросали молодых поэтов по разным странам — некоторые оказались в эмиграции (так, Т. Уевич — в Париже, а В. Черина — в Венеции), другие гибли на военных фронтах (как Ф. Галович). Практически перестали выходить литературно-критические издания. Только в 1917 г., когда ясно обозначился неминуемый крах Австро-Венгерской империи и в связи с этим оживились надежды на прекращение войны и независимость Хорватии, в Загребе возобновляется литературная жизнь: выходят книги и журналы («Кокот», «Виявица», «Грич»). Призывы к обновлению национальной литературы, борьбе с академизмом и традиционализмом, к единению с югославскими народами и к национальной независимости открывали новую страницу хорватской культуры и истории. Символично, что именно в 1917 г. в Загребе вышли и два первых поэтических сборника будущего выдающегося хорватского писателя XX столетия Мирослава Крлежи — «Пан» и «Три симфонии».

Эпоха хорватского модерна стала временем существенного обновления национальной литературы, периодом ее окончательной синхронизации с общим литературным развитием европейских стран. Стараниями писателей модерна в Хорватии была создана и по-настоящему современная драматургия.

## Словенская литература

**П**оследнее десятилетие XIX — начало XX в. явились важным, во многом переломным этапом в истории словенской литературы. Специфика этого этапа у словенцев, как и у других южных славян, определяется значительным усложнением и ускорением литературного процесса, его все более отчетливой синхронизацией с общим литературным развитием европейских народов; преодолевается отставание и в художественно-эстетической сфере — словенская литература обогащается блестящими достижениями, непреходящими идейно-художественными ценностями. Значительно расширяются, становятся более многообразными ее связи с другими литературами. В своей основе эти изменения обусловлены общественно-историческими факторами, хотя соотношения между ними и развитием искусства становятся все более сложными и противоречивыми, что вообще характерно для этой эпохи.

Последствия все еще не решенного национального вопроса, неравноправное положение словенцев в Габсбургской империи продолжают неблагоприятно сказываться на их экономической, политической и культурной жизни. Обостряются идеологические и политические противоречия, связанные со все более интенсивным развитием капиталистических отношений, происходит расслоение деревни. Постепенно растущий, хотя все еще немногочисленный пролетариат начинает сознавать себя организованной силой, чему способствует образование социал-демократической партии (1896). В стане словенской буржуазии — нерешительной, склонной к компромиссам с верхами господствующей нации — обостряется политическая борьба между двумя группировками, оформившимися в 1890-е гг. как партии либералов и клерикалов («национально-прогрессивная» и «католическая национальная», впоследствии переименовавшая себя в «словенскую народную»). Обе партии все более себя дискредитируют — выявляется демагогия, беспринципность, корыстность их политических манипуляций. Видную роль — идеологическую и политическую — по-прежнему играет католическая церковь. Она ведет борьбу за влияние на народные массы и агрессивно вмешивается в культурную жизнь словенцев, хотя клерикальный лагерь в это время уже не был монолитен. От консервативного ядра — воинствующих реакционных фанатиков — отходят демократически настроенные сторонники «христианского социализма», искренне желающие помочь своему народу, разоряющемуся словенскому крестьянству.

Это разнообразие общественно-политических позиций находит свое отражение в словенской периодике, в том числе в ведущих литературных журналах — именно идеологические принципы, а не эстетические программы и приверженность к определенным литературным направлениям были основой их противостояния. Так, самый значительный литературный журнал «Люблянски звон» («Люблянский колокол», начал выходить в 1881 г.), как и в предыдущий период, объединяет вокруг себя преимущественно либерально настроенных литераторов. Сходной ориентации придерживается и издававшийся с 1902 г. иллюстрированный журнал «Слован» («Славянин»). Более левые, радикальные позиции занимает литературно-публицистический «социальный» (как значится на титульном листе) журнал «Наши записки» (1902–1912). Им противостоит издававшийся с 1888 г. клерикально-католическими кругами литературный журнал «Дом ин свет» («Дом и мир»), хотя иногда в нем печатались и писатели иных убеждений. Большая консервативность, догматичность, нетерпимость отличают журнал «Католишки обзорник» («Католический обозреватель», 1897–1906). В этих и других периодических изданиях отражается многообразная литературная жизнь страны, получает дальнейшее развитие литературная критика, рецензируются, оцениваются — порой с противоположных точек зрения — важнейшие произведения писателей, нередко ведется острая полемика как по литературным, так и по некоторым социально-политическим вопросам.

В рассматриваемый период заметно возрастает общественная значимость литературы, обогащается ее содержание, отображение жизни становится более сложным и глубоким. Это относится и к способам обрисовки объективной действительности, и к раскрытию субъективного мира человека, внимание к которому заметно возрастает. Многоаспектность, различия в мировосприятии и способах отображения жизни связаны с возникновением новых литературных течений и стилей, которые наслаиваются на ранее существовавшие, вступают с ними и между собой в самые разнообразные сочетания и взаимодействия. В словенской литературе рубежа XIX–XX вв. сосуществуют и переплетаются элементы реализма, романтизма, натурализма, импрессионизма, символизма, а в 1910-х гг. и зарождающегося экспрессионизма, по-разному сочетаясь и варьируясь в творчестве одного писателя и даже в структуре одного произведения.

В конце 1880-х — 1890-е гг. как в поэзии, так и в прозе еще ощутимы очень живучие романтические традиции. Связь с этими традициями по-прежнему чувствуется в лирике Симона Грегорчича (1844–1906), хотя в целом его творчество, имеющее и определенные реалистические элементы, не вписывается в рамки романтизма. В 90-е гг.

для наиболее талантливых писателей романтические традиции нередко служат отправным моментом в поисках новых художественных средств, смыкаются с новыми стилевыми элементами. У второстепенных литераторов эти традиции приобретают характер эпигонства.

Длительное, устойчивое существование романтических (и даже предромантических) элементов в словенской литературе отражается на некоторых типологических особенностях словенского реализма<sup>1</sup>, формирование которого определяло магистральное направление литературного процесса в предыдущий период. В конце 1880-х — начале 1890-х гг. реализм развивается еще в прежнем русле. Это в первую очередь относится к творчеству Янко Керсника (1852–1897), наиболее видного словенского прозаика-реалиста XIX в. Важную роль в творческом становлении Керсника сыграла вытекающая из характера его дарования и специфических особенностей развития словенской литературы предрасположенность к восприятию Тургенева — едва ли не самого популярного из зарубежных писателей в Словении тех лет, много переводившегося на словенский язык<sup>2</sup>. Активное усвоение на разных структурных уровнях тургеневских художественных компонентов особенно отчетливо проявилось в повести Керсника «Рошлин и Врьянко» (1889)<sup>3</sup>, отчасти в повести «Новоявленные господа» (1893) и в цикле рассказов «Крестьянские картинки». Это относится и к ряду произведений Франа Детелы (1850–1926), включая его лучший роман «Тройка» (1897). Связи с творчеством Тургенева проявляются позже и у некоторых писателей более молодого литературного поколения, в частности в произведениях Ксавера Мешко (1874–1964)<sup>4</sup>.

Другую разновидность словенской реалистической прозы, в какой-то степени соотносящуюся с традицией, идущей от Йосипа Юрчича, представляет творчество Ивана Тавчара (1851–1923), одного из лидеров словенских либералов, писателя яркого самобытного дарования, темпераментного и цельного как художественная личность. В реалистической ткани произведений Тавчара еще кое-где возникают романтические вплетения, проявляющиеся порой в самом мироощущении писателя, в его склонности к отображению исключительных судеб, к трагедийности, резким контрастам. Наряду с драматическим началом в произведениях Тавчара обычно присутствует

<sup>1</sup> См.: *B. Paternu*. K tipologiji realizma v slovenski književnosti // *Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (Obdobja, 3). Ljubljana, 1982, s. 7–27.

<sup>2</sup> *Š. Barbarič*. Turgenjev in slovenski realizem. Ljubljana, 1983.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 135–149.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 163–169.

светлая, исполненная оптимизма любовь к родному краю. Особенно удаются Тавчару произведения из жизни словенского села, согретые авторскими симпатиями к уходящему патриархальному укладу (цикл рассказов «Среди гор»; три вставные новеллы в повести «На Зале», 1894; повесть «Цветы осенью», 1917). Выделяются также исторические повести и романы — преимущественно из эпохи Реформации и Контрреформации в Словении, включая лучший роман писателя «Хроника села Высокое», опубликованный в 1919 г.

Несмотря на немалые достижения этих прозаиков, в общественном сознании постепенно нарастает неудовлетворенность особенностями их реализма, ограниченностью критического осмысления действительности, известной тематической узостью. Назревает и становится все острее потребность в актуализации литературы, расширении ее идейно-тематического диапазона, углублении социального анализа. Эти тенденции в основном прокладывают себе путь в творческих устремлениях молодых словенских литераторов.

Из писателей старшего поколения в наибольшей степени этим задачам в 1890-е гг. соответствует творчество Антона Ашкерца (1856–1912). Воплощая в себе реалистическую линию развития словенской поэзии, оно открывает новые идейно-тематические горизонты. В начале рассматриваемого периода у Ашкерца преобладает его излюбленный жанр — баллада со все более заметными реалистическими чертами. К середине 1890-х гг. реализм Ашкерца становится более последовательным. Значительно расширяется и усложняется разрабатываемая им проблематика — поэт вносит в словенскую литературу новые острые вопросы и темы. Католический священник, полностью разуверившийся в религии и пришедший к материалистическому миропониманию, Ашкерц решился на смелый в условиях Словении того времени шаг — отказ от своего сана (1898). Его философские искания находят выражение и в поэзии (стихотворения «Я», «Свет из бесконечности», «Полет»).

Знакомый непосредственно с жизнью шахтеров, Ашкерц соприкоснулся с идеями социализма и ввел в словенскую поэзию тему пролетариата. Глубоким сочувствием неимущим труженикам, гневным обличением существующего строя звучит его стихотворный цикл «Из песенника неизвестного бедняка» (1896). Этот цикл отличается предельной простотой, лапидарностью стиля, он был рассчитан на восприятие читателя из рабочих. К циклу примыкает более сложная по своей художественной структуре «Песня рабочего о каменном угле» (1897). Свое неприятие современного общественного порядка, и в частности милитаризма («История о мире»), Ашкерц выражает в сатирических «восточных» сказках и параболлах, трактуя

всю эту систему как величайшее зло («Смерть Сатаны»). Видное место в его творчестве занимают антиклерикальные мотивы, борьба за свободу совести, за свободное развитие человеческой личности. Все это к середине 1890-х гг. делает Ашкерца духовным вождем молодого поколения словенских литераторов (несколько позже между ними происходит отчуждение).

Для Ашкерца характерно осознанное, программное обращение не к Западу, не к немецкой культуре, а к славянскому миру. Ему принадлежит важная роль в развитии словенско-русских культурных связей, в популяризации русской литературы в Словении. Сам он, уже будучи зрелым поэтом, испытал на себе некоторое воздействие творчества Лермонтова и Некрасова.

Традиции словенской реалистической прозы последней четверти XIX в. продолжают в начале нового столетия Иван Тавчар, Фран Детела, Фран Масель-Подлимбарский и другие писатели. Для некоторых из них это лишь этап, порой довольно значительный в их творческой эволюции (Ксавер Мешко, Йосип Костаньевец). Возобновляет в это время свою литературную деятельность видный словенский прозаик Янез Трдина (1830–1905), представитель так называемого фольклоризированного реализма, чье творчество стоит несколько в стороне от основной линии литературного процесса. Наиболее полнокровно реализм проявляется в эти годы в творчестве Франца Финжгара (1871–1962). Разделяя воззрения христианского социализма и придерживаясь четко выраженных демократических позиций, Финжгар стремится отобразить жизнь различных социальных слоев, обращает внимание на положение пролетариата и сочувствует его стачечной борьбе (роман «Из современного мира», 1904). Но особенно ярко проявляется его реалистический талант в лучших повестях и пьесах из жизни словенского села, хорошо знакомой и близкой писателю («Батрачка Анчка», 1913; «Цепь», 1914). Очень популярен его исторический роман «Под солнцем свободы» (1906–1907) о борьбе древних славян с завоевателями, проникнутый духом героизма и высокого патриотизма (при этом возникают отголоски романтических настроений). Симпатии Финжгара всегда оказываются на стороне притесняемых и несправедливо обиженных. Морализаторские тенденции писателя, связанные с его склонностью к этическим проблемам, ослабляют реализм некоторых произведений.

В середине 1890-х гг. возникает так называемое «новое течение» — словенская разновидность натурализма. Группу молодых писателей, представлявших это течение, возглавлял Фран Говекар (1871–1947). Странники «нового течения» ратовали за социальную значимость литературы, за правдивое отображение жизни современного общест-

ва. Характерно, что они не проводили четкой границы между натурализмом и реализмом, ставили между ними знак равенства или трактовали натурализм как «углубленный реализм», противопоставляя его эстетическим позициям Керсника. При этом Говекар нередко ссылался на творчество и концепции Золя. Отчасти «новое течение» стремилось восполнить то, чего не достиг словенский реализм XIX в. Оно расширило социально-тематические рамки прозы, более остро обличало общественные противоречия, мораль и нравы буржуазно-мещанских слоев, отображало жизнь неимущих, пролетариата. В этом и заключается литературно-историческая роль «нового течения», однако подлинной глубины социально-психологического анализа и больших художественных высот оно не достигло. Это было промежуточное явление, во многом носившее эклектический характер. Художественные принципы школы Золя, его экспериментального романа были освоены Говекаром лишь частично, на первый план выдвигались биологические моменты, теория наследственности (программный роман «В крови», 1896). В повествовательной технике часто проявлялись эпигонские псевдоромантические элементы. Несколько иную жанрово-стилистическую разновидность в рамках «нового течения» представляет Радо Мурник (1870–1932), выступавший в основном с юмористическими произведениями (роман «Грога и другие», 1895; рассказы).

Большей идейной и художественной значимости достигает творчество второго поколения натуралистов, вступивших в литературу на самом рубеже XIX–XX вв. или в 1900-е гг. К нему относятся новеллист и драматург, лидер словенских социал-демократов Этбин Кристан (1867–1953), писательница Зофка Кведер-Еловшек (1878–1926), ряд произведений которой носили феминистическую направленность, писатель-юморист Фран Мильчинский (1867–1932), прозаик и драматург Лойз Крайгер (1877–1959), прозаики Иво Шорли (1877–1958), Милан Пугель (1883–1929), Владимир Левстик (1886–1957). Каждый из них внес свой вклад в словенскую литературу. Однако натурализм как течение не занимал центрального места в общем литературном процессе.

Ведущее, эпохальное значение для словенской литературы этого времени и ее дальнейшего развития имел так называемый «словенский модерн» — литературное течение, зачинателями и основным, определяющим ядром которого стали высокоодаренные художники слова — Иван Цанкар (1876–1918), Отон Жупанчич (1878–1949), Драготин Кетте (1876–1899) и Йосип Мурн (1879–1901). На раннем творческом этапе Цанкар был близок к Говекару, примыкал к «новому течению», которому сочувствовал и Жупанчич. Как самостоя-

тельное, качественно новое литературное явление «словенский модерн» складывался в конце 1890-х гг. Ряд исследователей последнего времени, руководствуясь вполне закономерным стремлением к типологическому соотнесению данного национального явления с мировым литературным процессом, его общей стилиевой системой, пытается заменить понятие «словенский модерн» терминами «неоромантизм» или «символизм». Однако понятия эти неадекватны — «словенский модерн», при определенной условности этого термина, значительно шире, многослойней. Это сложное, противоречивое, динамически развивавшееся явление с ярко выраженной новаторской устремленностью, что отражается на разных уровнях литературного процесса.

Имея некоторые типологически сходные черты с аналогичными явлениями других европейских литератур, особенно тех, что развивались в условиях национальной несвободы, «словенский модерн» отличался своеобразием. Его определяли не только особенности социально-политической ситуации в Словении и уровень ее литературного развития, но и более конкретные факторы. Это прежде всего те непосредственные условия, в которых еще в ранней юности начинало формироваться сознание будущих зачинателей «модерна», демократическая полупролетарская среда, откуда они вышли, их органическая, кровная связь со своим народом, его социальными и национальными чаяниями. Важным фактором, наложившим отпечаток на развитие «словенского модерна», были не только общественные, но и эстетические компоненты мировоззрения его представителей, заложенные в самом начале их творческого пути, — та первооснова, на которую позже наслаивались другие литературные воздействия. Складывалась она из различных элементов. Это словенский и шире — славянский фольклор (в частности, сербские и украинские народные песни), словенские романтические традиции (прежде всего Ф. Прешерн) и реалистическая, с четко выраженным общественно-критическим звучанием поэзия Ашкерца, немецкая классическая поэзия, хорошо известная словенской интеллигенции по школьной программе, и русская литература, которой в юности горячо увлекались все зачинатели «модерна» — русская поэзия (Пушкин, Лермонтов, Кольцов) и реалистическая проза (особенно Гоголь, несколько позже — Достоевский). Эта литературная первооснова оказалась настолько стойкой, что в произведениях ведущих представителей «модерна» проступала на поверхность в течение всей их творческой деятельности, взаимодействуя с позднейшими наслоениями.

В развитии «словенского модерна» можно выделить два этапа: первый, короткий, до 1900 г. и второй — до конца рассматриваемого периода (1918). На первом этапе неприятие социально-политической



действительности, протест против буржуазно-мещанской бездуховности, филистерства, ханжества выражается уходом в чистое искусство, в царство мечты, туманных грез, смутных фантазий, в мир сокровенных переживаний и стремлений к теснейшему единению с природой, со вселенной. Это совпадает с приобщением молодых литераторов к европейскому искусству тех лет, к декадансу и символизму. Они обращаются к французской поэзии, к немецкой, австрийской, бельгийской, чуть позже к скандинавским литературам. Все они попадают под обаяние поэзии Верлена, творчества Метерлинка, некоторых из них привлекают Бодлер, Демель, Гофмансталь. В какой-то момент возникает увлечение декадансом (не затронувшее Кетте), даже чисто внешнее бравоирование декадентской позой (Цанкар, Жупанчич). Погружение в мир души, собственных чувств и восприятий вызывает процесс субъективизации художественного творчества. Для словенской литературы, где реализм XIX в. и натуралистическое «новое течение» были довольно поверхностны в отображении внутреннего мира человека, это раскрытие многообразия движений души, богатейшей гаммы человеческих чувств, их тончайших оттенков — от мрачных и щемяще-трагических до высокого, светлого экстаза — явилось большим шагом вперед, углублением психологизма в лирике и прозе. К тому же в лирике «словенского модерна», в творчестве высокоодаренных поэтов ярко проступала необычная свежесть их собственного мировосприятия.

Пассивная форма протеста, позиция общественной отчужденности очень скоро, примерно к 1900 г., сменилась у молодых литераторов решительным обращением к острейшим национальным и социальным проблемам. Цанкар, на своем горьком жизненном опыте сполна познавший полуголодное, почти нищенское существование, уже в начале 1900-х гг. сблизился с социал-демократами. Несколько позже познакомился с социалистическими идеями и Жупанчич, также хорошо знавший жизнь общественных низов. Оба они все время остро сознавали ту реальную опасность для национального существования словенцев, которую несла им политика германизации в условиях Австро-Венгерской империи. Однако этот второй этап в развитии «словенского модерна» почти не коснулся поэзии Кетте и Мурна, умерших в расцвете таланта от туберкулеза.

«Словенский модерн» представляет собой своеобразный синтез различных художественных принципов, впитавший и соединивший в себе компоненты разных стилей: кроме изначальных романтических и реалистических (реалистические тенденции в прозе и драматургии Цанкара получают дальнейшее развитие) в него органически входят элементы импрессионизма и символизма. В творчестве каждого из ведущих представителей «модерна», как и на разных этапах их художе-

ственного развития, превалируют те или иные из этих компонентов, образуя всякий раз сугубо индивидуальные сочетания и переплетения.

Импрессионизм и символизм входят в словенскую литературу синхронно, воплощаясь в творчестве одних и тех же писателей, а нередко и в одном и том же произведении. Явления импрессионизма носят здесь эпизодический характер и выступают как своего рода переходная ступень от реалистического изображения к субъективизации изображаемого. Так, импрессионистический пейзаж часто становится выражением «состояния души»<sup>5</sup>. Наиболее отчетливо импрессионизм проявляется в творчестве Мурна (поэзия мгновений, мимолетных настроений, близких к импрессионистической живописи зарисовок природы). Проступает он и в отдельных стихотворениях Жупанчича, и в некоторых рассказах Цанкара (иногда писатель прибегает к импрессионистической технике также и в романах и повестях).

Символизм как проявление неоромантических веяний, смыкаясь с прочной романтической и постромантической традицией, получил в словенской литературе по сравнению с импрессионизмом значительно большее развитие. Однако он имел и свои особенности. В словенской литературе не было писателей, чье творчество умещалось бы в рамках символизма, не было символистов «в чистом виде»; не выступал здесь символизм и с декларативными, программными заявлениями, манифестами, не создавал собственных журналов и альманахов, не имел своей «школы»<sup>6</sup>. Обращение к идеалистической эстетике, поиски абсолютной красоты, абстрактной духовности, исключавшие общественную функцию литературы, были непродолжительными. Затем в течение почти двух десятилетий именно этой функции придавалось большое значение, что своеобразно сочеталось с субъективным началом. В использовании поэтики символизма — самой поэтики символа — в словенской литературе также есть своя специфика. Обычно символы соотносятся не с отвлеченно-мистической иррациональной сферой, а с объективной действительностью, чаще всего с трагедией своего народа или с мечтой, предощущением будущего, потенциальной исторической необходимости грядущих общественных преобразований<sup>7</sup>. При этом символы имеют более определенный смысл, утрачивают многозначность, неясность, таинственность, приближаются к аллегории, а иногда даже переходят в нее, часто они

<sup>5</sup> *B. Paternu*. Problem simbolizma v slovenski književnosti // *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Obdobja, 4, 1 del. Ljubljana, 1983, s. 53.

<sup>6</sup> *F. Zdravec*. Nekajere posebnosti slovenskega simbolizma // *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Obdobja, 4, 1 del. Ljubljana, 1983, s. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 17.

оказываются приемом, с помощью которого достигается высокая степень обобщенности. Случается и прямая конкретизация, раскрытие значения символических образов.

Еще до соприкосновения с литературой европейского символизма поэты «словенского модерна» спонтанно приступили к поискам новых выразительных средств, новых для словенского стихосложения размеров и ритмов, опираясь на фольклор, немецкую и русскую классическую поэзию. Затем эти устремления стимулировались знакомством с европейской поэзией конца XIX в. и в известной степени теоретически подкреплялись эстетикой символизма, абсолютизированной музыкальное звучание поэтического слова.

Лирика «модерна» обогатила словенскую литературу новыми ритмами, достигла до сих пор не превзойденного совершенства в инструментовке стиха, его мелодичности, красоте звучания (особенно у Жупанчича). Мелодичней стала и проза — Цанкар писал особой ритмизованной прозой, что усиливало ее эмоциональное воздействие. Тяготение к магии слова, его музыкальности в значительной степени соотносится с аналогичными положениями эстетики символизма. Однако отход от нее проявляется и в данном случае: хотя представители «модерна», особенно Цанкар, порой говорили о невозможности выразить словом самое глубокое и сокровенное, они в то же время придавали большое значение смысловой нагрузке литературной речи — смысл у них не исчезал за звуковой оболочкой, не утрачивалась коммуникативная функция языка. Более того, искусству слова, литературе как средству национального самоутверждения несвободного народа отводилась чрезвычайно важная роль. Жупанчич горячо верил в чудотворное могущество слова, которое для него «Альфа и Омега», «сказочная сила», призванная озарять людской «восторг и отчаяние, радость и боль» (стихотворение «Наше слово»).

Особенности словенского символизма создают возможность его органического сочетания с элементами реализма часто в одном и том же произведении, что служит единому идейно-художественному замыслу автора. Наиболее отчетливо реалистические черты проявляются в прозе и драматургии. Об этом свидетельствуют многие произведения Цанкара. Традиционные для реализма повесть и роман (обычно с социальной и этической проблематикой) как бы обретают дополнительный подтекст — некий отвлеченный смысл, отражая мироощущение автора, порой прибегающего к символическим образам. Символом становится персонаж с подробно разработанной психологической характеристикой, пейзаж или отдельный эпизод, внешне даже незначительный, но концентрирующий в себе глубинную суть, некое предопределение участи человека, группы людей, целого народа.

В силу специфики развития словенской литературы «модерн» выполнял ту важную социально-критическую функцию, носителем которой в других литературах (развивавшихся без значительных отставаний), как правило, выступал реализм. Более того, порождение своей эпохи, ее передовых устремлений, «словенский модерн» не ограничивался только критико-аналитической ролью, — он приоткрывал историческую перспективу грядущих социальных потрясений и перемен.

Все эти характерные тенденции литературного развития, свойственные «словенскому модерну», проявляются в поэзии тех лет. Процесс субъективизации литературы ведет к расцвету словенской лирики, ее форм и жанров, к углублению авторской исповеди, расширению сферы психологических состояний человека и идейно-философского содержания произведений.

Каждый из ведущих представителей «модерна» вносит свой яркий вклад в это интенсивное, плодотворное развитие лирической поэзии. Несколько особое место среди них занимает Драготин Кетте, умерший в возрасте 23 лет на подъеме творческих сил, полный надежд и далеко идущих художественных замыслов. В творчестве Кетте наиболее отчетливо проступает связь со словенской поэтической традицией от Прешерна до Ашкерца. Отсюда преобладание во многих его произведениях романтических и реалистических элементов, что нередко сочетается и с органической близостью к словенскому фольклору. Но постепенно и в основном спонтанно, в процессе реализации постоянного стремления к обновлению поэзии, у него возникают элементы импрессионизма и символизма (при отрицательном отношении к декадансу). В лирике Кетте преобладает любовная тема, диапазон ее очень широк — от воспевания веселых, озорных походов и ухаживаний (при появлении тенденции к объективизации лирики) до воплощения глубоко выстрадавшего всепоглощающего чувства — высокой, одухотворенной, безответной любви. Встречаются у Кетте и философские мотивы (пантеистическое мировосприятие с элементами богоискательства). Поэту присуще стремление к разностороннему гармоническому развитию человеческой личности, к самосовершенствованию. Его тяготение к гармонии иногда проявляется в обращении к классически строгим поэтическим формам, в частности к сонету (в котором Кетте в ряде случаев отступает от традиционных словенских канонов и в какой-то степени обновляет его метрико-ритмическую структуру и характер рифмовки)<sup>8</sup>. С их помощью Кетте стремится обуздать и преодолеть противоречия и дис-

<sup>8</sup> [J. Mahnič] Zgodovina slovenskega slovstva. Ljubljana, 1964, knj. V, s. 45; J. Martinović. Poezija Dragotina Ketteja. Ljubljana, 1976, s. 141–143.

сонансы в мыслях и чувствах, драматизм своих переживаний, ввести их в четко регламентированные рамки классических форм. Но есть у Кетте и стихотворения в более свободных ритмах, очень музыкальные. Сборник стихов Кетте вышел посмертно («Стихотворения», 1900), при жизни поэт печатался в журналах, включая «Люблянски звон» и «Дом ин свет».

Годом раньше свой сборник стихов подготовил и издал Иван Цанкар, впоследствии крупнейший словенский прозаик, видный драматург и публицист. Его «Эротика» (1899) по своему составу и структуре неоднородна: если более ранние стихи (цикл «Хелена») созданы еще в духе литературных традиций (в их своеобразном лиризме можно уловить связь с поэзией Гейне), то в цикле «Венские вечера» Цанкар отдает дань своему увлечению декадансом и вносит в словенскую поэзию новые для нее мотивы и мироощущение. Это мотивы чувственных любовных переживаний, греха и раскаяния, усталости, разочарования, отчаяния, выход из которого поэт видит только в смерти. Преобладающий фон в цикле — ночь (или поздний вечер), мрак, осень; в стихах цикла как бы присутствует приглушенный отзвук жизни столичной богемы. Эти стихи шокировали наиболее консервативную часть словенского общества. По распоряжению люблянского епископа А. Б. Еглича было уничтожено почти три четверти тиража сборника — за «аморальность», в чем обвиняла автора одна из клерикальных газет. В знак протеста Цанкар замышляет новое, дополненное издание книги, что и осуществляет в 1902 г. В этом издании появляются стихи четкого социального звучания («В богатых каретах...»), возникают свободные ритмы.

Немало импульсов для дальнейшего развития словенской поэзии вплоть до наших дней исходит от творчества Йосипа Мурна, одного из виднейших словенских лириков. Незаконнорожденный сын бедной служанки, выращенный чужими людьми, Мурн всю свою недолгую жизнь ощущал себя отверженным, страдал от одиночества и материальной неустроенности. В процессе творческого роста он пережил период пылкого увлечения Лермонтовым, облекая свой разлад с обществом в форму романтического индивидуализма. Но более существенным для его дальнейшего развития оказалось творчество Кольцова, а также Шевченко, Мицкевича, Бернса, современная ему европейская поэзия. Отвергая бездушие и фальшь буржуазно-мещанских кругов, стараясь преодолеть трагизм одиночества, Мурн стремится к тесному единению с природой и близкими к природе людьми, с крестьянством. Соответственно эти основные мотивы образуют в его творчестве соприкасающиеся друг с другом стилистические пласты.

Словенская природа — ее краски, звуки, запахи, отблески и тени, благодатное тепло весеннего солнца и зимняя снежная стужа — все это воссоздается Мурном в свежих, самобытных образах, соотносящихся или контрастирующих с тем или иным душевным состоянием. Порой это всего лишь мимолетные настроения, импрессионистические наброски. Отражая глубинные аспекты своего мировосприятия, поэт влетает в импрессионистическую ткань стихотворения более емкие, неоднозначные образы-символы. Черты символизма по-своему проявляются в его «крестьянской лирике», воплощающей прекрасную мечту об исполненной духовного и физического здоровья жизни в постоянных, естественных контактах с природой<sup>9</sup>. Мурн воспевает крестьянский труд — сам процесс труда и его плоды («Томление», «Косарь», «Песня о колосе»). Нередко в подобных стихах полностью растворяется субъективное «я», происходит объективизация лирики и своеобразная имитация фольклора<sup>10</sup> с использованием его особенно выразительных, тщательно отбираемых элементов — народных речений, обрядовых присловий, заклинаний. Сборник стихотворений Мурна был издан посмертно («Стихотворения и романсы», 1903).

Вступив в литературу в 1890-е гг. одновременно с другими начинателями «словенского модерна», Отон Жупанчич стал впоследствии крупнейшим словенским поэтом XX в. После смерти Кетте и Мурна он сознавал себя преемником их общих духовных и литературно-реформаторских устремлений, продолжая и соответственно преобразуя их на новом этапе. Одним из исходных моментов ранней поэзии Жупанчича (как у Кетте и Мурна) было народно-песенное начало, проявлявшееся то отчетливее, то приглушеннее и в дальнейшем. В конце 1890-х гг. в той или иной степени и форме в его творчестве начинает ощущаться воздействие Бодлера, Верлена, Демеля, позже, с середины 1900-х гг., — Уитмена и Верхарна. Жупанчич пережил кратковременное и неглубокое увлечение декадансом, оставившее следы лишь в некоторых стихотворениях его первого сборника («Чаша упоения», 1899). Более существенным для его творчества оказалось обращение к поэтике символизма, хотя при этом позиции чистого искусства очень скоро, уже с конца 1899 г., стали для него неприемлемы. Проступают в лирике Жупанчича и элементы импрессионизма. Это особенно ощутимо во втором его сборнике «По равнине» (1904) — стихи, насыщенные полутонами, передают тончайшие оттенки чувств и настроений. Но постепенно — как общая тенденция развития — мимолетное, случайное все чаще заменяется у Жупанчича существенным, глубоким. Происходит своеобразная концентрация мысли и эмоций, достигается высо-

<sup>9</sup> См. подробнее: *J. Šnoj*. Josip Murn. Ljubljana, 1978, s. 216–222.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 225–230.

кая степень обобщения при соответствующем укрупнении образов, часто имеющих характер символов — отвлеченных, многозначных или, еще чаще, поддающихся вполне конкретной расшифровке. В некоторых стихотворениях, созданных в 1910-е гг., встречаются элементы зарождавшегося тогда в словенской литературе экспрессионизма.

Духовный кругозор Жупанчича очень широк, его поэзия — явление сложное, многообразное, стоящее вровень с достижениями европейской литературы своего времени. В творчестве Жупанчича раскрывается богатый и напряженно-динамический внутренний мир человека с широчайшей амплитудой — от сугубо интимных мыслей и чувств до высочайшего гражданского пафоса. Здесь нежность и страсть, томительное сомнение и поиски смысла бытия, пылкий интерес к новейшим открытиям и раздумья о возможностях человеческого познания. Острая, щемящая тревога за судьбу родины сочетается с осмыслением перспектив исторического развития человечества. В поэзии Жупанчича слышится гимн средоточию творческого гения в науке и искусстве — гимн большому современному городу, где зреет и устремленное в будущее сознание организованных рабочих (один из мотивов в поэме «Дума», вошедшей в сборник «Разговоры с собой», 1908). В стихах поэта возникает идея сплочения тружеников разных профессий в их общей борьбе, вера в их силу и конечное торжество («Песня кузнецов», 1910). В годы Первой мировой войны в его творчестве появляются антивоенные мотивы. Поэт обличает жестокую бессмысленность войны, чуждой интересам народа. Откликается Жупанчич и на движение народных масс в период образования Югославии (ряд стихотворений, вошедших в сборник «На заре Видова дня», 1920). Первостепенное значение для Жупанчича имела тема творчества, осознание высокой миссии поэта-творца и той общественно важной функции, которую он сам и его сподвижники отводили литературе.

Хотя в поэзии Жупанчича встречаются трагические ноты, ему свойственно жизнелюбие и оптимизм. В его стихах много света, в них нередко присутствует ощущение космических просторов. Небесное и земное — все у него обычно излучает сияние: солнце и звезды, зори и блики на водной глади, белоснежные крылья плывущего лебедя и золотые плоды на ветвях. Часто произведения Жупанчича ослепляют своей красотой, захватывают художественным совершенством, неожиданностью, новизной образов. С образами зрительными гармонически сочетается звукопись, виртуозная инструментовка стиха и его ритмика, воспроизводящие то шум ветра или колокольный звон, то шелест листьев или скрежет машинных колес, удары молота по наковальне. Лирике Жупанчича свойственны новые, свободные ритмы, живо связанные с авторской экспрессией.

Именно зачинатели «словенского модерна» определяли тот основной, во многом новаторский путь, по которому пошла словенская поэзия. Их современники и последователи, как правило, в эти годы не могли сравниться с ними по степени одаренности. Но то, что ими создавалось, позволяет говорить о развитии «словенского модерна» как литературного направления. К нему относятся Фран Эллер, Рудольф Майстер, Цветко Голар, Вида Ераева (Франица Вовк), Радивой Петерлин-Петрушка, Воеслав Моле и др. В русле «словенского модерна» начинается творческий путь и ряда достаточно видных поэтов, создавших свои наиболее значительные произведения в последующий период. К их числу принадлежит и выдающийся словенский лирик Алойз Градник (1882–1967); печатавшийся в журналах с 1902 г., он издал свой первый сборник стихов «Падающие звезды» в 1916 г. Уже в это время во многом определяется его самобытный художественный почерк и основные идейно-тематические пласты его поэзии.

Граднику — особенно в этот ранний период — свойственно трагическое мироощущение, близость к философским воззрениям Шопенгауэра. Один из ведущих мотивов его поэзии — любовное чувство — обычно имеет характер неодолимой, безрадостной, всепоглощающей страсти, граничащей со смертью, которая также превращается у Градника в один из важнейших мотивов. Мотивы любви и смерти нередко соединяются, сливаются (несколько позже это становится еще очевиднее и формулируется поэтом как «Eros-Tanatos»). В этой связи важную функцию в образной системе Градника приобретает все то, что находится под поверхностью земли, — черепа, мертвецы, переплетающиеся корни растений, подземные струи воды, тление — и прорастание, зарождение новой жизни. Подобные образы имеют часто символический смысл. Но земля предстает у Градника и совсем в иной трактовке, это мать-земля, с которой сам он кровно связан и которую любит сыновней любовью. От нее исходит все великолепие, многоцветие, захватывающая красота садов, полей, виноградников родного края (в изображении их у Градника возникают импрессионистические черты). На земле трудятся крестьяне, труд их очень тяжел и часто неблагоприятен. Градник с большой художественной силой и душевной болью показывает подлинные условия жизни словенской деревни (преимущественно приморской), ее социальные беды. В годы Первой мировой войны стихи Градника отмечены антивоенным звучанием. В них получает дальнейшее развитие патриотическая тема (проявлявшаяся до этого в любовании родной землей). Искренность и глубина, отличающие лирику Градника в этот период, сохраняются в ней и в дальнейшем.



В последнее десятилетие рассматриваемого периода, особенно накануне и в годы Первой мировой войны, в словенской поэзии появляется экспрессионистическая образность. Она выражает резкую дисгармоничность мира, предчувствие надвигающейся апокалипсической катастрофы (стихотворение Жупанчича «День гнева»), вопиющую жестокость и бесчеловечность происходящего (некоторые «военные» стихотворения Франце Бевка). Возникновение экспрессионистических элементов в творчестве отдельных поэтов этого периода явилось началом достаточно широкого развития экспрессионизма в словенской литературе в 20-е гг. XX в.

Существенные, качественно новые явления в прозе рассматриваемого периода также в первую очередь связаны со «словенским модерном» — с творчеством Ивана Цанкара. Воздействие этого выдающегося художника слова испытало на себе большинство словенских прозаиков — его современников. Новое возникает у Цанкара на различных структурных уровнях — на идейно-тематическом, стилевом, жанровом, композиционном, даже интонационном и ритмическом.

Именно в произведениях Цанкара словенская проза существенно углубляет свою общественно-критическую проблематику, расширяет ее диапазон, воплощая ее в образности огромной художественной силы. Серьезный социальный анализ у Цанкара, основанный на его демократическом мировосприятии и социалистических убеждениях <sup>11</sup>, сочетается с анализом психологическим, обретая значительную объемность и достоверность. При этом проявляются обе стороны творческой личности Цанкара — объективно-критическое и субъективно-лирическое начала в их своеобразном динамическом взаимодействии.

Уже раннему творчеству Цанкара был свойствен протест против несправедливости существующего общественного строя (кратковременный уход писателя в чистое искусство, в декадентство был также формой этого протеста). Во многих произведениях писатель обнажает глубокие социальные противоречия в обществе. Если уже Керсник показывал жизнь словенских буржуазно-мещанских кругов достаточно трезво и критично, то у Цанкара при обращении к этой теме критика становится намного глубже. Писатель поднимается до беспощадного обличения с элементами едкой иронии, сарказма, сатиры <sup>12</sup>. Критике подвергаются лживость, лицемерие, беспринципность политиков-«патриотов», прикрывающих свои корыстные интересы

<sup>11</sup> Подробно об идеологических и политических позициях Цанкара см.: *Е. И. Рыжова*. Общественно-политические и философские взгляды Ивана Цанкара // Балканские исследования. М., 1982, вып. 7, с. 222–246.

<sup>12</sup> Об особенностях иронии Цанкара см.: *F. Zadavec*. Cankarjeva ironija. Ljubljana, 1991.

громкими фразами о «блага народа», о «служении народу и родине» (комедия «Для блага народа», «Новелла доктора Грудна» и др.). Во многих произведениях Цанкар разоблачает «двойную мораль» этого общества — ханжество, маскирующее безнравственность, цинизм «хозяев жизни» (цикл рассказов «Истории из долины святого Флориана», фарс «Соблазн в долине святого Флориана», повесть «Алеш из Разора» и многие другие). У Цанкара ярко вырисовывается облик могущественного «хищника наживы», способного ради достижения своих целей на любые преступления, которые, он уверен, при существующем порядке вещей останутся безнаказанными (Кантор в драме «Король Бетайновы»). Этим персонажам противостоят образы борцов с общественным злом — сознательных, целеустремленных (Макс в драме «Король Бетайновы», кузнец Каландер в драме «Холопы») или стихийных. Иногда это персонажи второго плана, эпизодические, но они как бы высвечивают историческую перспективу, приобретая символический характер (убитый кузнец в романе «Мартин Качур»).

Наиболее значительный, монументальный, обобщенно-символический образ труженика, поднимающегося на борьбу за свои человеческие права и свое достоинство, создает Цанкар в повести «Батрак Ерней и его право». Автор обличает общественные условия, при которых элементарная справедливость и человечность вступают в противоречие с буквой закона — хозяин может выгнать на улицу старого батрака, отдавшего все свои силы тяжелой работе в усадьбе, ее благоденствию и процветанию.

Обычно цанкаровские бунтари, борцы за справедливость, за изменение условий жизни — это герои трагические. Они погибают в неравной схватке с общественным злом, которое у писателя часто вообще фатально тяготеет над человеком — не только над протестующими мятежниками, но в не меньшей степени и над пассивными жертвами. Однако это ощущение трагизма находится у Цанкара в диалектически противоречивом сочетании с оптимистическим взглядом в историческое будущее. Социалистические идеи поддерживают в нем веру в необходимость более справедливого переустройства общества. Как никто другой из его словенских предшественников и современников, Цанкар глубоко и достоверно раскрывает и внутренний мир «униженных и оскорбленных», жителей небольших провинциальных городков, рабочих предместий (Цанкар прожил около десяти лет в венском предместье Оттакринг), разоряющихся ремесленников, мелких чиновников, выброшенной за борт жизни богемы, а также сельских бедняков, влачащих существование в беспросветной нужде. Гуманизм писателя достигает особых высот, когда он, открывая перед словенской литературой новый социально-тематический

пласт, вводит в нее глубокий анализ детской психики, раскрывает душевный мир несчастных, вечно голодных, страдающих от жестокости жизни детей (повесть «Грешник Ленарт», рассказы «Крестный путь», «Пышки», «В потемках» и многие другие).

Значительное внимание уделяет Цанкар роли и месту интеллигенции, незавидному положению словенского учительства, особенно сельского, на которое оказывают большое давление реакционные общественные силы (роман «Мартин Качур», драма «Холопы»). Цанкара глубоко волнуют проблемы, связанные с искусством, с ролью художника, литератора в современном обществе. Словенские живописцы, скульпторы — часто вынуждены покидать родину, где их творчество оказывается невостребованным — «отцы нации» полагают, что бедному зависимому народу надо заботиться только о выживании, о хлебе насущном, а искусство для него — излишняя роскошь. Оставшиеся на родине художники и поэты в произведениях Цанкара чаще всего погибают, умирают в нищете от чахотки (прототипами их служили друзья писателя поэты Кетге и Мурн) или кончают жизнь самоубийством — тема эта в разных вариантах широко представлена Цанкаром.

В годы Первой мировой войны в творчестве Цанкара с большой художественной силой получает воплощение антивоенная тема — чаще всего в обобщенно-концентрированном, а иногда и в отвлеченно-символическом виде (рассказы «Господин офицер», «Дети и старики», «Тот самый вопрос» в книге «Образы из сновидений»).

Значительно опережая своих словенских современников-литераторов, Цанкар в известном смысле стимулировал их идейно-художественное развитие. Это проявлялось в их обращении к важным проблемам современности, включая и те, которые затрагивал сам Цанкар, в углублении критического подхода к действительности и социальной мотивированности психологического рисунка персонажей (некоторые произведения Ф. Финжгара, И. Шорли, В. Левстика и др.).

Цанкар является новатором-первопроходцем и в области литературной формы, в сфере стиля и жанра. Он вносит в словенскую литературу своеобразное, уникальное в своем роде, органическое сочетание стилевых компонентов. В его творчестве получают дальнейшее развитие и углубление реалистические тенденции, что прежде всего связано с общественно-критической направленностью его произведений. Но объективная картина мира обычно воссоздается опосредованно — через отчетливо выраженное индивидуальное восприятие автора, и это субъективное начало не только придает его произведениям определенную эмоциональную окраску (лиризм, ирония), но и открывает путь элементам импрессионизма и символизма. Импрес-

сионистический пейзаж у Цанкара часто связан с душевным состоянием персонажа или самого автора. Хотя Цанкар был знаком с творчеством многих европейских символистов и их концепциями (в частности, с философскими и эстетическими позициями Метерлинка, трудами Германа Бара и др.), сам он, как и Жупанчич, не признавал символизм определяющей основой своего творчества. Символы для него не были самоцелью, знаменем некой иррациональной «высшей реальности», а использовались для более глубокого раскрытия закономерностей исторической действительности и состояния человеческой души. И даже там, где возникал некоторый оттенок трансцендентности, не утрачивалась соотнесенность с действительностью. Герметических, не поддающихся расшифровке символов у Цанкара мало — подразумеваемый смысл большинства из них угадывается, а в некоторых случаях прямо поясняется самим автором, что приближает их к аллегории. Символы у Цанкара образуют целую систему, возникая на разных структурных уровнях. В символ может превратиться место действия, определенное пространство, что происходит, например, в романе «На крутой дороге»<sup>13</sup>. Это не только «место жительства» беднейшей части населения городка, накладывающее на людей свой неизгладимый отпечаток. В конце романа в прозрении одного из главных персонажей местность эта как бы распространяется на всю страну, где живет обездоленный, нищий народ. Конкретный образ вырастает в большой обобщающий символ. Символическим может стать пейзаж (например, в рассказе «За праздничными лепешками», когда перед заблудившимися после ненастья детьми в лучах вечернего солнца возникает дивный вид далекого города как символ прекрасной, вечно зовущей и недостижимой мечты).

Значение символа может приобрести и персонаж, чей внутренний мир и характер глубоко и подробно раскрываются автором. Это, например, уже упоминавшийся батрак Ерней как обобщенный символический образ борца за свои права, воплощенное стремление к справедливости при невозможности ее достижения в существующих условиях. Это психологически тонкий и жизненно достоверный образ героини романа «Крест на горе» Ханцы, превращающейся в символ любви к родине и ее животворной силы. Это и довольно часто встречающиеся у Цанкара образы словенского фольклора, например

---

<sup>13</sup> Название романа «Na klancu» не имеет в русском языке точного соответствия: «klanc» — это круто поднимающийся в гору участок дороги (которая может проходить и через населенный пункт), то есть здесь это «крутая улица». Е. И. Рябова озглавила свой перевод романа «На улице бедняков» (М., 1961) — по названию последней главы романа («Klanec siromakov»), из-за чего в известной степени утрачивается символический смысл заглавия романа.

Король Матяж как символ надежды на народное освобождение. Иногда символом становится психологически мотивированный и с реалистическими подробностями описанный эпизод (символ-мотив)<sup>14</sup>, например бег героини романа «На крутой дороге» вдогонку за телегой; сценка эта, повторяясь затем неоднократно уже без деталей в памяти героини, символизирует ее жизнь. Такое сочетание — реалистичность изображения и вложенный автором в эпизод символический смысл, так же как и в случаях с реалистически разработанным характером персонажа, перерастающего в символ, — создает возможность естественного синтеза этих стилевых компонентов.

Символы могут возникать и на стилистически-языковом уровне — в виде особо значимых метафор, эпитетов и т. д., по-своему преобразуя казалось бы реалистический контекст. В произведениях Цанкара часто появляются христианско-литургические, евангельские образы-символы, знакомые каждому словенцу. Но Цанкар использует их не в духе католического догматизма, с поборниками которого в литературе он решительно полемизировал, а вкладывает в них нравственно-философский смысл или просто употребляет их как метафоры. Часто встречающиеся у него образы Голгофы и особенно креста обычно символизируют страдание и терпение.

Элементы импрессионизма и символизма возникают в творчестве и других словенских писателей этого периода в значительной мере именно под воздействием Цанкара, его стиля, обаянию которого в той или иной степени поддаются писатели разных направлений, не только непосредственные последователи «модерна» (Йосип Регали, Иван Лах, Йосип Премек, Ксавер Мешко, Владимир Левстик и др.).

В этот период в словенской литературе происходит обновление традиционных прозаических жанров, что также прежде всего связано с творчеством Цанкара. Развивается и своеобразно видоизменяется жанр рассказа, к которому Цанкар обращался на протяжении всего своего творческого пути. На самом раннем этапе (1892–1899), ощущая себя прежде всего лирическим поэтом, он и в прозу, в рассказы вносил лиризм, автобиографические мотивы, но уже в 1897–1899 гг. он создал новый тип рассказа, характерный для сборника «Виньетки» (1899). Этим названием, взятым из графического искусства, Цанкар, вероятно, хотел определить некоторые особенности своих рассказов — в первую очередь их краткость, а отчасти и фрагментарность<sup>15</sup>, что связано с обращением к импрессионистической

<sup>14</sup> См.: *F. Bernik. Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana, 1980, s. 407–408.

<sup>15</sup> См.: *F. Bernik. Inovativnost Cankarjeve vinjetne proze // F. Bernik. Problemi slovenske književnosti*. Ljubljana, 1980, s. 313.

технике письма. Иногда это наброски каких-то мимолетных ситуаций, чаще всего тех или иных состояний человеческой души. Внешнее действие сводится к минимуму, в ряде случаев оно вообще едва намечено или складывается из отдельных, порой хронологически непоследовательных и даже не связанных между собой отрезков. Значительно более интенсивной становится в сборнике субъективная авторская окраска, в отдельных случаях в мироощущении и мотивах сказывается близость к декадансу, но в книгу вошли и рассказы, в которых преобладают реалистические черты. Проявляется в сборнике и блестящий сатирический талант Цанкара («О человеке, который потерял убеждения», «Глава о бородавке»). Его гротескные образы напоминают некоторые произведения Гоголя<sup>16</sup>.

В последующее десятилетие (1899–1909) параллельно с созданием повестей и романов Цанкар продолжает писать рассказы (сборники «Книга для легкомысленных людей», 1901; «На заре», 1903; «Истории из долины святого Флориана», 1908; «За крестом», 1909, и др.), где проявляется все богатство его творческой палитры. Если в предыдущий период писатель лишь закладывает основы современного психологического рассказа, то теперь эта жанровая разновидность в словенской литературе достигает под его пером высокохудожественного уровня. Несколько меняется форма рассказа, его композиция — в большинстве случаев рассказы утрачивают свою краткость, импрессионистическую фрагментарность, реже встречается повествование от первого лица. Часто возникают драматические коллизии, хотя по-прежнему рассказы проникнуты лиризмом и субъективным авторским мироощущением. Иногда это проявляется в символических образах, хотя в рассказах с острой социально-критической доминантой значительны реалистические элементы.

В последний творческий период (с конца 1909 по 1918 г., особенно с 1914 г.), когда рассказ вновь становится преобладающим, почти единственным жанром у Цанкара, писатель возвращается к предельно краткому рассказу без фабулы с повествованием от первого лица, но при этом возникает существенное отличие от «Виньеток». В его рассказах теперь нет импрессионистической эскизности, мысль и эмоции автора концентрируются не на случайном, а на чем-то важном, возрастает самоуглубленность, медитативность, значимость этического начала. Тенденции эти сказываются в сборнике «Моя нива» (создан в 1914 г., опубликован после смерти писателя), особенно в цикле «У святой могилы», посвященном памяти матери. Но наибо-

<sup>16</sup> О воздействии творчества Гоголя на Цанкара, и в частности в этом случае, см.: В. Krefc. Cankar in ruska književnost // Slavistična revija, 1. XVII, 1969, št. 1, s. 72–77.

лее последовательно они проявляются в сборнике «Образы из сновидений» (1917), где мучительная душевная боль писателя, вызванная военной трагедией, и его высокий патриотизм, вера в возрождение своего народа часто воплощаются в иносказательно-символической форме, в сочетании реальности и сказочно-фантастических элементов. Некоторые гротескные образы, а иногда и мироощущение писателя с определенным оттенком спиритуализма соотносятся уже с экспрессионистской поэтикой.

К жанру рассказа в этот период обращается большинство словенских писателей разных направлений. Некоторые из них продолжают творить в традиционной манере, но многие отдают дань тому новому, что привносит в этот жанр Цанкар. Под влиянием Цанкара в словенском рассказе значительно углубляется психологизм, часто возникает интенсивная субъективная окраска, появляется лирический (импрессионистический) пейзаж (К. Мешко, И. Регали, И. Лах, Ф. Финжгар, З. Кведер-Еловшек, В. Левстик, М. Пугель).

Очень значительна роль Цанкара и в развитии словенского романа. Замысел особой композиционной структуры этого жанра писатель впервые воплощает в романе «На крутой дороге» (1903). В процессе работы над ним автор пояснял в одном из писем, что роман составлен из ряда новелл, каждая из которых представляет целостное произведение и «одновременно по содержанию и идее тесно связана с предыдущей и последующей»<sup>17</sup>. Цанкар успешно осуществил свое намерение, создав произведение большой художественной силы и глубины. Но если этому роману свойственна временная последовательность в расположении новелл (эпизодов из жизни главной героини, прообразом которой была мать писателя), то в других романах подобного новеллистического или циклического типа хронологический принцип не соблюдается. Дробность, мозаичность композиции этих романов исследователи справедливо связывают с импрессионистической техникой<sup>18</sup>. Особенно наглядно эти черты проявились в романах «Обитель Марии Заступницы» (1904) и «Нина» (1906).

Основное место действия в первом из названных романов — приют для неизлечимо больных детей, больничная палата, где находятся четырнадцать девочек. Параллельно с основным, медленно текущим действием (взаимоотношения девочек, их разговоры, приход посетителей и т. д.) то и дело возникает ретроспективный план, в значи-

<sup>17</sup> I. Cankar. Zbrano delo. Ljubljana, 1970, knj. 26, s. 210.

<sup>18</sup> См.: F. Bernik. Problemi slovenske književnosti. Ljubljana, 1980, s. 394, 400; F. Bernik. Model tradicionalnega in model simbolističnega romana pri Cankarju // Jezik in slovstvo, 1. XXVIII, 1982/1983, št. 1, s. 3–6.

тельной степени разнородный, мозаичный. Образуются вставные новеллы (иногда с достаточно драматичным сюжетом) о жизни девочек до больницы, что раздвигает рамки повествования, способствуя многостороннему воссозданию жизни различных общественных слоев — от состоятельных и внешне уважаемых до самых бедных, постоянно страдающих от крайней нужды. Здесь, в социально-критическом ракурсе, нашли наиболее четкое выражение реалистические черты, присущие этому сложному в стиливом отношении произведению, причем в двух новеллах обнаруживаются элементы натурализма<sup>19</sup>. То, что новеллы-воспоминания даются автором через восприятие девочек, через призму их сознания, всякий раз позволяя выявить их внутренний облик, свидетельствует о полисубъектном характере романа<sup>20</sup>.

В романе присутствует еще один пласт<sup>21</sup> — зыбкий, как бы обволакивающий текст, — это мир мечтаний и томлений безнадежно больных девочек, их душевных порывов, представлений о лучшей жизни, о смерти. В стиливом отношении этот пласт соотносится с символизмом, хотя символической образности в романе совсем немного. Несмотря на разнородность всех этих стиливых и содержательных пластов, произведение, благодаря целостной авторской концепции, производит впечатление органичного единства.

Иную структуру имеет самый нетрадиционный из романов Цанкара — «Нина». Семь глав романа соответствуют семи ночам, проведенным повествователем (по взглядам и мироощущению двойником автора) у постели умирающей девушки. Это обращенные к героине лирические монологи повествователя, в которых — и история их отношений, и вставные новеллы с собственным сюжетом — монологи находящиеся в ассоциативной связи с судьбами двух главных персонажей. Здесь и воспоминания, и размышления как о вечных, философских, так и некоторых остросоциальных проблемах (в частности, об участии детей из рабочих предместий). К числу нетрадиционных относят также романы «Новая жизнь» (с достаточно сложной структурой, вставными новеллами) и «Милан и Милена» (со своеобразным параллелизмом повествования о сходных судьбах юноши и де-

---

<sup>19</sup> Один из враждебных Цанкару критиков Ф. Кобал обвинил писателя даже в «рафинированной, художественно совершенной порнографии», хотя никакой порнографии там нет и в помине.

<sup>20</sup> См.: Т. И. Чепелевская. Повести и романы Ивана Цанкара 1900–1907 годов // На рубеже веков (Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX — начала XX в.). М., 1989, с. 179–180.

<sup>21</sup> См.: F. Bernik. Problemi slovenske književnosti. Ljubljana, 1980, s. 393–394.



вушки, словно предназначенных друг для друга, но никогда в реальной жизни не встретившихся).

Цанкар пишет и романы, традиционные по композиции («Чужие», 1901; «Крест на горе», 1904; «Мартин Качур», 1906). Но и в них есть то новое, что писатель вносит в словенскую литературу, а именно: сочетание различных стилевых компонентов, углубленный психологический анализ, напряженный лиризм, косвенно выражающий отношение автора к повествованию.

Эти характерные для творчества Цанкара особенности свойственны и большинству его повестей, причем провести четкую границу между повестью и романом очень трудно. У исследователей по этому вопросу существуют разногласия, что сказывается, например, в оценке таких произведений, как «Чужие» и «Госпожа Юдит». По своей композиции последнее из названных произведений<sup>22</sup> сближается с новеллистическим романом Цанкара. Писатель создает и другие, новые для словенской литературы типы повести — повесть-жизнеописание («Жизнь и смерть Петра Новляна», 1903; «Последние дни Штефана Полянца», 1906, и др.), существенно развивает и обновляет повесть-притчу, наиболее ярким примером которой в его творчестве может служить уже упоминавшаяся повесть «Батрак Ерней и его право»<sup>23</sup>.

Процессы, происходящие в словенской литературе в этот период, естественно, охватывают и драматургию. В этой области часто творят те же писатели, что и в повествовательных жанрах. Развивается традиционная реалистическая драматургия, иногда с эпигонскими романтическими отступлениями, а со второй половины 1890-х гг. с вкраплением элементов натурализма.

Еще на рубеже 1880–1890-х гг. в творчестве Йосипа Вошняка (1834–1911) возникают зачатки словенской политической драмы («Пена», поставлена в 1889; «Доктор Драган», опубликована не была), которая вводит в словенскую драматургию тему тяжелого труда и борьбы пролетариата, опережая своей остротой разработку этой проблематики в повествовательных жанрах и поэзии. Но реализм Вошняка даже в его лучших пьесах еще ослаблялся мелодраматичностью<sup>24</sup>, связанной со стремлением к более эффектной театральности. Следующий шаг в создании реалистической социальной драмы

<sup>22</sup> Т. И. Чепелевская обоснованно относит его к жанру повести (см.: Т. И. Чепелевская. Повести и романы Ивана Цанкара... // На рубеже веков. М., 1989, с. 181).

<sup>23</sup> Подробнее см.: Т. И. Чепелевская. Жанровая специфика произведения И. Цанкара «Батрак Ерней и его право» // Советское славяноведение, 1988, № 3, с. 56–64.

<sup>24</sup> См.: F. Koblar. Slovenska dramatika. Ljubljana, 1972, knj. 1, s. 143, 145, 148.

делает Этбин Кристан (1867–1953), лидер словенских социал-демократов. Его ранним драмам свойственна идейная прямолинейность, отражающая идеологические позиции автора — четкое противопоставление владельцев предприятий и рабочих. В частности, это присуще драме «Верность», опубликованной в социал-демократическом печатном органе «Делавец» («Рабочий») и ставившейся в самостоятельных рабочих театрах (1897). В дальнейшем в драмах Кристана углубляется психологизм, сочетающийся с элементами натурализма. Дань натуралистическим веяниям отдают в своих пьесах в конце XIX в. Антон Фунтек («Из мести», поставлена в 1896) и Энгельберт Гангл («Сын», поставлена в 1898, опубликована в 1899; «Плод греха», опубликована в 1901). Все это семейные драмы, в которых также еще ощущаются связи с романтическими традициями.

Важнейшую роль в развитии словенской драматургии в 1900-е гг. как и в повествовательных жанрах, играет «словенский модерн» в лице Ивана Цанкара, деятельность которого как драматурга имеет очень разносторонний и новаторский характер. Создавая новые для словенской литературы образцы драматургии, Цанкар обращался к таким далеко отстоящим друг от друга литературным источникам, как пьесы Ибсена, гоголевский «Ревизор», народная балаганная комедия, современная символистская лирическая драма. Но при этом произведения писателя свойственна самобытность, они воплощают глубоко личные авторские идеи и миропонимание. Цанкар написал шесть пьес (не считая ранней драмы «Романтические души», которой не придавал большого значения), и все они существенно отличаются друг от друга в жанрово-стилистическом отношении.

В психологической драме «Якоб Руда» (1898, опубликована и поставлена в 1900 г.), где наиболее ощущаются импульсы, идущие от драматургии Ибсена, все строится на этических коллизиях. Монологи главного героя проникнуты мучительным самоанализом, поступки персонажей психологически мотивированы. Иногда в пьесе чувствуются стилистические связи с символизмом и импрессионизмом, возникает особая лирическая атмосфера, новое мироощущение, проявляющееся в человеческих взаимоотношениях<sup>25</sup>.

Другую жанрово-стилистическую разновидность представляет собой комедия Цанкара «На благо народа» (опубликована в 1901 г.). Это злая сатира на современное буржуазно-мещанское общество, его политическую верхушку, на мнимых патриотов и либералов, их интриги, пышную риторику, прикрывающую корыстные побуждения. Словенская литература еще не знала столь резкого обличения «свя-

<sup>25</sup> Подробнее см.: *F. Koblar. Slovenska dramatika*. Ljubljana, 1973, knj. 2, s. 46.

ценных принципов» этой либеральной элиты, ее деклараций о деятельности ради «блага народа», от подлинных нужд которого была очень далека. Интрига построена на незначительном событии, на стремлении двух соперничающих политиков переманить на свою сторону богатого и, казалось бы, влиятельного человека. Эту интригу автор развивает очень искусно, с обилием комических положений, подходящих до гротеска. Исследователи творчества Цанкара справедливо отмечали стилистическое сходство его комедии с гоголевским «Ревизором»<sup>26</sup>. Но в отличие от Гоголя у Цанкара положительным героем выступает не только язвительный авторский смех, но и реальный персонаж, противостоящий обличаемым кругам, — журналист Щука, взбунтовавшийся после перенесенного унижения. Намечен и выход из существующего положения вещей — Щука поднимает народ на выступление против политиканов.

Вершины своего драматургического мастерства Цанкар достигает в наиболее сценичной, сильной по эмоциональному трагедийному воздействию пьесе «Король Бетайновы» (1901, опубликована в 1902 г.). В селе Бетайнова господствует торговец, трактирщик и фабрикант Кантор, который держит жителей в кабале и может творить любое самоуправство. Критики и исследователи видели в этом образе отражение ницшеанской идеи о сверхчеловеке — в таком случае это решительное ее развенчание<sup>27</sup>. Кантор разбогател преступным путем. Выразитель авторских идей студент Макс становится его обличителем. Их противоборство заканчивается победой Кантора — боясь разоблачений, он убивает Макса. В последнем действии на какой-то миг у Кантора пробуждается совесть, но ее заглушает цинизм, и в убийстве обвиняют невинного. В драме присутствуют элементы сатиры на существующее общественное устройство — убийцу и народного кровососа Кантора с воодушевлением выдвигают кандидатом в парламент. В отличие от драмы «Якоб Руда», где как бы совершается искупление греха, нравственной вины, здесь в вопиющей форме торжествует зло, и лишь в одном эпизоде, в проклятии жены уволенного Кантором рабочего, чьи дети остались без хлеба, звучит предупреждение Кантору и надежда на возмездие в будущем.

Совсем в ином эмоциональном и стилистическом ключе написан фарс «Соблазн в долине святого Флориана» (1907, опубликован в 1908 г.). Цанкар переносится здесь в условный мир, изобилующий символами, аллегориями, сказочно-фантастическими элементами.

<sup>26</sup> Ibid., s. 47; J. Kos. Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike // Jezik in slovetstvo, 1. 14, 1969, št. 1, s. 15.

<sup>27</sup> См.: F. Koblar. Op. cit., s. 53.

Долина св. Флориана — это обобщенный сатирический образ современного словенского общества — ханжеского, самодовольного, малокультурного, но претенциозного. Это те критики и читатели, что отвергли цанкаровское творчество. Автор своеобразно претворяется здесь в художника и бродягу Петера, явившегося в долину в сопровождении своей невесты, красавицы Яцинты (символическое олицетворение его творчества) и черта, которому он продал душу. Он дурачит почтенных граждан долины, заставляет почитать не только себя, но и поклоняться невесте, целовать ей ногу. А в конце выясняется, что он совсем иное лицо (ситуация, напоминающая финал в «Ревизоре») — известный разбойник, разыскиваемый властями. Удастся ему обмануть и черта, убедившегося, что люди в долине настолько испорчены, что совращать их уже нет никакой нужды. В пьесе ощущается язвительная ирония, присутствует гротеск, гармонически соединяются элементы народного балагана и современной драматургии символистов.

В драме «Холопы» (1910) Цанкар вновь возвращается к форме реалистической психологической драмы с некоторыми элементами символизма и сатирической окраской. Но он вносит в это произведение и новые черты — политический отклик на ситуацию в Словении тех лет, четкое выражение своей общественной позиции, сочувствие идее борьбы пролетариата. Если комедия «На благо народа» из-за своей резкой общественно-критической направленности появилась на сцене лишь через шесть лет после ее публикации, то «Холопы» были поставлены в театре только после смерти автора.

Последняя пьеса Цанкара «Прекрасная Вида» (1911, опубликована в 1912) представляет собой совсем иной, новый для словенской литературы тип драматургии, близкий к лирической драме символистов (Метерлинк, Уайльд)<sup>28</sup>. Центральный персонаж, Вида, — это символически персонифицированная мечта человека о чем-то прекрасном и светлом. Эта томительная мечта по-своему присуща каждому из основных персонажей пьесы, которые тоже не столько реальные люди, сколько символы. Сама Вида, влекомая таким томлением, уходит вместе с красивым богатым юношей из своего бедного дома, от друзей, но, оказавшись среди приземленных, трезво мыслящих прагматиков, возвращается назад. Основное место действия драмы также имеет символическое значение — это здание бывшего сахарного завода, где ютилась беднота и где умерли друзья Цанкара поэты Кетте и Мурн, представители того молодого поколения, светлым мечтам которого не суждено было осуществиться (сквозной мотив в творчестве Цанкара).

<sup>28</sup>J. Kos. Op. cit., s. 15.

Вклад, который внес Цанкар в развитие словенской драматургии, очень значителен и, как уже говорилось, на редкость многообразен в жанрово-стилевом отношении. И в области драматургии творчество Цанкара оказало существенное воздействие на современников и было активно воспринято последователями писателя.

В 1900–1910-е гг. отдельные авторы создают еще пьесы в традициях словенской драматургии прошлых лет. Ф. Детела пишет реалистическую комедию «Ученый» (поставлена в 1902 г.), высмеивающую некоторые псевдонаучные теории своего времени и их сторонников на фоне жизни представителей разных слоев словенского общества. Другую разновидность словенской драматургии развивают пьесы Ф. Финжгара, обращавшегося к жизни крестьян и к форме «народной драмы», в которую он вносит новые черты. Если в его драме «Браконьер» (1902), где действие, во многом опирающееся на народные предания, происходит в середине XIX в., а также в драме «Наша кровь» (1912), имеющей реальную историческую основу (наполеоновская Иллирия), еще ощутимы романтические традиции, то в пьесе «Цепь» (1914), отображающей жизнь и быт словенской деревни, реализм более последователен. Несколько ослабляют его лишь присутствующие в драме морализаторские тенденции. Финжгар проявляет себя мастером естественного, реалистического диалога и знатоком народного языка.

В это время в словенскую драматургию проникают натуралистические элементы. Они ощущаются в реалистических в своей основе пьесах З. Кведер-Еловшек, среди которых наиболее значительным явлением была драма с четко выраженным социальным и патриотическим звучанием «Американцы» (1908, тема эмиграции словенских крестьян в поисках заработка). Это относится и к драме Ксавера Мешко «Приговоренные к смерти?» (поставлена и опубликована в 1908 г.), проникнутой патриотической идеей сопротивления германизаторской политике в Каринтии, к драме «Мать» (поставлена в 1908 г.), где уже появляется своеобразная символика и аллегоричность, а также к некоторым пьесам Этбина Кристана, лучшая из которых — «Като Вранкович» (опубликована и поставлена в 1909 г.). Последняя пьеса была не только вершиной драматургического мастерства писателя, но и одной из наиболее удачных, наиболее сценичных словенских драм того периода. Серьезное социально-политическое содержание пьесы сочетается с этической идеей неминуемой расплаты за преступление перед своим народом. Несмотря на душевную драму главного героя, молодого бескомпромиссного политика, который оказывается не в силах публично осудить приемного отца за бесчестную сделку с властями в прошлом, дело его жизни должно

восторжествовать. Активизируется демократическое сознание людей, и на выборах будет одержана победа. В этой пьесе по сравнению с предыдущими произведениями Кристана значительно углубляется психологизм, чувствуется связь с драматургией Ибсена<sup>29</sup>.

Более открыто и определено натуралистические черты проявляются в пьесах Лойза Крайгера «Драма на лугу» (1910), «Предкарнавальная ночь» (1911), в драме «Раковина» (1911), в драматической повести Иво Шорли «Петушковский господин и его семейство» (1909), в драме Адольфа Робида «В сумраке» (1907), в трилогии «Демон Венера» (1908) и др. В этих пьесах отсутствует политическая, социальная, патриотическая проблематика. Общественно-критический смысл остается лишь на уровне вопросов современной семьи, брака, морали. В ряде случаев ощущается воздействие драматургии Ибсена и Стриндберга.

Некоторые из названных выше драматургов продолжают свою творческую деятельность и в следующий период, сохраняя в новых литературных условиях основные художественные особенности своих произведений.

В словенской литературе конца XIX — начала XX в. происходят кардинальные изменения, существенно затронувшие все ее роды и виды — поэзию, прозу, драматургию. Это сказывается в освоении новых идейно-тематических пластов, в углублении социально-психологического анализа (особенно в повествовательных и драматургических жанрах), в создании тонкой, артистически совершенной лирики, отражающей не только интимный мир человека, но и его активное отношение к важнейшим проблемам современности. С этого периода словенская литература органично включается в европейский и мировой литературный процесс, идет в ногу с временем.

---

<sup>29</sup> Подробнее см.: *F. Koblar*. Op. cit., knj. 2, s. 27–29.

## Болгарская литература

Двадцатилетие после освобождения Болгарии от турецкого ига в 1878 г. было насыщено важными общественно-политическими и культурными событиями и процессами, которые во многом определили жизнь всех слоев болгарского общества не только в это время, но и позднее. По решению Берлинского конгресса (1879), принятому под давлением западных держав, Болгария была разделена на три части: независимое Княжество на севере — от Дуная до Балканского хребта, Восточную Румелию в южной части страны со столицей в Пловдиве, находившуюся в вассальной зависимости от султана, и юго-западные земли в Македонии, остававшиеся под властью Османской империи. Поэтому болгарский народ и после 1878 г. продолжал борьбу за национальную независимость. В 1885 г. эта борьба завершилась воссоединением Восточной Румелии с Княжеством, в результате чего образовалось единое государство во главе с князем Александром Баттенбергским, который правил Княжеством с 1879 г. В стране действовала демократическая Тырновская конституция, принятая после освобождения Болгарии. Борьба за независимость македонских земель вылилась в 1903 г. в мощное Илинденское восстание, жестоко подавленное затем турецкими властями. Освобождение балканских славян и румын от Османской империи завершилось полной победой во время Первой Балканской войны 1912 г. Однако в следующем году соперничество правящих кругов стран-союзниц Сербии и Болгарии за раздел македонских земель обернулось в 1913 г. Второй Балканской войной. Два года спустя Болгария вступила в мировую войну на стороне Германии, что окончилось для нее национальной катастрофой. Все это легло тяжелым бременем на плечи болгарских тружеников.

С первых лет существования независимой Болгарии в стране возникло острое политическое противоборство правящих кругов, стремившихся к установлению неограниченной монархии, и прогрессивных сил общества, отстаивавших завоевания демократической конституции. В этой борьбе Александр Баттенберг потерпел поражение и вынужден был в 1887 г. отречься от власти. Пришедший ему на смену князь Фердинанд Кобургский — австрийский офицер и потомственный немецкий аристократ — ориентировался во внешней политике на Запад, в первую очередь на Германию, а традиционные болгарско-русские отношения оборвались, сторонников русской ориентации стали преследовать.

В обстановке свободы частного предпринимательства, развития ремесел и торговли наблюдается стремительный экономический подъем страны, рост городов. Ощутимы были успехи в образовании, становлении национальной науки, в развитии литературы, театра, искусства, росла и крепла интеллигенция, все более активно участвовавшая в общественной жизни. Вместе с тем процесс быстрого развития буржуазных отношений вел к резкому социальному размежеванию общества на бедных и богатых, бесправных и властных. Патриотические и свободолюбивые идеи деятелей национально-освободительной борьбы были преданы забвению. Новые предприниматели, крупные чиновники, офицерство явно поддерживали правящие круги, с тем чтобы упрочить свое социальное положение. В то же время учителя, деятели науки, культуры и искусства, а также нарождавшееся студенчество в своих выступлениях стремились выразить интересы широких слоев населения.

С развитием в городах промышленных предприятий росла численность пролетариата, что привело со временем к образованию Болгарской рабочей социал-демократической партии (1891), ставшей заметной политической силой в стране. В деревне рушились патриархальные отношения, обострялись социальные конфликты, происходило обнищание значительной части крестьянства. В конце 1890-х и начале 1900-х гг. в стране вспыхнули крестьянские бунты (особенно в Варненском округе). Борьба за экономические и социальные права сельского населения привела к образованию Земледельческого союза (1898) — партии, выражавшей интересы сельских тружеников.

В начале XX в. противоречия между властью и народом еще более усилились — особенно после провозглашения князя Фердинанда царем в 1908 г. Интеллигенция — писатели, художники, композиторы, артисты — выдвигала демократические идеи, касавшиеся политической и культурной жизни, выступала против неограниченной власти монарха, против коррупции и политиканства. Прогрессивные деятели декларировали свои принципы через творческие объединения и периодическую печать. В новых художественных произведениях писатели стремились воссоздать величественные картины национально-освободительной борьбы, образы ее героев и передать сложные и драматические коллизии в современном болгарском селе и городе, изобразить жизнь обычного человека в новых трудных условиях с его повседневными заботами, с его психологией и моралью, с его мечтой о лучшем будущем.

Ведущим направлением в литературе конца XIX — начала XX в. оставался реализм, завоевавший позиции еще в предшествующие десятилетия и представленный теперь такими писателями, как И. Ва-



зов и З. Стоянов, А. Константинов и С. Михайловский. Наибольшей популярностью у городских и сельских читателей пользовался Вазов, прежде всего как поэт и прозаик. Широко были известны его произведения на сюжеты из эпохи национально-освободительной борьбы (цикл поэм «Эпопея забытых», роман «Под игом») и из современной жизни (сборники рассказов «Царапины и пятна», «Виденное и слышанное»). В романах Вазова «Новая земля» (1896) и «Казаларская царица» (1903), как и в его очерках, рассказах, запечатлены типичные картины современной городской жизни болгар с их социальными и морально-этическими конфликтами. Позднее Элин Пелин вспоминал: «Вазов возвышался над всеми как писатель, как символ писательской чести, достоинства писателя»<sup>1</sup>.

Большое место в прозе 1890-х гг. заняла критика политических дельцов и предпринимателей, чаще стали появляться произведения сатирической направленности — фельетоны А. Константинова, сатирические стихи Михайловского. Поэзия была представлена талантливыми произведениями эпического и лирического характера.

С конца XIX в. резко возрастает интенсивность литературной жизни, особенно в таких крупных городах, как София и Пловдив. Увеличивается число общественно-литературных и литературно-художественных периодических изданий, вокруг которых складываются различные творческие группировки. Растет количество художественных произведений, появляется профессиональная литературная критика. Наряду с традиционным реализмом на рубеже веков зарождаются и постепенно получают развитие тенденции модернизма, возникает пролетарская литература, а несколько позже как самостоятельное литературное течение формируется символизм. Литература обогащается не только на почве развития национальных традиций, но и за счет восприятия опыта других литератур. В эпоху национального возрождения для болгарских писателей были характерны тесные связи с Россией, начиная с рубежа веков стремительно нарастают контакты с западноевропейскими и скандинавскими литературами. Набирает динамику процесс так называемой «европеизации» болгарской литературы, когда в стране широко распространяются переводы произведений западных писателей, становится заметно влияние западных авторов на оригинальные сочинения болгарских поэтов и прозаиков. Под воздействием новой общественно-литературной обстановки расширяются рамки проблематики литературы, крупные болгарские писатели проявляют все больший интерес не только к национальным, но и общечеловеческим проблемам.

<sup>1</sup> Элин Пелин. Сочинения в 2-х т. М., 1962, т. 2, с. 340.

В художественном и эстетическом отношении болгарская литература конца XIX — начала XX в. выравнивала свой путь с развитием других европейских литератур.

\* \* \*

В духе литературы критического реализма начинали писать молодые прозаики Г. Стаматов, А. Страшимиров, Элин Пелин, а также поэты Ц. Церковский, К. Христов, П. Яворов. Для них характерно обращение не только к сельской, но и к городской проблематике, не только к социальным, но и к морально-этическим конфликтам. В их творчестве появляются новые герои из разных социальных слоев. Расширяется диапазон изображения жизни и человеческих ценностей.

Новые тенденции наглядно выявились в прозе сурового реалиста Георгия Стаматова (1869–1942). Он родился в России в семье болгарина-эмигранта, юриста по образованию, который позднее, в Софии, занимал крупные должности в судебных учреждениях. Будущий писатель учился в Южнославянском пансионе в г. Николаеве вместе с А. Константиновым, а затем в Военном училище, позже получил высшее юридическое образование. Вращаясь в судебной среде, военной и гражданской, он обогатил свое знание жизни, видя ее как бы изнутри болгарского общества, и стал острым критиком буржуазных нравов и морали. Первые его рассказы появились в середине 1890-х гг., а с выходом сборника «Избранные очерки и рассказы» (1905) молодой прозаик приобрел известность в широких кругах читателей.

Рассказы Стаматова вводили в болгарскую литературу мир большого города и характеры его обитателей с их типичной моралью и жизненными проблемами. Он показывает болгарских солдат и офицеров в их повседневной жизни, по большей части неустроенной и драматичной. В рассказе «Вестовой Димо» автор повествует о безрадостном существовании вконец забитого солдата, которому только самоубийство приносит избавление от унижений и грубости. Писатель рисует образ офицера-солдафона, «человека-зверя в офицерском мундире», картины палочной дисциплины, грубости и аморального поведения. Впервые болгарская военщина предстала в литературе в таком острокритическом освещении. Видное место в произведениях Стаматова занимает чиновничество с его мелкой борьбой честолюбия, угодничеством, чиновничеством («В мышиных норах»).

Воспитанный на русской реалистической литературе, писатель отказывается от подробного бытописания, присущего прозе предшествующего периода, от увлечения чисто внешним национальным ко-

лоритом. Для него важнее донести психологию человека, а в событиях и поступках осудить мещанский быт, черствость и бездуховность. Его телеграфный стиль — это краткость, а порой афористичность. Вместо плавного развития сюжета — чередование отдельных сцен, характеризующих персонаж. Сам автор зачастую как бы отстраняется от изображаемых событий, текст приобретает черты документального повествования, и читателю предоставляется возможность самому делать выводы. Вместе с тем некоторые авторские констатации поднимаются до осуждения всей общественной системы. В эссе «Наша земля» читаем: «Болгарина оглушили министры и карательные экспедиции, его ослепили иллюминации и бенгальские огни, рот ему заткнули избирательными бюллетенями, — и потому он молчит... Он забит и несчастен». Особенности повествовательной манеры писателя получили развитие в его повестях и рассказах межвоенного периода, и за ним упрочилось представление как о реалисте-сатирике, бескомпромиссном критике буржуазного общества и его морали.

Одновременно со Стаматовым в литературу входит Антон Страшимиров (1872–1937). Первый сборник его рассказов «Смех и слезы» (1897) возник на основе впечатлений и наблюдений, почерпнутых им во время шестилетнего пребывания в глухих болгарских селах, где он работал учителем. Молодой автор не чуждается изображения сельского быта, нередко вплетает в свое повествование народные предания и легенды, что придает произведению романтическую окраску, а сам автор выступает как участник событий, радуясь или огорчаясь тем, что происходит на селе и что отражается в душе сельского труженика. Гражданская позиция писателя еще сильнее выражена в его последующем творчестве, которому в большей степени присущи острая конфликтность и драматизм. Драматизмом, надо сказать, вообще отмечены многие произведения болгарских авторов как в прозе, так и в поэзии и драматургии. Это одна из отличительных черт болгарской литературы рассматриваемого периода.

В конце 1890-х и начале 1900-х гг. Страшимиров активно участвует в общественной жизни как член социал-демократической, а затем радикальной партии, от которой он избирался депутатом Народного собрания. В 1905 г. писатель издает общественно-литературный журнал «Наш живот» («Наша жизнь»), а в следующем году вместе с Т. Влайковым редактирует журнал «Демократически преглед» (1902–1928). Начало века вообще оказалось для Страшимирова весьма плодотворным в творческом отношении. Он публикует рассказы и повести, роман и пьесы. Широкую известность приобретают его повести «Змей», «Габровка», «На перепутье». В первой изображается суровая власть темных сил в крестьянской среде, вера забитых лю-

дей в злых духов, жизненные драмы сельских жителей. Повесть «На перепутье» воспроизводит мужественную борьбу крестьян с представителями властей, войсками, брошенными на подавление бунта. Автор сумел живо передать картины социального движения, стихийность поведения толпы, смену настроений и трагическое положение интеллигенции, оказавшейся бессильной решить социальные проблемы времени. Сила художественного слова писателя коренилась в защите бесправных сельских тружеников и в осуждении жестокого подавления народного движения.

Роман Страшимирова «Осенние дни» (1902) воспроизводит романтическую любовь молодых людей, преодолевающих конфликт враждовавших семейств. Драматическое столкновение предстает на широком бытовом и социальном фоне сельской жизни. Это один из ранних опытов болгарского социально-психологического романа. Вместе с Вазовым писатель прокладывал путь к широкому изображению общественной и нравственной жизни болгар начала века.

К этому же времени относится и появление пьес Страшимирова «Вампир» (1901), «Свекровь» и «По ту сторону» (обе 1906), которые с успехом шли на сценах болгарских театров. Следует сказать, что стремительное развитие болгарской драматургии в конце XIX и начале XX в. непосредственно связано с формированием профессионального болгарского театра. В 1892 г. в Софии появляется первая постоянно действующая драматическая труппа «Слеза и смех», которая регулярно ставила спектакли по пьесам зарубежных и болгарских авторов. Труппа завоевала симпатии широких кругов зрителей и в 1904 г., получив финансовую поддержку со стороны правительства, была преобразована в Народный театр, существующий до настоящего времени. В центре столицы было построено специальное здание театра, торжественное открытие которого состоялось в январе 1907 г.

В начале 1900-х гг. открылся передвижной «Современный театр» М. Икономова, который давал представления в разных городах Болгарии. Кроме отечественных ставились пьесы из зарубежного классического репертуара. Большой успех выпал на первые постановки пьесы М. Горького «На дне» в 1903 г., когда спектакль вызвал всеобщее воодушевление, став важным общественным событием в столице. Возникли театры и в Варне, Пловдиве, Русе. К театральной деятельности было привлечено внимание всей творческой интеллигенции и особенно писателей. Оно выразилось в их систематических откликах в печати на новые постановки, а порой и в непосредственном участии писателей в работе театров. В 1902 г. в театре «Слеза и смех» впервые в Болгарии была введена должность «драматург театра»,

соответствующая нынешней должности «заведующего литературной частью». Первым болгарским драматургом театра стал А. Страшимиров. В 1908–1909 гг. Народный театр возглавил Пенчо Славейков, много сделавший для повышения общей театральной культуры болгарских артистов. С 1908 по 1913 г. драматургом этого театра был Пейо Яворов, также оставивший заметный след в развитии театрального искусства. На рубеже XIX–XX вв. на сцену хлынул целый поток новых пьес болгарских авторов. Театральная жизнь стала важной частью национального общекультурного процесса. Еще в 1860-х гг. XIX в. создатель болгарской любительской труппы Д. Войников мечтал о том, чтобы театр стал школой болгарской народности и патриотизма. На рубеже веков он действительно сделался важным фактором развития художественного сознания, постановки и освещения социальных и нравственно-этических проблем.

Крупными и авторитетными писателями-драматургами конца XIX и начала XX в., лучшие пьесы которых заложили основы национального репертуара, стали И. Вазов, А. Страшимиров, П. Тодоров и П. Яворов. Характерная для Вазова проблематика национально-освободительной борьбы получила воплощение и в пьесах, созданных им путем драматизации своих поэтических и прозаических произведений. На основе поэмы «Загорка» была написана пьеса «Руска» (1883), драматизированы повесть «Отверженные» (1894), роман «Под игом» (1911). Социальная комедия Вазова «Искатели доходных мест» («Службогонци», 1903) положила начало политической драматургии в Болгарии. Из исторических драм писателя наибольшей известностью пользовались «Борислав» (1909) и «Ивайло» (1911), в которых продолжалась и развивалась друмевская традиция исторической драмы о моральной чистоте государственной власти, о взаимоотношениях власти и народа, об идеале государя-патриота. Пьесы Вазова с успехом ставились на сценах разных театров и прочно вошли в национальный репертуар. Только в Народном театре в период с 1907 по 1912 г., по подсчетам театроведов, состоялось более 150 спектаклей по драмам Вазова. Известный русский театровед и исследователь болгарского театра К. Н. Державин имел все основания говорить о том, что Вазов «с полным правом может быть назван отцом болгарской национальной драмы нового периода ее существования, периода, который являлся временем становления национальной тематики и поисков национальной своеобразия драматического стиля»<sup>2</sup>.

Пьесы Страшимирова привлекали широкие круги зрителей и читателей проблематикой болгарской жизни рубежа веков. Драма «Вам-

---

<sup>2</sup> И. Вазов. Събрани съчинени. София, 1957, т. 18, с. 774–775.

пир» раскрывает трагическое столкновение сильных, волевых характеров. Особенно выразительна демоническая личность хозяйки корчмы Маламы. Через суровый быт автор обнажает «темные силы», игравшие зловещую роль в судьбах людей. В пьесе «Свекровь» разрушаются традиционные представления о «злой свекрови» путем комической трансформации сюжета. Автор высмеивает деспотизм и косность в семейных отношениях. Обе пьесы прочно вошли в репертуар болгарских театров и до нашего времени не сходят со сцены. Другие драматические опыты Страшимирова не имели такого успеха и остались лишь фактом творческой биографии писателя.

В канун Балканских войн появились романтические повести Страшимирова «Дворец Ромодана-бега» и «Сура бир» (1910). Обе они представляют собой стилизацию восточных легенд, в которых воспеваются пылкая любовь и сильная личность, отстаивающая право на независимость и свободу. В каком-то смысле они предвосхищают появление романтических рассказов Й. Йовкова, хотя в художественном отношении уступают другим произведениям Страшимирова. Болгарская критика справедливо отмечала, что в этот период писатель как личность и как творец как бы раздваивается, занимая промежуточное положение между традиционными реалистами старшего поколения и молодыми авторами, тяготеющими к принципам модернизма. Первые стремятся прежде всего воспроизвести национальный характер, раскрыть его социальный аспект, а вторые обращают главное внимание на проблемы нравственные, на личностные достоинства человека, его неповторимую индивидуальность. Страшимиров воплощал в себе противоречивые тенденции общественной и литературной жизни начала XX в. Не случайными поэтому представляются и его метания между радикалами и крайними правыми кругами с их националистическими позициями.

К числу выдающихся реалистов, вступавших в литературу в начале века, относился Элин Пелин (псевдоним Д. Иванова, 1877–1949), который, с одной стороны, продолжал вазовские традиции, а с другой — обогащал их и прокладывал новые пути болгарской прозе начала века и последующего межвоенного периода.

Своим происхождением, положением и интересами Элин Пелин был органически связан с жизнью болгарского села, судьбами крестьян. Сын бедного крестьянина из шопов, населявших Болгаршоу в окрестностях Софии и в западной части страны, он на протяжении более двух десятилетий жил среди них, был свидетелем их тяжелого труда, их драм и радостей. Работая сельским учителем, а затем и редактором-издателем журнала «Селска разговорка» (1902–1903), предназначенного для широкого круга читателей, Элин Пелин уже в мо-

лодости встал на защиту интересов и прав земледельца. Отношение государства к сельскому труженнику он определил в статье под выразительным названием «Кому мать, а кому мачеха». С горечью он отмечал, что с крестьянина все что-то требуют — от корчмаря и сборщика налогов до ростовщика и сельского попа. Молодой писатель жадно впитывает народнические и социалистические идеи, зачитывается современной литературой. Большое впечатление на него произвели, по его собственному признанию, рассказы М. Горького, что расширило представление писателя о человеке и его месте в обществе. Рассказы А. Чехова явились для него своеобразной школой мастерства, простоты и выразительности. Не случайно жанр короткого рассказа стал основным в его творчестве. И именно в этом жанре Элин Пелин достиг высокого мастерства. Первый его сборник «Рассказы» вышел в 1904 г., и к писателю сразу пришла широкая известность. Рассказы Элин Пелина вводят болгарского читателя в многообразный мир сельского труженника с его повседневными заботами, в мир легенд и поверий, удивительной гармонии природы, домашних животных и птиц, которые по-своему чувствуют, переживают и как бы дополняют общую атмосферу сельской жизни. Эти рассказы не только воспроизводят реальную действительность, раскрывают духовный мир человека, но и проникнуты глубоко эмоциональным ощущением жизни. В одном из рассказов Элин Пелина лирический герой так передает свои чувства. «Лежа в шалаше возле тлеющего костра, я слушал волшебную сказку пастухов, следил за отражением огня на их солнцем опаленных лицах и засыпал очарованный, словно в объятиях какой-нибудь лесной самодивы. Вокруг царила безмолвная тишина, какая бывает только в горах, и я улавливал лишь легкий шум пляшущих самодив, повизгивание собаки во сне, таинственный голос ночных птиц, довольное чавканье скота да тяжелый вздох какой-нибудь коровы» («Ангелинка»).

И вместе с тем эта поэтическая атмосфера контрастирует с полной лишений и страданий жизнью труженников-шопов. Это им суждено переживать такие стихийные бедствия, как засуха, град или поваральные болезни, которые, как мор, приносят им тяжелые утраты (рассказы «Напасть Божья», «После жатвы», «На борозде»). Отсюда нередко контрастные картины идиллической природы и безрадостной жизни бедняка.

Как в этом, так и в следующем сборнике «Рассказы» (кн. 2, 1911) Элин Пелин изображает современное село в пору его социального расслоения, когда противостояние бедности и богатства, труженников и представителей властей достигают особой остроты, выливаясь в социальные и нравственные конфликты. Рассказы проникнуты ост-

рым современным мироощущением, и автор не только показывает столкновение добра и зла, но и сам занимает нравственную позицию в «безбрежном море страстей и скорби». Его излюбленный герой — крестьянин-шош из числа бедняков, который отличается большим трудолюбием и некоторым упрямством, наделен чувство юмора и способен воспринимать прекрасное в окружающем мире; он может постоять за себя и за близкого ему человека. СобираТЕЛЬНЫЙ образ дает представление о характерных национальных чертах болгарского земледельца. Здоровым человеческим отношением к жизни и чувством оптимизма проникнуты герои «Ветряной мельницы», чувством подлинной красоты наделены крестьяне в рассказах «Летний день», «Самодива»; ирония и юмор сквозят в рассказе «На том свете». В неприглядном виде предстает местное чиновничество — сборщик налогов, адвокат («Андрешко», «Адвокат»). В образе крестьянского парня Андрешко автор показывает не только народную сметливость, лукавство, но и мужество сельского труженика в его сопротивлении представителю власти, обиравшему его односельчанина. Дружба, любовь, ревность и другие стороны душевной жизни крестьян получили воплощение в ряде поэтических и драматических рассказов («У мельницы», «Лепо», «Любовь»). Тревожное чувство неразделенной любви герой рассказа «Любовь» выражал игрой на свирели. В ее звуках слышались надежда и отчаяние, целомудрие и предчувствие глубокой драмы: «Сперва свирель зашелестела тихо, игриво, потом вдруг перестала, печально вздохнула и с бесконечной грустью запела песню о тихих, задушевных сельских радостях среди тяжкого, непосильного труда, — запела, будто заплакала. Звуки лились в ночном воздухе, дрожа, разбегаясь, сходясь и дружно плывя в ночи, как безутешный плач. Они тихо вились, вздымались вверх и рассыпались горючими слезами. Потом застонали глухо, словно прося прощения за несовершенные грехи, отчаянно зывая к небесам о помощи...» (перевод Д. Горбова).

Другой типаж, к которому автор проявляет симпатию, — это сельский учитель, способный облегчить участь бедноты, помочь крестьянам преодолеть их предрассудки, дать добрый совет односельчанам («Напасть Божья»).

В 1904 г. появилась первая часть повести «Гераковы» (окончательно завершена в 1911 г.), положившая начало ряду прозаических произведений болгарской литературы о распаде патриархальных отношений в селе. Автор изображает возникновение острых конфликтов в семье, уродующих человеческие души жадной накопительством. Глава семьи Йордан Герак — отец трех сыновей, труженик и рачительный хозяин, заботящийся о детях, невестках и внуках. Все они



жили в добрых традициях патриархальных связей под одной крышей и трудились на общем поле. Но с разделом земли пробудилась неумная алчность, что привело к распаду родственных отношений. К тому же влияние города на одного из сыновей оказалось пагубным: он не только отбил от хозяйства, забросил семью, опустившись нравственно, но и канул в конце концов в неизвестность. Через яркие художественные образы, острые нравственные и социальные конфликты писатель вскрывает психологию людей, обнажает сам процесс распада семьи. Повесть «Гераковы» послужила, по мнению болгарских литературоведов, примером для Г. Караславова и Д. Талева в создании семейно-родовых романов.

В 1920–1930-е гг. Элин Пелин публикует ряд новых произведений: повесть «Земля» (1922), сборник рассказов и фельетонов «Я, ты, он» (1935), цикл рассказов «Под монастырскими лозами» (1936), стихотворения в прозе «Черные розы». Творчество писателя в этот период служило утверждению и обогащению реалистического метода в болгарской литературе и явилось хорошей школой для молодых прозаиков.

Новые социальные мотивы и новые нравственные аспекты современной жизни предстают и в реалистической поэзии на рубеже веков. Видное место в ней занимают молодые поэты Ц. Церковский, К. Христов и П. Яворов. Они не только продолжили вазовские гражданские традиции, но и способствовали их дальнейшему развитию, обогащению тематики, поэтического языка и стиля. Цанко Церковский (1869–1926) первым в болгарской литературе создает образ социалиста (стихотворение «Еретик», 1892) и сам активно участвует в общественном движении, став одним из основателей крестьянской партии Земледельческий союз. Все поэтическое творчество Церковского связано с болгарским селом, а основной его персонаж — крестьянин с его повседневными заботами, небольшими радостями и душевными переживаниями. Критика называла его «поэтом села», так как никто из его предшественников в поэзии не представлял столь полно и разносторонне образ сельского труженика (сборники «Полевые песни», 1905; «Невыплаканные песни», 1918). Он часто шел от народной поэзии с ее богатыми художественными средствами, разнообразными ритмами. Мелодичная лирика своей простотой и близостью фольклору напомнит русскому читателю поэзию Кольцова; она пользовалась большей популярностью у современников.

Иной характер носила рафинированная поэзия Кирилла Христова (1875–1944), вступившего в литературу в середине 1890-х гг. Первые сборники «Песни и вздохи» (1896) и «Трепеты» (1897) сделали его одним из наиболее известных молодых поэтов. Читатели за-

говорили о нем как о лирике, выражающем самые сокровенные чувства. В 1903 г. выходит сборник его «Избранных стихотворений» с предисловием наиболее авторитетного тогда писателя И. Вазова. «Кирилл Христов, — писал Вазов, — поэт по духу, по природе, по темпераменту; поэт чудесным образом владеет высшей формой с изяществом образов и тайной речи, которыми наполняется его поэзия. Красота внутреннего содержания во власти искусства требует красоты обновления. Кирилл Христов владеет обоими свойствами»<sup>3</sup>.

Самобытный художник слова был прежде всего «певцом своей жизни», поэтом оптимистического духа, чувственного восприятия окружающего мира, умеющим к тому же выразить его в изысканной поэтической форме. В одном из программных стихотворений «Гимн» он уверяет, что «жизнь разумная, слава и идеалы — это старая песня, которая сейчас не поется». Упоением молодостью, радостью жизни веет от его стихов:

Предо мной сегодня открывается новая жизнь,  
новым трепетом наполняется мое сердце —  
и мой дух неудержимо летит  
к счастью — бурям и волнам:  
я пьян своей молодостью  
и дерзким девизом, что ношу в себе:  
Женщины и вино! Вино и женщины!

Впервые в болгарской поэзии Христов воспевает плотскую, эротическую любовь («Черные очи», «Пеппина», «Последнее прости»).

В основном Христов тяготел к демократическому национальному самосознанию, но в годы Второй Балканской и Первой мировой войн он оказался на националистических позициях. В этих метаниях поэта проявилась утрата частью болгарской интеллигенции здравого демократического идеала, что отрицательно сказалось и на лирике Христова.

Ранняя поэзия П. Яворова (1877–1914), наоборот, была высокогуманной и глубоко демократической по своей направленности; она покоряла читателя силой художественного слова. Его образы тружеников из крестьянской среды, четников — борцов национально-освободительной борьбы в Македонии — и беженцев (армян и македонцев) исполнены глубокого драматизма (стихотворения «Армяне», «Изгнанники», «Гайдуцкие песни»). В этом отношении он продолжает ботевские традиции изображения человека в момент высшего

<sup>3</sup> К. Н. Державин. Болгарский театр. Очерк истории. М.; Л., 1950, с. 125.

душевного напряжения. С самого начала творческого пути Яворов ощущает органическую связь с жизнью простого народа, глубоко переживая его беды и страдания. Не случайно он искал выход в социалистических идеях и откликнулся драматическими стихами на крестьянские бунты начала 1900-х гг. В стихотворении «Сизиф» Яворов пишет:

Народ — Сизиф! Томится из века в век он,  
и в слепоте духовной, как тот страдалец пленный,  
он в сумраке крошечном богами осужден  
огромный, тяжкий камень катить округ вселенной.

(Перевод А. Тарковского)

Подробнее творчество поэта освещено в следующей главе, сейчас же хотелось бы отметить, что в его лице болгарская реалистическая литература завоевывала новые рубежи, осваивала новые жанровые формы.

Заметным явлением в общественной и литературной жизни Болгарии 1890-х и начала 1900-х гг. стало широкое распространение в стране идей социализма. Активным их проводником выступил Димитр Благоев (1856–1924) — известный болгарский революционер, общественный и культурный деятель. Еще студентом Петербургского университета он создал первую в России марксистскую группу (1883), а позже в Болгарии основал Болгарскую рабочую социал-демократическую партию (БРСДП, 1891). Человек широких интересов, он выступал не только с работами политического, научного, но и литературного характера. При его непосредственном участии издавался журнал «Ново време» (1897–1923) и газета «Работническо дело» (выходила с 1897 г. и продолжала издаваться с некоторыми перерывами и после Первой мировой войны). Это были органы болгарских социалистов, преследовавшие цель расширения рабочего движения и внедрения в широкие массы социалистических идей. Того же направления были социал-демократические общественно-литературные журналы «День», «Дело», «Современник», «Борьба» (выходили в разное время с начала 900-х гг. до 1914). Социал-демократические идеи привлекали сочувственное внимание многих деятелей культуры и литературы, особенно на начальном этапе их распространения. Как писал Благоев, социализм в то время «воспринимался в стране как „гуманный“, „истинный“ и потому в социалистическое движение включилась большая группа демократически настроенных интеллигентов»<sup>4</sup>. Среди них были А. Страшимиров, Ц. Церковский,

<sup>4</sup> Д. Благоев. Принос към историята на социализма в България. М., 1944, с. 388.

К. Христов, П. Яворов, П. Тодоров, И. Андрейчин. Они сотрудничали в социалистических изданиях, и многие их произведения были навеяны социалистическими идеями. И хотя позднее они отошли от социалистического движения, их симпатии к нему способствовали повышению интереса к социальным проблемам, и в конечном итоге это оказало воздействие на развитие реализма, обогащение и заострение его социальной направленности. Верными социалистическому движению и далее оставались такие писатели, как Д. Полянов, Г. Киров, критик Г. Бакалов, творчество которых положило начало развитию болгарской пролетарской литературы.

Эстетическая концепция пролетарских писателей была изложена в литературно-критических статьях Благоева, которые в 1901 г. составили сборник «Общественно-литературные вопросы», вышедший в Пловдиве. В предисловии к нему Благоев писал: «Все мои статьи являются плодом моих стремлений приложить к разным общественно-литературным вопросам социалистическую точку зрения и объяснить их с этой точки зрения»<sup>5</sup>. В 1911 г. появилась брошюра Бакалова «Болгарская литература и социализм», в которой критик также дает «обзор болгарской литературы с социалистической точки зрения»<sup>6</sup>. В том же духе выдержаны статьи Д. Димитрова, которого современники называли «болгарским Добролюбовым», и И. Клинчарова.

Взгляды Благоева на литературу и искусство складывались в процессе освоения им марксистской теории развития общества, на основе восприятия русской революционно-демократической литературной критики, а также под влиянием эстетических взглядов Г. В. Плеханова, которого он считал в этой области непревзойденным авторитетом. Отсюда его представление о литературе как о «продолжении» и «зеркале общественного развития». В своих статьях Благоев высоко оценивал литературное наследие возрожденцев — П. Р. Славейкова, Л. Каравелова и Х. Ботева. Он положительно отзывался о повестях Т. Влайкова, А. Страшимирова, А. Константинова. Многие его оценки этих авторов и отдельных их произведений сохраняют свое значение и в наши дни.

Критик обращал внимание не только на содержание произведений, но и на их художественную форму. Так, он считал, что чем выше художественная форма произведения, тем больше его литературное значение. Вместе с тем он явно недооценил творчество Вазова, упрекая его за критическое отношение к социалистическим идеям. Справедливо ведя острую полемику с сотрудниками журнала «Мысль»,

<sup>5</sup> Д. Благоев. Литературно-критически статии. София, 1951, с. 64.

<sup>6</sup> Г. Бакалов. България литература и социализъм. София, 1911, с. 2.

особенно с его главным редактором К. Крыстевым, он, однако, доходил до полного отрицания их творчества. В этом проявилось упрощенное понимание марксистской критикой творческой природы литературы, механическое перенесение ими своих представлений об общественном развитии на явления искусства и литературы. Болезнью вульгарного социологизма болгарская марксистская критика страдала не только на рубеже веков, но и позднее, вплоть до середины XX в. В свою очередь заслугой этой критики явилось одобрительное отношение к литературным произведениям, проникнутым демократическими идеями и принципами народности. Примером тому могут служить не только статьи Благоева о Влайкове и Страшимирове, но и сборники стихотворений «Лучи поэзии» (1901) и «К свободе» (1902), составителем которых был Г. Бакалов. В них были представлены поэты разных направлений, в том числе Вазов, Михайловский, Церковский и Яворов.

Благоев приветствовал появление в отечественной литературе пролетарских писателей, которые, по его мнению, хотя и страдали абстрактностью в выражении новых идей в своих произведениях, все же были «исполнены жизненных сил, светлой радости... Этой литературе, — полагал он, — „принадлежит будущее“»<sup>7</sup>. Авторами произведений новой социальной направленности стали Димитр Полянов (1876–1953) и Георгий Кирков (1867–1919). Первый из них вошел в литературу главным образом как поэт (сборники «Морские капли», 1907; «Железные стихи», 1921). Ему принадлежат также рассказы из жизни рабочих, публицистические и литературно-критические статьи. Г. Кирков был широко известен прежде всего как революционный деятель и талантливый публицист, как редактор газеты «Рабочие вестник», а из его литературных произведений популярными стали сатирические рассказы и фельетоны, составившие сборник «Дремиградские чудачки» (1900).

С появлением названных писателей в болгарскую литературу входят образы пролетариев — мелких ремесленников и рабочих с их подневольным трудом и решимостью покончить с миром насилия, нищеты, бесправия. Еще будучи студентом, во Франции, Полянов пишет стихотворение «Низвергнутые кумиры» (1895), в котором в возвышенном стиле рисует образ борца, поднявшегося во имя «свободы, равенства и братства» против сильных мира сего. Он утверждает:

Мы будем вольные и равные. Ваш гнет  
Низвергнут будет в прах, и ваша власть падет!

<sup>7</sup> Д. Благоев. Литературно-критически статии, с. 118.

И буря, пронесаясь по скалам, рокотала:  
«Погибель, злая смерть, проклятье капиталу!»

(Перевод Н. Чуковского)

Через революционные символы и аллегории поэт утверждает неизбежную гибель старого мира и торжество пролетарской борьбы («Древо смерти»). Мысль передается несколько отвлеченно, но автор искренне верит в то, что для пролетариев придет новый день. На раннем этапе социалистического движения стихи Полянова вдохновляли читателей, особенно из рабочей среды, поддерживая их мечты и надежды на светлое будущее.

Проза Киркова более заземленная, и в ней больше реальной действительности как в изображении отрицательных персонажей, так и в характеристике тружеников. Его герои — участники общественной борьбы, распространяющие социалистические листовки, выступающие пропагандистами революционных идей. Обличение ловких дельцов, политиков, лидеров буржуазных партий и их прислужников (фельетоны «Политическая зоология», «Щенки», «Как изменяется режим») часто реализуется в духе гротеска, выдержано в сатирических тонах. Автор успешно продолжает традиции А. Константинова и обогащает их, используя некоторые приемы сатиры М. Салтыкова-Щедрина. Вместе с тем его персонажи настолько конкретизированы в обрисовке внешнего облика и поведения, что воплощают в себе определенные типы людей именно того времени, людей болгарского города, характеризуя, по выражению Благоева, «разбойнический, насильнический режим», царивший тогда в стране. Сатирическую направленность прозы Киркова высоко ценили в революционных кругах, считая, что его неподражаемый сарказм был острым оружием в борьбе против политических противников.

Болгарские пролетарские писатели расширили круг тем и проблем литературы. Они вводили в нее образы рабочих с их романтическим пафосом борьбы, обогащали галерею сатирических образов, особенно политических воротил и алчных хищников.

На базе журнала «Мысль» (1892–1907) постепенно складывалась новая группа литераторов. Общность их взглядов и творческих принципов выявилась не сразу. В первые годы журнал был выразителем устремлений реалистического направления, однако к концу 1890-х гг. его основные сотрудники изменили свои позиции и начали провозглашать идеи модернизма. Его проводниками в литературе стали Крыстю Крыстев — главный редактор журнала — и поэт Пенчо Славейков. Ближайшими их единомышленниками были прозаик и драматург Петко Тодоров и поэт Пейо Яворов. Именно эта группа

очень одаренных писателей оказалась ведущей в литературном процессе начала XX в.

Это были люди независимого характера, наделенные высоким гражданским сознанием и мужественно отстаивавшие свои общественные и литературные взгляды. Они проповедовали духовный аристократизм как высшее проявление общественной независимости от окружающей среды и от сильных мира сего. Они осуждали политику неограниченной монархии и критиковали политических дельцов, обличали мещанство, бездуховность. В литературно-критических выступлениях они противостояли традиционным реалистам, стремясь к раскрытию национального характера не через внешнее изображение быта, нравов, а через психологию человека, через его сложный духовный мир. В теоретическом плане опорой для них стала современная немецкая эстетическая мысль и идеалистическая философия, в первую очередь работы В. Вундта, И. Фолькельта, Ф. Ницше. Большой популярностью пользовалась книга Ницше «Так говорил Заратустра». Получившая распространение философия индивидуализма способствовала, с одной стороны, более глубокому постижению духовного мира личности, а с другой — оборачивалась культом «сверхчеловека», которому все дозволено, приводила к противопоставлению индивида и массы, которая воспринималась как бездумная толпа. Все это нашло отражение в творчестве П. Славейкова и П. Тодорова, а также в литературно-критических статьях К. Крыстева.

Поскольку большая часть писателей, объединявшаяся вокруг журнала «Мысль», получила образование в западных университетах (чаще всего в Германии) и хорошо ориентировалась в классической и современной западной литературе, эти же писатели стали в Болгарии ее переводчиками и популяризаторами. Благодаря их деятельности в стране получили широкое распространение переводы из немецкой, французской и итальянской литературы. Существенные изменения претерпели традиционные болгаро-русские отношения. П. Славейков, П. Тодоров, П. Яворов по-прежнему высоко ценили А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Тургенева, А. Герцена, но несравненно большее внимание они стали уделять таким современным авторам, как В. Короленко, Л. Андреев, М. Горький, А. Блок. Последние становились властителями дум передовой болгарской интеллигенции. Это был новый этап литературных взаимоотношений болгарских писателей с западноевропейскими и славянскими авторами, что, безусловно, положительно сказалось на развитии всей национальной литературы.

Особенность болгарского литературного процесса рубежа веков состоит в дальнейшем развитии литературно-критической мысли, в которой обособляются разные течения. О критиках-марксистах уже

шла речь. К числу наиболее авторитетных и уважаемых критиков демократической направленности конца 1890-х и начала 1900-х гг. относятся Иван Шишманов (1862–1928) и Крестю Крыстев (1866–1919). Оба они получили образование на Западе. Шишманов изучал литературу и философию в Вене, Женеве, Лейпциге и стал в Болгарии самым крупным специалистом по западноевропейским литературам, был профессором Софийского университета, а затем и академиком. К. Крыстев учился в Лейпциге, занимался немецкой философией и эстетикой, защитил диссертацию на степень доктора философии и в течение ряда лет также был профессором Софийского университета. Для обоих критиков характерен идеал гражданской активности и открытое противостояние реакционным действиям монархии. Так, в 1907 г. Шишманов и Крыстев осудили решение князя Фердинанда о закрытии университета в связи с антимонархическими выступлениями студентов во время открытия нового здания Народного театра. Оба они поддерживали широкие международные связи и пользовались авторитетом в зарубежных научных кругах. Оба были издателями журналов: Шишманов выпускал «Сборник за народни умствование, наука и книжнина» («Сборник народного творчества, науки, книжного дела», 1889–1902), превратившийся затем в серийное академическое издание; Крыстев основал журнал «Мисъл» («Мысль», 1892–1907), который стал авторитетным литературным органом.

Однако по характеру своей деятельности, литературным взглядам и методологии они существенно отличались друг от друга. Шишманов тяготел к строго научному изучению писателя, проявляя живой интерес к истории литературы и национальной культуре. Вкладом в литературоведческую мысль явились его статьи по истории литературы эпохи национального возрождения; болгарских писателей он рассматривал в контексте славянских и балканских связей, использовал методы сравнительного изучения литератур, а из современных авторов предпочтение отдавал И. Вазову, Элин Пелину и П. Яворову, с которыми поддерживал дружеские отношения. Владея опытом культурно-исторической школы, а также опираясь на достижения социологии и психологии, он выступал за утверждение реалистических принципов в национальной литературе.

Внимание К. Крыстева целиком было направлено на современный литературный процесс, за которым он самозабвенно следил, став в сущности первым профессиональным критиком в Болгарии. Ему принадлежали и первые книги литературно-критических статей — «Этюды и критики» (1894) и «Литературные и философские статьи» (1898); написанные темпераментно в жанре эссе. Критик осуждал серость и посредственность в литературе, поощряя молодых



талантливых авторов. Он высоко ценил произведения Пенчо Славейкова, П. Яворова и П. Тодорова. Вместе с тем путь Крыстева-критика был неровен и противоречив: в начале 1890-х гг. он приветствовал новые произведения И. Вазова, С. Михайловского и А. Константинова, М. Георгиева, а с начала 1900-х гг. утверждает на позициях модернизма, становится активным критиком вазовских литературных взглядов и теоретических принципов. Он стремится объяснить достоинства литературных произведений исходя исключительно из личности творца и придавая при этом особое значение интуиции, субъективному восприятию окружающего мира. Отстаивая высокие требования к форме литературного произведения, он впадал порой в крайности. «У искусства, — писал Крыстев, — нет задачи удовлетворять ни научные потребности духа, ни его нравственные и религиозные идеалы, ни социальные и политические стремления гражданина». И далее пояснял: «...в искусстве мы ищем не воспроизведение внешних и физических черт бытия, а его более глубокий смысл, чтобы получить эмоциональное удовлетворение от произведения, которое соответствует нашим психическим потребностям, соответствует нашим взглядам»<sup>8</sup>.

Борьба за высокую художественную культуру, безусловно, носила прогрессивный характер, но увлечения Крыстева явно вели к эстетству и индивидуализму. К числу концептуальных работ Крыстева относится и его сборник «Молодые и старые» (1907), в котором он противопоставил творчество П. Славейкова, П. Тодорова и П. Яворова представителям старшего поколения — традиционным реалистам. Для него они не просто личности разных поколений, но и выразители разных эстетических принципов, и в этой борьбе критик нередко был полемически непримирим и субъективен. Конечно, у молодого поколения, группировавшегося вокруг журнала «Мысль», были свои достижения в обогащении художественной литературы, особенно в развитии языка и стиля, в обращении к народной мифологии, в использовании опыта современных западных литератур, но они впадали в крайности формального эстетства, против которых решительно выступал Вазов. В 1910 г. об этих молодых авторах он писал: «Они и развиваются в ложном направлении... Оторвались от народной среды и запели в духе новейших веяний западноевропейской литературы. Они вознеслись в область олимпийской отчужденности, углубились в самосозерцание и совсем порвали связи с окружающим миром»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Цит. по: Г. Цанков. Д-р К. Крыстев. София, 1987, с. 93.

<sup>9</sup> И. Вазов. Събрани съчинения. София, 1956, т. 4, с. 259.

Вкладом Крыстева в истолкование достижений болгарской литературы конца XIX и начала XX в. явились и статьи в его сборниках «Х. Ботев, П. П. Славейков, П. Тодоров, П. К. Яворов» (1917) и «Алеко Константинов — шесть статей» (1917). Со временем у него намечился перелом и в отношении к наследию Вазова. Он в полной мере оценил общенациональное значение его творчества.

В наибольшей степени новаторские тенденции «молодых» нашли выражение в творчестве сына писателя-возрожденца Петко Славейкова — Пенчо Славейкова (1866–1912) — поэта, критика, переводчика, деятеля культуры, игравшего большую роль в общественной жизни Болгарии. Некоторые литературоведы не без основания считают его центральной фигурой в болгарской литературе начала века, в движении «молодых» за обновление отечественной культуры. Надо сказать, что его авторитет, действительно, был огромным как среди писателей, так и у всей прогрессивной интеллигенции. Болгарский литературовед С. Каролев, посвятивший Славейкову обстоятельную монографию, справедливо отмечает, что в его личности и творчестве проявились «поразительная многосторонность, многоликость и противоречивость»<sup>10</sup>.

Будучи еще юношей, Славейков перенес острый паралич и потому до конца жизни с трудом ходил и испытывал трудности при письме. Борьба с недугом закалила его характер, развила склонность к самоанализу, к познанию психологии человека. Высшее образование он получил в Лейпциге, где в течение шести лет занимался литературой и философией. Особенно близкой ему стала немецкая литература, а любимыми поэтами были Й. В. Гёте и Г. Гейне. В университете он пишет диссертацию «Влияние Гейне на русскую лирику»; в течение ряда лет занимается переводами немецких авторов, а в 1911 г. выходит антология «Немецкие поэты», составленная из его собственных переводов. Влияние немецких поэтов проявилось и в первом поэтическом сборнике Славейкова «Ландыши» (1888). В области философии его привлекали ницшеанские идеи, связанные с культом сильной личности. В то же время, как и его предшественники-возрожденцы, он преклонялся перед русской классикой. Он оставил проникновенные статьи о пушкинской поэзии и сам переводил стихотворения Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Надсона; оригинальны его суждения о творчестве Гоголя, Тургенева, Короленко, высоко ценил он Толстого. Он с чувством гордости говорил о восприятии болгарским обществом прогрессивной русской культуры. «Рос-

---

<sup>10</sup> С. Каролев. Созерцатели и борцы. П. Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов. Избранное. М., 1979, с. 7.

сия, — рассуждал он, — освободила нас политически. Это и дети знают. Но Россия освободила и ум наш; ей мы прежде всего обязаны той небольшой культурой, которую мы имеем и которая является лучшим залогом культуры духа в нашей дальнейшей жизни и развитии»<sup>11</sup>. Русский славист Н. С. Державин, близко знавший Славейкова в начале 1900-х гг., позднее в неопубликованном очерке о поэте писал: «Он был прекрасным знатоком русской художественной литературы, он прекрасно владел русским и основными европейскими языками, а русскую литературу и ее историю знал в деталях»<sup>12</sup>.

Значительный след в культурной жизни страны П. Славейков оставил и как руководитель Народного театра, и как директор Народной библиотеки (1909–1910). Увольнение его из театра и из библиотеки по распоряжению Министерства просвещения, а также смелые выступления Славейкова против сил реакции вызвали острый конфликт писателя с правящими кругами, и он вынужден был покинуть Болгарию, выехав в Италию, где вскоре скончался.

Однако нельзя не отметить, что, отстаивая передовые идеи своего времени в общественной и литературной жизни, он явно недооценивал творческое наследие Х. Ботева и Л. Каравелова, полагая, что их участие в революционном движении негативно сказалось на их поэзии и прозе. Он отрицательно относился и к творчеству писателей-реалистов 1880–1890-х гг. во главе с Вазовым, полагая, что их творческие приемы, взгляды и принципы не соответствуют современному эстетическому уровню. В литературе он ценил прежде всего то, как писатель выражает внешние ощущения, субъективное восприятие, возводя это в главный принцип. В статье «Душа художника» (1899) Славейков писал: «Для художника имеют значение только явления (Erscheinung), а не скрытая за ними сущность вещей; художник как таковой способен воспринимать только то, что наглядно, что непосредственно действует на его чувства, непосредственно бросается в глаза. Только эти явления существенны для художника, они для него выражение или символ характера самих вещей, тайна, скрытая в них»<sup>13</sup>. Эти суждения впоследствии были восприняты болгарскими символистами, и потому они считали Славейкова своим вдохновителем. (Интересно отметить, что сам он отрицательно относился к символизму, осуждая в нем крайний субъективизм; это еще один парадокс, порожденный противоречивостью позиций писа-

<sup>11</sup> П. П. Славейков. Събрани съчинения в 8 тома. София, 1959, т. 5, с. 306.

<sup>12</sup> В. Злыднев. Извори на дружбата. София, 1958, с. 358.

<sup>13</sup> П. П. Славейков. Събрани съчинения. София, 1958, т. 4, с. 53.

теля.) В другой статье, «Поэты» (1902), Славейков снова подчеркивает мысль об особом призвании творца. «Поэт, — пишет он, — это страж, и он должен стоять на своем посту, он — жрец и пусть заботится о своем храме, а не шмыгает по конюшням, где питаются навьюченные мулы на барахолке жизни»<sup>14</sup>. Можно сказать, что в своих взглядах и в своей творческой практике он выступал как сторонник элитарной литературы и культуры. При этом он был беспощаден в осуждении слабых, посредственных произведений, что объективно способствовало повышению общего уровня современной болгарской литературы.

Вместе с тем нельзя полагать, будто Славейков как поэт и критик вообще отрицал реалистическое искусство. Нет, в сущности он был за высокие образцы искусства слова, за тот же реализм, но более глубокий и многозначный, который затрагивает общечеловеческие проблемы, пропускает их через субъективное восприятие, видит добро и зло не только в противопоставлении, но и в единстве. Это был шаг к тому реализму, который получил разностороннее развитие у писателей XX в., и не только в болгарской литературе. Выдвижение этих новых принципов и неуклонное следование им определили ведущее положение Славейкова в болгарской художественной культуре начала нового века.

Как бы ни были примечательны литературно-критические суждения Славейкова, главный его вклад в национальную литературу заключался в его поэтическом творчестве, многообразном в жанровом и стилевом отношении. При жизни поэта, кроме подражательных «Ландышей», вышли оригинальные сборники, определившие огромный успех автора, — «Эпические песни» (кн. 1 — 1896, кн. 2 — 1898), «Сон о счастье» (1907) и «На Острове блаженных» (1910). Посмертно была издана незавершенная эпопея «Кровавая песня» (1919), известная до того лишь по отдельным частям, публиковавшимся в периодической печати. Уже первую из этих книг, которую автор затем дорабатывал (издание 1907 г.), болгарская литературная общественность оценила как крупное художественное достижение. Сборник открывался биографией вымышленного поэта Олафа ван Галдерна, воззрения которого — это позиции самого Славейкова, что легко распознали его современники. В развитии личности большую роль сыграли скитания Славейкова на родине и за границей. Он побывал в Вене, Париже, Лейпциге, «его поэтические вкусы и интересы вскормлены прежде всего русскими художниками слова, которые так победоносно шествуют по Европе... Инстинк-

<sup>14</sup> Там же, т. 5, с. 49–50.

тивно он воспринимал в них поиски человека в звере»<sup>15</sup>. Поиски человека оказываются основополагающими и для него самого. Такие стихотворения, как «Балагур», «Колядники», «Харамии», «Неразлучные», написаны словно на одном дыхании: в них радость и горе, сострадание к тяжелой участи узников и прославление верности в любви. И еще одна характерная черта — они проникнуты духом народной песни — то бравурной, то страстной, то печальной. К народному творчеству поэт относится особенно бережно, что сказалось и в собирании им песен, и в статьях, посвященных народной поэзии. «Из всего болгарского, — писал он, — я знаю, люблю и буду любить нашу чудесную народную песню и все, что вскормлено ею, как, например, поэзию Ботева»<sup>16</sup>.

Народным колоритом и стилем отмечены поэмы Славейкова «Ралица» и «Бойко». Образ девушки из бедного семейства Ралицы, наделенной сердечностью и душевной теплотой, а затем и безграничной верностью мужу Иво, глубоко трагичен. Богач Стойко в порыве ревности и мести за отвергнутую Ралицей любовь убивает Иво. Поэт раскрывает драматический конфликт, вероломство убийцы и огромное мужество Ралицы, сумевшей пережить свое горе. Увидев в рождении сына продолжение рода, она оказывается не сломленной тяжестью судьбы. В другой поэме глубокую драму переживает главный герой Бойко. Его любимая девушка выходит замуж за другого человека; после тяжелых переживаний и он женится в надежде создать семью. Но первая любовь не угасла, а некогда любимая им девушка теперь становится его любовницей, что по-своему переживают его жена и мать, осуждающая поступок сына. Измена, ревность, новая любовь не приносят счастья, а терзают душу: разрушается прежний мир, человек оказывается в «жутком одиночестве». А в эпилоге поэмы юноша-мечтатель воспекает непреходящую любовь:

И песня, как будто подбита при взлете,  
звучала жалобой юной, напрасной,  
томясь от любви бесконечной.

(Перевод М. Зенкевича)

В обеих поэмах, написанных в духе народных песен, белым стихом, раскрываются характеры в их драматическом напряжении. Образы героев предстают возвышенными, глубоко народными и жизненно правдивыми.

<sup>15</sup> П. П. Славейков. Собрания съчинения. София, 1958, т. 1, с. 117.

<sup>16</sup> Там же, т. 5, с. 182.

В этот же сборник поэт включил лиро-эпические поэмы, посвященные выдающимся деятелям мировой культуры: Бетховену («Сis moll»), Шелли («Сердце сердец»), Микеланджело («Микеланджело»), мифологическому Прометею («Симфония безнадежности»). Через эти образы автор прославляет величие духа, беспредельную преданность высокому искусству, светлые идеалы, выражаемые в художественных творениях. Так, в образе Шелли болгарский поэт ощущал «живое сердце — бесценный дар, принадлежащий миру»:

...Поэт для нас не умер.  
Покинув землю, в наших он сердцах  
живет и охраняет, как весталка,  
огонь любви — живое пламя жизни.

(Перевод М. Ваксмахера)

Вместе с тем в «Симфонии безнадежности» поэт по-своему осмыслил образ Прометея, который в соответствии с античным мифом подарил людям огонь, похитив его у богов, и дал им знания. Славейков не без влияния Ницше проводит горькую мысль, что дар Прометея лишь открыл людям трагедию человеческого духа, обреченного на вечные муки. Стихотворения «Гимн о смерти сверхчеловеков», «Тень сверхчеловека» также проникнуты духом безнадежности и пессимизма.

Сборник «Сон о счастье» включает в себя стихотворения различного содержания — от поэтических зарисовок настроения момента до пейзажной лирики. По большей части эта поэзия носит созерцательный характер, но впечатляет искренность и задушевность тона.

Ни ветерка, ни дуновенья,  
ветвей недвижима краса,  
твердь голубую отразила  
рассвета ясная роса.  
...Счастливым путь, счастливый отдых,  
вечерний час в родном краю,  
где я в желанном сновиденье  
мой сон о счастье узнаю.

(Перевод В. Луговского)

Если поэзию Вазова отличает целостный и в основе своей оптимистичный взгляд на мир, восхищение красотой жизни, пафос национально-патриотических чувств, то сознание Славейкова сложнее и не столь гармонично. У него сильнее проступает ощущение тревожных противоречий и загадок бытия, преобладает выражение очень разных состояний человека, часто не складывающихся в гар-

моническую картину. «Жизнь каждого человека, — говорил он, — это ожерелье, состоящее из веселых и грустных дней. Такое ожерелье носит и поэт. И если он хочет правдиво изобразить жизнь, он не может петь только о солнце и весне»<sup>17</sup>. Лирика Славейкова с богатством ее эстетического спектра передает многообразие жизни человеческой души. По своему строю и типу она ближе современному читателю, чем лирика предшествующих поэтов.

Сборник Славейкова «На Острове блаженных» произвел большое впечатление на современников в высшей степени удачной литературной мистификацией. На первый взгляд читателю предлагается антология иностранных поэтов с краткой биографической заметкой о каждом из них и с их характерными стихотворениями. На самом же деле разные авторы (их в антологии девятнадцать) — это различные стороны и грани личности самого Славейкова-поэта или наиболее характерные черты других литераторов, близких ему. Под именем Иво Доля предстает Славейков-лирик, в лице же Бойко Раздяля выступает Славейков-философ, в других случаях — Славейков-критик. В образе Бора Вихора запечатлены черты отца поэта — Петко Славейкова, в образе Видула Фингара — талантливый сатирик А. Константинов и так далее. В целом антология лирических, сатирических, философских и патриотических стихотворений передает сложный духовный мир автора и его ближайшего окружения, предстающий в книге не без нотки иронии под наименованием Острова блаженных (использован античный миф об Острове блаженных, т. е. Элизии, сказочной райской земле, где обитают души праведников). Многие стихотворения сборника, такие как «Самоубийца», «О ста двадцати», «Поэт», «Мой отец во мне», «Люблю», «Псалом поэта», получили широкую известность и стали хрестоматийными. В стихотворении «Псалом поэта» выражено представление автора о своем призвании, мироощущении и неиссякаемом оптимизме:

При жизни я всегда к высотам рвался взглядом,  
 глаза меня всегда за тучи уносили,  
 пускай же и в гробу я с небом буду рядом,  
 и в окна пусть простор ко мне струится синий.  
 ...И я услышу то, к чему моя живая  
 душа рвалась: земля в своей красе нетленной  
 ликует, в небесах чудесный гимн сливая  
 с торжественным псалмом ликующей вселенной.

(Перевод М. Ваксмахера)

<sup>17</sup> П. П. Славейков. Собрание сочинения, т. 5, с. 185.

Литературной мистификацией является и цикл небольших стихотворений под названием «шарки», якобы переведенный с персидского и принадлежащий арабскому поэту. Они афористичны, воссоздают восточный колорит и пронизаны духом гуманизма.

Почти два десятилетия Славейков трудился над своей самой большой поэмой «Кровавая песня», части которой отдельными главами публиковались в периодической печати, но сама поэма осталась незавершенной и была посмертно издана его друзьями. «Кровавая песня» — крупное эпическое произведение, воскрешающее события и героев Апрельского восстания 1876 г. — высшего момента национально-освободительной борьбы болгарского народа. Этим произведением Славейков продолжает традиции З. Стоянова и И. Вазова, воспевших героическую и трагическую годину в жизни болгарского народа. Новое у Славейкова — это стремление дать философско-историческое осмысление событий и связанной с ними идейной борьбы. В художественном отношении он опирался на опыт «Илиады» Гомера и «Пана Тадеуша» Мицкевича, которые высоко ценил еще со студенческих лет. В результате автор не только воспроизвел картины жизни болгар 1870-х гг., идейную борьбу участников героических сражений, но и раскрыл психологию героев, их духовные устремления в защите национальных интересов. Большим искусством отличаются изображение батальных сцен, портреты исторических деятелей и вымышленных персонажей, пейзажные зарисовки. Впечатляет, например, величественная картина Балканских гор (вошедшая еще в сборник «Эпических песен» — стихотворение «На Балканах») как вечного символа защитника болгарского народа и его духовного величия:

...Стоят нахмурены, закутаны в туман  
Отроги синих гор, задумчивых Балкан.  
Гайдуцкою мечтой забывшись, грезят кряжи...  
И воинном седым стоит гора на страже  
Средь юных воинов. Раскинулся хребет  
Бескрайним лагерем...  
Я с детских лет  
Балканами пленен, навеки очарован  
Теперь мечтой моей я снова к ним прикован.

(Перевод В. Луговского)

И все же эпопею нельзя считать во всем удавшейся. Воскрешая пафос народного восстания, движение самих масс, Славейков явно по-разному относится к руководителям восстания. Два центральных образа — Вовводы и Младена, олицетворяющие различные взгляды на восстание и восставших, создают драматическую ситуацию. Про-



образом Воеводы поэту послужил Георгий Бенковский — один из главных руководителей Апрельского восстания 1876 г., а в образе Младена запечатлены черты другого деятеля — Панайота Волова. Первый изображен человеком героического характера, но властным и склонным к диктаторским решениям, второй — мягкосердечный, но опирающийся на демократические принципы и выражающий народные интересы. Конфликт этих деятелей становится кульминационным центром эпопеи, символизируя борьбу между единовластием и демократией. Славейков дал новое прочтение важнейших страниц национальной истории. К сожалению, характеры героев вырисовываются у поэта не в динамике действий, а в отвлеченных спорах, в потоке речей, что порождает декларативность. К тому же реальной личности Г. Бенковского неоправданно приданы черты крайнего индивидуалиста и «самозваного диктатора». Книжным выглядит и вымышленный образ Дивисила — своеобразный тип «балканского Гегеля», взвешивающего и оценивающего события и поступки людей. Поэт-философ и взыскательный художник слова оказались в противоречии между собой. В защиту автора следует сказать, что читатель получил незавершенное произведение, которое вышло в свет после кончины автора; между тем известно, что перед публикацией своих произведений Славейков обычно тщательно их дорабатывал. Тем не менее «Кровавая песня» — это существенный шаг в развитии болгарского национального эпоса, ставящего важные нравственно-философские проблемы.

События национально-освободительного движения болгарского народа и участие в нем видных и безымянных героев привлекали Славейкова на протяжении всей его творческой деятельности. Они были для него источником вдохновения и полемики, средством выражения патриотических чувств и примером высокой нравственности и служения своему народу. Творчество Пенчо Славейкова — поэта и критика, деятеля культуры — дало важный импульс для ряда молодых поэтов и прозаиков начала XX в., для новых творческих поисков в развитии стиха и углублении психологического реализма.

Ближайшим единомышленником П. Славейкова, а также активным членом круга журнала «Мысль» был Пейо Яворов (псевдоним П. Крачолова, 1878–1914) — выдающийся поэт и драматург, пожалуй, самая одаренная личность в болгарской литературе начала века. По темпераменту и художественному дарованию его нередко сближают с Ботевым, а по глубине разработки драматических конфликтов и поэтическому мастерству ему не было равных в национальной литературе. Он не имел высшего образования, как его ближайшие коллеги по журналу, но обладал самобытным талантом, редким чув-

ством слова и стиха, музыкальностью и пластичностью образа. «Полифония ритмов в его звучащей как симфония поэзии, — пишет критик, — если брать ее в целом, остается непревзойденной в болгарской литературе»<sup>18</sup>.

Родился Яворов в небольшом городке Чирпане в семье торговца средней руки. После трехлетнего пребывания в пловдивской гимназии он с 1893 г. стал работать телеграфистом в провинциальных городках и в Софии (до конца 1901 г.). Еще в гимназии Яворов проявил большой интерес к социалистическим идеям, организовав кружок социалистов, и сблизился с Г. Бакаловым. Его первые стихотворения появились в социалистических изданиях. Правда, увлечение социалистическими идеями у молодого поэта носило больше народнический характер. Оно положительно сказалось на его раннем творчестве. Протест против насилия, ощущение социальных противоречий, порывы к свободе нашли выражение в стихотворениях «Вперед!», «У тюремной стены», «Сизиф». Характерная для болгарской литературы 1890-х гг. крестьянская проблематика также получила глубоко драматическое воплощение в стихотворениях «На ниве» (1896), «Град» (1900) — типичных для зрелого периода творчества Яворова и ставших затем хрестоматийными. Яворов передает безысходную скорбь сельского труженика, страдающего и от сборщика налогов, и от стихийного бедствия:

И как помотришь на всю природу,  
так горько станет, и все немило,  
как будто доли не знал ты сроду,  
как будто в сердце вся кровь остыла...  
Палящий полдень... И солнце — пламя  
сжигает землю, траву и камень,  
горячим потом горит на коже,  
нет больше мочи, не носят ноги...

(«На ниве», перевод М. Павловой)

Передача состояния души крестьянина в момент крайнего напряжения, сочетание в стихе звукописи и варьирующейся ритмики создают то органическое единство, которое порождает художественно цельную картину.

Яворову, как и Ботеву, был присущ интерес к изображению характеров в состоянии их высшего духовного проявления, что сказалось во многих стихотворениях и в его прозе, посвященной освободительной борьбе в Македонии. К числу достижений поэта следует

---

<sup>18</sup> С. Каролов. Указ. соч., с. 14.

отнести стихи «Армяне», «Изгнанники», «Гайдуцкие песни». Их герои — не только жертвы национального угнетения, но и носители героического начала, вызывающие преклонение перед силой духа.

И еще одна область поэзии, в которой Яворов прокладывал новые пути, — любовная лирика, покоряющая силой чувства и духовным богатством. Любовь приносит радость и доводит до отчаяния, она — всепоглощающая страсть. В традициях народной поэзии создана лирическая поэма «Калиопа». В ней порывы молодых сердец — кузнеца и красавицы Калиопы — переданы с удивительной душевной теплотой и проникновенной тональностью, с использованием разных ритмов. При этом элементы народной поэзии органически входят в ткань стиха. В стихотворениях «Буйные головушки», «Не спрашивай меня», «Павлета удалой и Аглика молодая» любовь торжествует как неодолимая сила природы и в то же время покоряет искренностью и целомудрием.

Все эти произведения, различные по тональности и тематике, составили первый сборник Яворова «Стихотворения» (1901), который с восторгом был встречен литературной общественностью. Во втором издании книга (1904) вышла с предисловием Славейкова, который, как и Крыстев, горячо поддержал молодого поэта. Критики заговорили о нем как о «нашей самой большой гордости», как о поэте, на которого они возлагают «самые большие надежды». С этого времени он становится очень популярным автором и прочно входит в круг писателей журнала «Мысль».

Вместе с тем уже в начале 1900-х гг. в творчестве Яворова возникает, а затем и все более нарастает ощущение одиночества, разрыва с обществом. Впервые это остро проявилось в стихотворении «Ночь» (1901), выражающем его глубоко личные переживания. Профессор Г. Цанев с основанием считает, что оно «представляет собой болезненный анализ души, анализ переживаний, когда противоположные силы раздражают его духовное существо», и в то же время это одно из «самых сильных, драматических, искренних и глубоко волнующих стихотворений»<sup>19</sup>. По существу оно предшествует началу нового этапа в творчестве Яворова. В письме одному из своих родственников поэт доверительно сообщал, что стоит в двух шагах от литературной смерти: «Весь мой внутренний мир в развалинах, если не найду религию, которая вдохновила бы меня, я погибну»<sup>20</sup>. Ему ка-

<sup>19</sup> Г. Цанев. Страници от историята на българската литература // На прелома на две столетия. София, 1971, т. 2, с. 293–294.

<sup>20</sup> Из письма Яворова Н. Найденову от 15.10.1901 см.: П. Яворов. Събрани съчинения. София, 1960, т. 5, с. 587.

залось, что эту религию он может обрести в национально-освободительной борьбе против турок в Македонии. И он резко меняет весь образ жизни. В том же 1901 г. он оставляет Софию и буквально с «пером и мечом» включается в борьбу македонцев. Там он издает на гектографе газеты «Дело» и «Свобода или смерть», сближается с Гоце Делчевым — видным революционным деятелем македонского освободительного движения — и сам в качестве четника участвует в боевых походах. Подавление Илинденского восстания 1903 г. и смерть Г. Делчева оказались жестоким ударом для поэта, и он снова впадает в полосу глубокой депрессии, отходит от общественной борьбы, окончательно разуверившись в успехе национально-освободительного движения. Позднее в очерках «Гайдуцкие мечты» (1908) он пишет о себе: «Сокрушенный внутренними терзаниями, я, как побитый, блуждал в поисках выхода»<sup>21</sup>.

Профессору М. Арнаудову, готовившему исследование о поэте, он скажет в 1911 г.: «Это было, может быть, с одной стороны, крушение моих социальных воззрений, моих патриотических мечтаний, а с другой — душевное потрясение в результате самой страшной македонской реальности того времени; это была потеря товарищей, ощущение тревоги и ужаса»<sup>22</sup>.

Возвратившись в Софию, Яворов занимает разные должности в Народной библиотеке, а в 1906 г. получает возможность выехать во Францию по командировке министерства просвещения. Полугодичное пребывание там позволило поэту ближе познакомиться с современной французской поэзией и культурой. С большим интересом он читает в оригинале Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлинка, Э. Верхарна. В это же время пробуждается его интерес к поэзии В. Брюсова, к философии Ницше. Стихотворения, появившиеся в начале 1900-х гг., составили новый сборник поэта «Бессонница» (1907), получивший широкую известность и воспринятый критикой как начало символизма в болгарской литературе. Мотивы одиночества, отчаяния, глубокого пессимизма, таинственности и загадочности, выраженные в отвлеченно-символической форме, присущи целому ряду стихотворений Яворова, отразивших его новое видение мира и человека, — «Одиночество», «Смерть», «Дни и ночи», «Угасло солнце», «Тени», «Видения», «Томления» и др. Программным явилось стихотворение «Песнь моей песни» (1906), в котором поэт говорит об утрате социальной веры, о своем страдании, о муках своего мятущегося сознания:

---

<sup>21</sup> П. Яворов. Събра̀ни съчинения. София, 1960, т. 2, с. 139.

<sup>22</sup> М. Арнаудов. Яворов. Личност, творчество, съдба. София, 1970, с. 110–111.

Напрасно истину искал я в тине  
 тех душ, во лжи родившихся уже.  
 Напрасно я и ложь искал — богиню  
 вселенной, душу, скрытую в душе.  
 Страдание! Одно страдание безличное  
 ничтожное и безразличное,  
 так... где-то там — на поле без межи  
 посередине истины и лжи.  
 ...Ведь нет души, и вещи нету  
 вне духа моего...

(Перевод В. Соколова)

В образе лирического героя в стихах «Ночь», «В час синей мглы», «Томление души», как и частично в упомянутых выше стихотворениях, проступает его глубоко трагический характер, драматизм чувств. И это передано с удивительным поэтическим мастерством.

Большое место в сборнике занимает любовная лирика. Такие стихи, как «Ее глаза», «Ты будешь в белом», «Кольцо с опалом», «Приди!», «К Лоре», «Две души», относятся к числу высших достижений болгарской интимной лирики. Для поэта любовь — это огромная духовная сила, которая возвышает человека, приносит высшую радость и в то же время может обернуться драмой, горем. Порой через символические образы передается единство радости и грусти, величия и отчаяния, эмоционального подъема и бессилия. Нередко возникают и контрастные сопоставления: «две души — и ангела и демона», «я не живу — горю». Многие стихотворения воспринимаются как исповедь, как воплощенная личная мука поэта, жаждущего слияния родственных душ. Известный болгарский литературовед профессор Б. Пенев, близко знавший Яворова, писал: «У Яворова сильно выражено чувство. Все у него стихийно и первично, и его жизненная энергия выражается не как сознательная, просветленная воля, а как органическое желание, которому он безропотно подчиняется»<sup>23</sup>.

Участие Яворова в освободительной борьбе в Македонии оставило заметный след в его прозе. В 1909 г. появился биографический очерк о бесстрашном Гоце Делчеве, его друге, погибшем в неравном бою. В очерке воспроизведен процесс становления характера и развития личности этого крупного деятеля. Несколько лет спустя появляется и цикл очерков «Гайдуцкие мечты», в котором лирическое повествование сочетается с правдивым описанием жизни, быта и характеров рядовых четников, активных участников национально-осво-

<sup>23</sup> Б. Пенев. Дневник. Спомени. София, 1973, с. 194.

бодительной борьбы. Этот цикл продолжает традиции болгарской мемуарной литературы, всплеск которой относится еще к 1880-м гг. и связан с именами И. Вазова и З. Стоянова.

В 1908–1913 гг. Яворов сближается с театральной средой, занимает должность драматурга Народного театра. На страницах периодической печати появляются его рецензии на спектакли, очерки об актерах и, наконец, он сам выступает как писатель-драматург. Первыми его пьесами стали «У подножия Витоши» (1911) и «Как замирает эхо после грома» (1912). Обе они поднимают острые современные проблемы. В основу сюжетной линии «У подножия Витоши» положена история трагической любви бедного, но честного, либерально настроенного адвоката Христофорова и девушки из богатой семьи Милы, родители которой препятствуют союзу молодых сердец. Морально-этический конфликт пьесы очень близкий тому, что произошел в жизни самого автора, осложняется социальным противостоянием (либерал Христофоров выступает против главы семейства консерватора), благодаря чему обогащается проблематика пьесы и становятся более многомерными характеры героев. Драматическое столкновение молодых людей с мещанским бытом, с лицемерием и продажностью современного общества завершается их трагической гибелью. В жанровом отношении пьесу можно определить как социально-психологическую драму. Она вызвала двойственную реакцию критики, но ей не могли отказать в правдивости характеров и конфликтов, что и определило последующий успех пьесы — она прочно вошла в репертуар болгарских театров и до наших дней не сходит со сцены.

Пьеса «Как замирает эхо после грома» не имела такого успеха, хотя по-своему и она представляет интерес. В центре ее нравственная коллизия, которая раскрывается через историю семейства состоятельного провинциального земледельца. Мнимое благополучие поддерживалось там годами благодаря лжи и лицемерию в интимных отношениях близких людей. Это в сущности суровая критика мещанских нравов.

В 1910 г. Яворов издает новый стихотворный сборник «Вслед за тенью облаков», в котором воспроизводит разнообразие душевных состояний и тонко передает психологию человека. В личности лирического героя и его разладе с окружающей средой много автобиографического. Сам Яворов, выйдя из простого народа, после женитьбы на Лоре Каравеловой — дочери видного государственного деятеля — оказался в остром конфликте с элитарным обществом. Все осложнилось к тому же различием характеров молодых людей. Лора кончает самоубийством, Яворов тоже пытается свести счеты с жизнью, но ос-

тается в живых, полностью потеряв зрение. Против него возбуждают уголовное дело. Затравленный мещанским обществом, терзаемый трагическими обстоятельствами, поэт через год кончает с собой. Личное и творческое начало в последние годы его жизни так переплетаются, что порой трудно отделить реальное от сочиненного. Через свои терзания и трагические противоречия он выразил в своем творчестве себя и свою эпоху. Наследие Яворова — поэта и драматурга — остается одной из ярких страниц в истории болгарской литературы.

Важно отметить, что при общности идейно-эстетических позиций писателей круга «Мысли» каждый из них привносил в литературу нечто свое, неповторимое. П. Тодоров (1879–1916) был ближе П. Славейкову, чем Яворову, стремлением открыто выразить в творчестве свои взгляды, передать личное отношение к действительности. Это нашло отражение в его художественных произведениях, публицистических статьях и литературно-критических очерках. Характерны в этом плане его выступления против монархического режима, осуждение реакционной власти, а также статьи о Герцене, о восприятии Толстого и Ибсена в Болгарии, заметки о Шекспире и др. Он был первым болгарским писателем, лично установившим широкие международные связи, о чем свидетельствуют его непосредственные контакты с Г. Плехановым и М. Горьким, Л. Андреевым, Г. Брандесом, Ж. Жоресом, Т. Масариком, И. Франко, О. Кобылянской и др. Особое значение он придавал связям болгарских писателей со славянским миром. В его рукописном наследии осталось содержательное исследование «Об отношении славян к болгарской литературе» (опубликовано в 1944 г.). Самобытность писателя выразилась и в его прозе, и в его драматургии. Первые небольшие рассказы (а их можно назвать зарисовками или очерками) Тодорова появились в периодических изданиях начала века, а затем вышли отдельной книгой под названием «Идиллии» (1908). Эти короткие сюжетные рассказы рисовали жизнь простых людей в идиллической обстановке родной природы, выступающей не только как фон, но и как субъект, воздействующий на души персонажей, и представляли собой первый в болгарской литературе опыт лирической прозы. Некоторые из них воспринимаются как стихотворения в прозе, где доминирует глубоко личное и лирическое отношение к миру. Автор нередко использует символику народных песен, легенд, что придает рассказам то реалистически-бытовой, то романтический колорит, создавая определенное настроение. Герои Тодорова не приемлют реальной действительности, но они и не борцы, а скорее страдалцы. Они не в силах противостоять судьбе и стремятся убежать не только от окружающей

го мира, но и от самих себя. Широкую популярность у читателей получили такие его идиллии, как «Певец», «Предсказательницы», «Медвежонок», «Сенокос», «Мать гуслира», «Бедняк», «Дед Матвей».

Пьесы Тодорова первоначально публиковались в журнале, неоднократно дорабатывались и окончательный вид приобрели в сборнике «Драмы» (1910). Часть его пьес («Свадьба Змея», «Страшил страшный гайдук») возникла на основе его идиллий. Актуальные проблемы свободы личности, тирании общества затронуты в таких вещах, как «Строители», «Первые». В драме «Строители» использован широко известный в болгарском фольклоре миф о замуровывании человека в стены ради прочности возводимого здания. Строитель храма осмыслено как символ трагедии болгарского народа и его борьбы против иноземного гнета. Своими драмами Тодоров способствовал развитию социальных и психологических мотивов в национальной драматургии. При содействии Славейкова и Яворова пьесы Тодорова ставились на сцене Народного театра и пользовались успехом.

Так в начале XX в. обогащалась не только проблематика болгарской литературы, но и ее жанрово-стилевой диапазон и художественная палитра. Появившиеся тенденции модернизма тесно переплетались с реалистическими традициями. Образ человека становился все более сложным, в нем отражалось не только социальное бытие, но и драматизм жизни отдельной личности, нередко ее душевная надломленность. На новом историческом этапе усложненной предстала общественная жизнь, обогатился и литературный процесс.

Важным явлением болгарской литературы начала XX в. было возникновение течения символизма. Он представлен такими поэтами, как П. Яворов и Т. Траянов, Д. Дебелянов и Л. Стоянов, Н. Лилюев и Х. Ясенов, Д. Бояджиев и Э. Попдимитров. Из прозаиков им был близок Н. Райнов. Литературно-критическая мысль символистов нашла выражение в статьях и книгах И. Андрейчина, Д. Кёрчева и И. Радославова.

Социальной почвой для появления символизма в Болгарии явилось кризисное состояние общества, что выразилось в острых социальных конфликтах и неприятии частью болгарской интеллигенции буржуазной действительности с ее жаждой накопительства, стяжательством, падением моральных устоев. Болгарские символисты, как и их предшественники модернисты начала 1900-х гг., придавали особое значение самоутверждению личности, отвергая повседневную посредственность. В эстетическом отношении они противостояли традиционным реалистам, в системе образов главную роль отводили символу и аллегории, а также заботились о музыкальности стиха.



Болгарские приверженцы символизма широко опирались на опыт французских, немецких и русских символистов конца XIX и начала XX в. Однако у них все же не было столь резкого разрыва с реалистическими и романтическими традициями, как у западноевропейских символистов. В их произведениях было больше конкретной образности (даже при изображении потустороннего мира), реалистической заземленности и больше внимания к психологической характеристике человека, состоянию лирического героя.

Оригинальные и переводные произведения символистов до Первой мировой войны чаще публиковались в журналах «Художник» (1906–1907), «Наш живот» («Наша жизнь», 1906–1907, 1910–1912), «Слынчоглед» («Подсолнух», 1909), «Звено» (1914). Наряду с собственно символистскими произведениями здесь же печатались и новейшие произведения (оригинальные и переводные) реалистов и неоромантиков. Эстетические границы между течениями были как бы размыты, что вообще характерно для болгарского литературного процесса.

Становление болгарского символизма происходило постепенно, однако в литературоведении принято считать, что начало отечественному символизму положили сборники П. Яворова «Бессонница» (1907) и Т. Траянова «Regina mortua» (1909). Если учесть, что многие стихи этих сборников печатались в периодических изданиях, то начальным рубежом формирования символизма в Болгарии можно считать 1904–1905 гг. В очерке «Краткая история болгарской поэзии» Гео Милев — один из младших символистов — писал в 1925 г.: «Все поэты, начиная с 1905 г. и фактически до сегодняшнего дня, находятся под влиянием Яворова... После 1905 г. поэты, так называемые „символисты“, ставят перед собой две задачи: довести техническое мастерство до виртуозности и обогатить гамму мотивами болгарской поэзии»<sup>24</sup>. Вслед за этим он делает такое обобщение: «Десятилетие 1905–1915 годов — это время, когда болгарская лирика достигает своей полной зрелости, когда ею вообще завершается блистательный организационный период болгарской поэзии»<sup>25</sup>. Далее Милев называет имена Яворова, Бояджиева и Траянова, а также «молодых» поэтов.

О символистских стихах Яворова мы уже говорили, из других авторов выделяется прежде всего авторитетный и популярный в то время Теодор Траянов (1882–1945). Он получил высшее техниче-

---

<sup>24</sup> Г. Милев. Кратка история на българската поезия // Антология на българската поезия. София, 1924, с. 13.

<sup>25</sup> Там же, с. 14.

ское образование в Вене. С начала 1900 и до 1921 г. находился на дипломатической службе в Австрии и Германии; как поэт выступает с 1899 г., испытывая сильное влияние немецких символистов (Демеля, Гофмансталя), что проявилось не только в первом его сборнике, но и в последующих: «Гимны и баллады» (1912) и «Болгарские баллады» (1921). Траянова считают одним из наиболее последовательных символистов в Болгарии. Он бунтует против филистерской ограниченности, антитрадиционен в поэтике; в стихе заметна рассудочность, хотя порой ему присущи романтические порывы. За отзывчивость он сам называл себя «всепроникающим страдальцем». В пейзажной лирике, выразительной и мелодичной, чувствуется налет романтизма, примером чему может служить стихотворение «Тайна Струмы»:

Тороплива и угрюма,  
с вечной тайною в груди  
убегает речка Струма.  
В ней кипит какая дума?  
Не понять тебе, не жди!  
Вторит эхо в отдаленье  
торопящимся волнам.  
Горы спят, и спят селенья,  
неусыпны только тени  
по отвесным берегам.

(Перевод Н. Гребнева)

Одним из страстных почитателей Траянова был Людмил Стоянов (псевдоним Златарев, 1888–1976), который свой первый сборник «Видения на перекрестке» (1914) посвятил Траянову «в знак восхищения и сердечной дружбы». По собственному признанию автора, его книга «написана в духе и по заветам символистов». Здесь и пейзажная лирика, и стихи исповедального характера; в них — гордое одиночество, неразделенная любовь, причудливые сновидения, созерцательность, исполненная олимпийского спокойствия. Для поэзии Стоянова имел значение не только пример Траянова, но и опыт русских символистов. Эпиграфами к ряду его стихотворений первого сборника взяты строки из Брюсова, Блока, Бальмонта, Сологуба. Характерны стихи: «Ивы», «Вечер», циклы «Серебряная сказка», «Исповеди». Во втором сборнике «Меч и слово» (1917) появляются стихи, навеянные патриотическими настроениями. В стихотворении «Родина» он восклицает: «Ты была жестока, мать бессердечна, / когда в тот скорбный день / к твоей любви бесконечной / я прикоснул».

ся израненный». И завершает: «Без меня ты также великая, / но что значу я без тебя?»

Как уже говорилось, для большей части болгарских символистов характерны и реалистические образы, и романтические мотивы. Это можно отнести к поэзии и Н. Лилиева (подробнее о нем в следующем разделе), и Траянова, и особенно Димчо Дебелянова (1887–1916) — талантливого поэта, погибшего в Первую мировую войну в расцвете своего дарования. Для его лирического героя характерно чувство одиночества, неустроенности и тревоги, что получило, в частности, выражение в незавершенной поэме «Легенда о распутной царевне», в которой сосуществуют мотивы безудержной страсти, таинственности и отчаяния. Эпиграфом автор взял строку французского символиста А. Самена «Моя душа — ребенок». Поэт вообще питал большую любовь к французским символистам и успешно переводил их на болгарский язык.

Лирический герой Дебелянова, как и сам поэт, полон противоречий. В стихотворении «Черная песнь» он доверительно делится:

Умираю и снова рождаюсь —  
разноликий, разлаженный дух.  
То, что днем я построить стараюсь,  
по ночам сокрушается вдруг.

(Перевод Д. Самойлова)

Интимная лирика Дебелянова относится к вершинам болгарской поэзии. В его элегиях передано настроение грусти, они очень мелодичны и отличаются необычайной выразительностью. Среди характерных стихотворений такие, как: «Вернуться бы и дом увидеть отчий...» и «Помнишь ли, помнишь ли...». По выражению болгарского критика С. Каролева, они так совершенны, что, кажется, «превышают все человеческие мерки. Словно какой-то драгоценный кристалл, созданный природой, сверкает перед нашим взглядом»<sup>26</sup>. Несколько поколений болгарских читателей воспитывалось на гуманистической лирике поэта. Одной из вершин ее остается «Элегия»:

Хочу, чтоб ты мне помнилась такой,  
бездомной, безнадежной и поникшей,  
с отчаявшейся жаркою рукой  
и к сердцу моему лицо склонившей.

<sup>26</sup> П. Славейков, П. Яворов, Д. Дебелянов. Избранное. М., 1979, с. 23.

Дрожат внизу над городом дымы  
дрожит близ нас ветвей переплетенье,  
и словно здесь любовь еще святее —  
святее, ведь должны расстаться мы.

(Перевод Д. Самойлова)

Поэзию Димитра Бояджиева (1880–1911) Гео Милев воспринимал как символистскую, родственную по духу поэзии Яворова, хотя некоторые современные болгарские критики (Б. Делчев) считают ее реалистической. Наряду с «глубокой нежностью» («Письмо», «Марсель») ее отличает исповедальный тон и предельный драматизм, порожденный представлением об обреченности личности на одиночество и страдания: «жизнь — это кошмар нелепый и великий» («Подавленный крик»). И личная драма поэта оборвалась самоубийством.

Из болгарских прозаиков к символистам был близок Николай Райнов (1889–1954). Вместе с Милевым, Лилиевым и Дебеляновым он сотрудничал в символистских изданиях еще до войны. В первой своей книге «Богомильские легенды» (1912), погружаясь в глубины истории, он стремился создать картины борьбы богомилов против официальной церкви, осмысляя ее как извечную борьбу добра со злом, духовного начала с материальным. Отсюда резкое разграничение земного и небесного, приоритет духовного перед видимым материальным миром. Стремление овладеть вечным, абсолютным, пренебрегая меняющимся бытом, также роднит Райнова с символистами. Писатель ценит возвышающую творческую деятельность, интуитивную внутреннюю жизнь человека. В произведениях Райнова легендарное начало соединяется с символикой библейских образов, значительную роль играет символично-романтическая стилистика.

Символисты вначале далеко не однозначно были приняты читателями и критикой. Против них выступили прежде всего традиционные реалисты. Иван Вазов в предисловии к сборнику «Легенды у Царевца» (1910) признавал талант молодых поэтов, считал их «сильными дарованиями», но осуждал за увлечение «новейшими веяниями западноевропейской литературы, за то, что они углубились в самосозерцание и порвали всякие связи с окружающей действительностью, стали символистами, индивидуалистами, сверхчеловеками и не знаю кем еще»<sup>27</sup>. В этом упреке была несомненная доля истины. Но в то же время нельзя не видеть, что творчество символистов обогатило болгарскую поэтическую культуру не только формальными новшествами. В своей поэзии они отражали и реальную действитель-

<sup>27</sup> И. Вазов. Събрани съчинения. София, 1956, т. 4, с. 259.

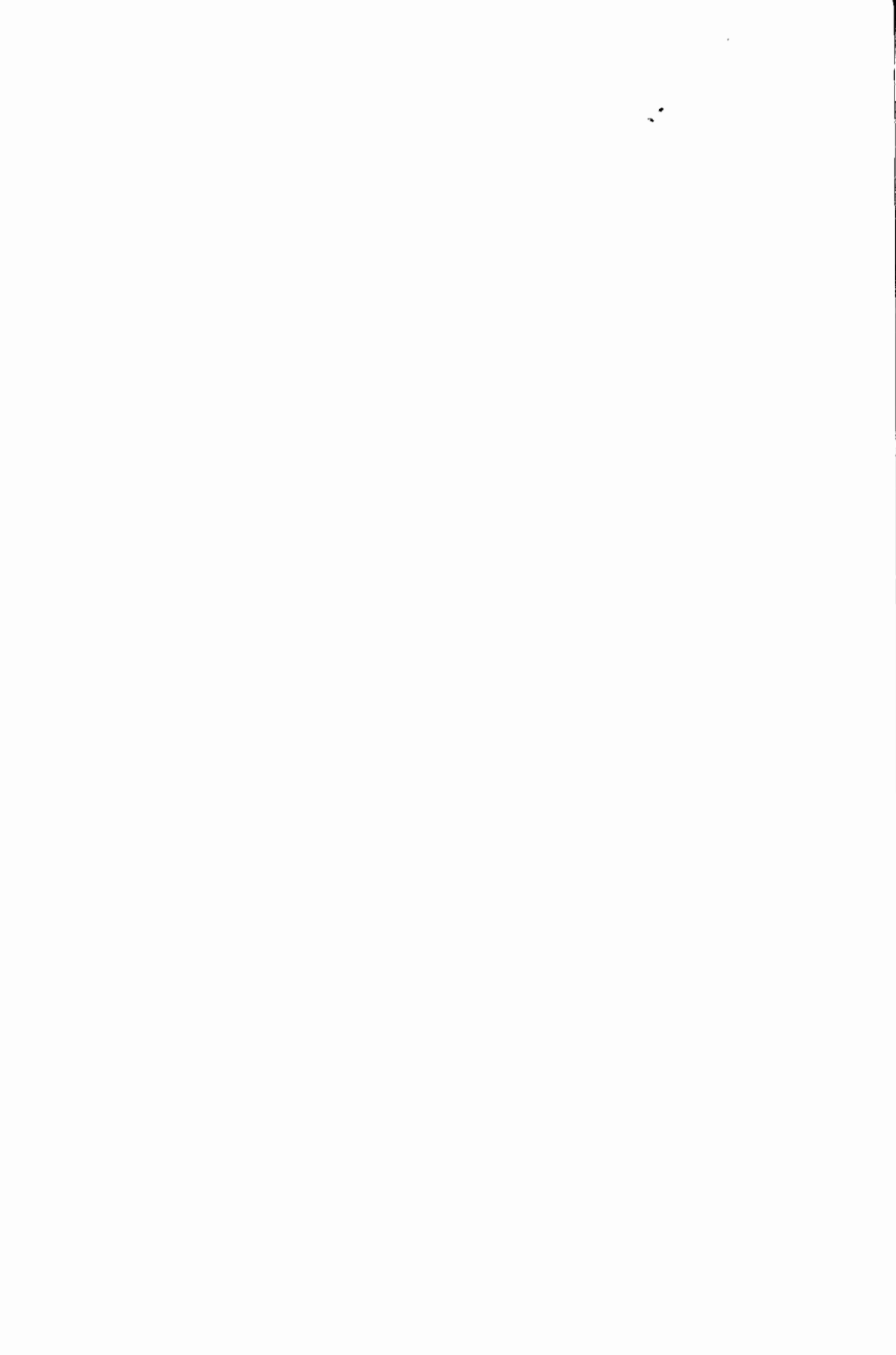
ность, ее драматические коллизии, с большой художественной силой передали сложный духовный мир современника, его настроения, психологию, его искания.

Болгарская литература конца XIX — начала XX в. проделала большой путь идейно-художественного обновления. Получили полноценное развитие многие литературные жанры, появились новые литературные течения со своими представителями и концепциями, что свидетельствовало о многогранности и широте литературного процесса. Расширились литературные связи как с западноевропейскими, так и со славянскими писателями, что также способствовало обогащению литературы и дальнейшему ее вхождению в современный общеевропейский литературный контекст.

↯ Часть II ↯

# Литература

МЕЖВОЕННОГО ДВАДЦАТИЛЕТИЯ  
(1920–1930-е гг.)



## Введение

---

**В** 1918 г. завершается многовековая борьба славянских народов против чужеземного господства. Разгром Австро-Венгрии в Первой мировой войне и царской России в результате революций приводит к рождению новых славянских государств — Польши, Чехословакии, Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 г. Югославии). Болгария, которая воевала на стороне проигравшей Германии, утратила часть своей территории, однако, сохранила завоеванную еще в конце XIX в. самостоятельность. Несмотря на неоднозначность в упомянутых странах политических форм правления (от монархических в Болгарии и Югославии до республиканских в Чехословакии и Польше), с разной мерой гражданских прав, само существование этих суверенных государств открыло перед славянскими народами и их литературами новые перспективы.

В период межвоенного двадцатилетия все литературы западных и южных славян, за исключением серболужицкой, развиваются в свободных от иноземного владычества странах. Это помогло многим славянским писателям наконец-то сбросить с души груз фатальной необходимости бороться своим искусством с чужеземным засильем. Бремя служебных функций уже ослаблялось инициативами славянского модерна рубежа XIX–XX вв., который содействовал полифункциональности творчества, индивидуализации и обновлению связей искусства с жизнью. Новые условия существования и накопленные ресурсы дают авторам более широкие возможности направлять свою энергию на воплощение самого широкого круга проблем, на максимально полное самовыражение и повышение эстетического уровня родной словесности. Все это позволяет литературам западных и южных славян занять достойное место в семье европейских литератур, выступая все более равноправными партнерами в системе культурных связей. Литературы региона окончательно перестают быть по преимуществу «вещью в себе», открывавшей свои достоинства в первую очередь своему народу и зарубежным славянофилам, которых к ним притягивал особый интерес, и становятся «вещью для всех». Именно в этот период мир открывает для себя творчество чешских писателей Я. Гашека, К. Чапека, смеется над героями комедий серба Б. Нушича, поздравляет с Нобелевской премией поляка В. Реймонта (второго после Г. Сенкевича награжденного ею славянского писателя), еще не подозревая, что в Польше, Чехии и на Балканах набирают творческий разбег нобелевские лауреаты грядущих времен — серб И. Андрич, поляк Ч. Милош, чех Я. Сейферт. Они заявляют о себе в 1920–1930-е гг., вместе с такими яркими художниками слова как польский прозаик В. Гомбрович, чешский поэт В. Незвал, хорватский поэт, прозаик и драматург М. Крлежа,



словенский поэт С. Косовел, болгарский поэт и прозаик Л. Стоянов и многие другие.

В 1920–1930-е гг. происходит становление самобытной македонской литературы — нового слагаемого в казалось бы давно сформировавшемся и устойчивом сообществе южнославянских литератур. Трудный процесс этот, вызывавший порой неоднозначную (ревнивую) реакцию как со стороны болгар, к которым еще совсем недавно причисляли себя жители Македонии, так и сербов, в государстве которых, на территории Вардарской Македонии, и формировалось новое национально-литературное ответвление, не таил в себе ни для тех, ни для других ничего обидного. Он всего лишь свидетельствовал о незавершенности дифференциации славянских литератур по регионально-этническим признакам с превращением местных диалектов в полноценные литературные языки.

Благоприятный период в литературной истории славянских народов для них самих был полон трудностей, драм и проблем, которые отражали, помогая их осмыслить и пережить, мастера слова. Дальнейшая капитализация экономики, развернувшаяся после Первой мировой войны как в индустриально продвинутых, так и в аграрных странах, формирование и усиление в каждой из них класса крупных собственников, разительное раскалывание общества на богатых и бедных, по которым особенно тяжко ударили экономические кризисы рубежа 1910–1920-х и 1920–1930-х гг., резко обострили социальные, сословно-классовые противоречия, которые не могли сгладить никакие реформы. Не исчезли — особенно в многонациональных славянских государствах — и противоречия национальные, они только изменили свой характер, проявляясь как противоречия между родственными народами суверенного государства, а не между чужеродной господствующей и подневольной нациями, как в эпоху Османского или Габсбургского владычества. Это обстоятельство, как и выступления Болгарии в недавних войнах против Сербии и России, выбивают почву из-под ног у весьма популярной в XIX в. идеи славянской взаимности. Ее разрушает (вплоть до Второй мировой войны, когда у славян вновь возникала потребность к консолидации в борьбе против немецко-фашистских захватчиков) и пролетарский интернационализм, один из идеологических принципов Советской России, продолжавшей оказывать, как когда-то Россия царская, свое влияние на славянские страны. «Не тратьте слова на братство славян», «Братство рабочих и никаких прочих», — провозглашает В. Маяковский.

Но несмотря на дезинтеграцию славянского мира, на специфичность условий, в которые была поставлена каждая из славянских литератур, обладавшая своим опытом и своими традициями, в них прослеживаются сходные процессы. Как никогда тесно и непосредственно они были связаны с общеевропейскими, варьируя их, внося в их палитру свои оттенки и в то же время помогая прояснить их доминанты и очертания.

Несколько особняком стоит здесь серболужицкая литература, литература народа, погруженного в немецкоязычную среду. Так и не решенная проблема национального освобождения, хоть и теряла (в частности в силу своей

безнадежности) остроту, видоизменяясь в проблему сохранения родного языка и культурной автономии, тем не менее окрашивала литературу серболужичан в особые тона, придавая ей патриотический пафос и определяя стойкость романтических традиций. Революционная окраска была свойственна литературе македонского народа, верившего, что национального равноправия можно добиться лишь на основе социального равенства.

Общей для всех литератур является внутреннее разделение всего периода на две части. Послевоенное десятилетие, едва позволившее народам перевести дух от недавних военных потерь, от трагических и радостных потрясений, быстро перешло в тревожное предвоенное, с резким обострением социально политической обстановки в Европе, которое спровоцировал экономический кризис конца 1920-х — начала 1930-х гг. и приход Гитлера в 1933 г. к власти в Германии. Рубеж десятилетий стал границей двух литературных этапов. Они различаются между собой — при сохранении сквозных для всего периода направлений — проблематикой и тональностью творчества, новой расстановкой сил и другими переменами в литературном процессе. Каждая литература и каждый писатель проходят в эти годы свой путь развития, свою эволюцию. Если попытаться выявить некую общую линию, то в целом она связана с усилением в литературах социально-критического пафоса, переходом от витализма к трагичности мироощущения, ослаблением экспериментального и укреплением традиционного начал. Для целого поколения писателей, которые вступали в творческую жизнь в конце 1910-х — начале 1920-х гг. и во многом определяли облик национальных литератур XX в., путь из 1920-х в 1930-е гг. стал переходом из отважной молодости к более мудрой и взвешенной в своих деяниях зрелости. Сама обстановка заставляла их с тревогой вглядываться в будущее, покрытое не столько туманом, сколько мрачными тучами.

В межвоенный период в большей части литератур западных и южных славян, при нарастающей дифференциации литературного процесса и его расслоении на все более широкий и пестрый спектр течений и группировок, развивается сильное демократическое (или либерально-демократическое) направление. Олицетворяя закон преемственности развития, оно наиболее непосредственно продолжает и модернизирует в усложнившемся эстетическом контексте национальные традиции и в первую очередь традиции реализма. Его представители отличаются относительной умеренностью политических и эстетических взглядов (что не мешает проявлять многим из них творческую смелость в преобразовании традиционных жанров и форм), сохраняют приверженность общегуманистическим идеалам, вечным ценностям жизни, поднимают проблемы философские, экзистенциальные, социальные и нравственные. Критикуя действительность, в том числе войну и военщину (антивоенная тема — одна из центральных в литературе того времени, к ней обращаются представители и других направлений), обличая противоречия и пороки общества и человека, они надеются с ними справиться без революционных потрясений, а путем самосовершенствования и реформ. Творчество писателей этого направления (а среди них — чех К. Чапек,

полька М. Домбровская, словак М. Урбан, серболужичанин М. Новак-Нехорнский, болгарка Е. Багряна, серб И. Андрич, словенец Ф. Бевк, хорват В. Назор и др.) оказалось наиболее жизнестойким, способным выдержать без ущерба для репутации авторов, грядущие общественно-политические перемены и связанные с ними переоценки ценностей.

В польской, чешской, словацкой, словенской, хорватской литературах, т. е. в литературах народов, исповедующих католицизм, развивались католические течения. Они объединяли писателей как левых, так и правых воззрений, как «христианских социалистов», поднимающих голос против фашистов еще во время испанских событий (словенский поэт Э. Коцбек), так и консерваторов, осуждавших республиканскую Испанию за светский характер и притеснения католиков (чешский писатель Я. Дурих). Писатели-католики отличались разнообразием вкусов, воскрешая традиции барокко (в чешской и словацкой литературах), не забывая о символизме и активно осваивая поэтику экспрессионизма (в словенской, хорватской, отчасти чешской литературах).

Знаковой чертой межвоенного двадцатилетия стало интенсивное формирование революционно-пролетарских и авангардных течений, с которыми в разные периоды творчества, а то и пожизненно были связаны многие крупные писатели. В тяге к революционно-пролетарскому искусству (польских писателей В. Броневского, Л. Кручковского, чешских И. Волькера, М. Майеровой, И. Ольбрахта, словацких Л. Новомеского, П. Илемницкого, хорватских М. Крлежи, А. Цесарца, словенских С. Косовела, М. Краньца, сербских Р. Зоговича, Б. Чопича, болгарских Х. Смирненского, Г. Милева, македонских К. Рацина, К. Неделковского и др.) сказывался и исконный демократизм славянских литератур, неизменно и глубоко сочувствующих униженным и оскорбленным, и разочарования творческой интеллигенции в послевоенном мироустройстве, и вера в социалистическую перспективу. Мечты о ней проникают в европейское общественное сознание еще в XIX в., увлекая и славян. Сказались и влияния международного революционного движения, и в первую очередь Октябрьской революции в России, которую большинство ее горячих зарубежных сторонников наблюдало с безопасного расстояния, идеализируя ее гуманные цели и не замечая кровавых методов их претворения в жизнь. В художественном отношении революционное искусство базировалось на широчайшем спектре романтических и реалистических традиций, завоеваний авангарда и на опыте русской и советской литературы (М. Горького, А. Блока, В. Маяковского, М. Шолохова и др.).

Ориентация на западноевропейский и русский авангард, свойственная в первую очередь писательской молодежи, отражала жажду формального обновления искусства, во имя более адекватного, чем это позволяли традиции, воплощения динамичной реальности XX в., «электрического века» социальных катаклизмов и «новых скоростей».

И революционно-пролетарские, и авангардные течения охватывали все литературное пространство Европы, первые же распространялись и по всей постреволюционной России далеко за пределы Уральского хребта. В литературах западных и южных славян все они имели свою специфику.

Зарубежное революционно-пролетарское искусство, которое либо само осознавало себя искусством социалистического реализма (в Чехословакии 1930-х гг.), либо отождествлялось с ним литературоведами, сильно отличалось от его хрестоматийного советского варианта. По многим показателям это было хоть идеологически и связанное с соцреализмом, но далеко не тождественное ему явление. Советский социалистический реализм, органично возникнув на русской революционной почве как искусство большой надежды на справедливое будущее, стал в конце концов обслуживать правящий режим, искажая в угоду официальной идеологии и революционной мифологии реальное положение вещей. Недаром о трагических сторонах истории советского государства люди узнавали, как правило, не из произведений советских писателей, а из совсем других источников. Революционное искусство за рубежом возникало как искусство оппозиционное к режимам своих стран, по сути диссидентское, которое ничего, кроме неудобств, их сторонникам не сулило. Оно не подыгрывало, а противодействовало власти, признавая в оппозиции «художник и власть» (или, по выражению И. Бехера, «дух и власть») правоту за духовным, творческим, а не политическим, властным началом. Недаром в странах, где внутренняя ситуация осложнялась, особенно в Болгарии после подавления Сентябрьского восстания 1923 г. или в Польше периода «санации» («оздоровления» обстановки в стране), его сторонники подвергались полицейским преследованиям, правда, не столько за творческую, сколько за общественную деятельность. Принадлежность к течению революционной литературы давала зарубежному писателю лишь моральное удовлетворение (в СССР верность соцреализму давала и материальные блага), лишь чувство причастности к борьбе, как верилось им да и многим в те времена, за справедливое мироустройство и счастливое будущее человечества. А что могло быть благороднее этих целей! И утопичнее... Но утопизм идеологии, питавшей революционно-пролетарское искусство, раскрылся далеко не сразу и не всем. Веру в нее не смогли уничтожить (правда, подорвав ее) даже политические репрессии в СССР, жертвами которых стали и многие зарубежные писатели-коммунисты, искавшие в стране своей мечты спасение, а нашедшие там смерть (поляки Б. Ясенский, С. Р. Станде, В. Вандурский, болгарин Д. Гачев и др.).

Революционно-социалистическая идеология играла в развитии славянских литератур свою позитивную роль, т. к. способствовала их более глубокой демократизации. Она помогла привлечь внимание к униженным и оскорбленным, вникнуть в их проблемы, вызвать к ним сочувствие и обуздать эгоистические инстинкты «хозяев жизни». Творчество писателей, которые ее разделяли, защищало бесправных, осуждало власть имущих, неся в себе большой нравственно-гуманистический заряд. Рисую революционную перспективу, которая одних вдохновляла, а других пугала, оно объективно способствовало демократизации режимов в их странах.

В литературах западных и южных славян социалистический реализм (или аналогичные ему принципы) не навязывался, как в СССР, сверху, не возводился в статус единственно «прогрессивного метода эпохи», отступать

от которого было опасно для жизни. За рубежом он становился результатом свободного выбора, к нему приходили по зову души и так же добровольно с ним расставались, как простились с принципами пролетарского искусства целая плеяда чешских писателей в 1920-е и 1930-е гг. (Я. Сейферт, К. Тейге, Й. Гора и др.).

Но многие из крупных зарубежных литераторов сохранили с революционным направлением (пролетарским искусством, социальным реализмом, социалистическим реализмом, новым реализмом) пожизненную связь, что никак не умаляет ценности их творчества, несмотря на падение популярности в конце XX в. разделявшейся ими идеологии. Ведь в конечном итоге все определяет уровень дарования, а не принадлежность писателя к тому или иному направлению. Многие авторы, сторонившиеся революционной идеологии как чумы, пребывают сейчас в забвении просто потому, что не вышли талантом. А целый ряд писателей, ее разделявших, тем не менее не утратили своего значения, как не померкли яркие имена Я. Гашека, В. Ванчуры, И. Ольбрахта, Л. Новомеского, В. Броневского, М. Крлежи, Прежихова Воранца и многих других художников слова, чей талант был сильнее их идеологии. Он не дал им ни отфильтровать ей в угоду свой жизненный опыт, ни исказить ради нее действительность, ни пренебречь законами искусства.

Что же касается революционных направлений в целом, то без них картина жизни славянских народов и литературный процесс в их странах не были бы полными и полнокровными. Ведь поднятые ими проблемы — это реальность XX в.

Другим, принципиально новым явлением межвоенного периода стало интенсивное формирование авангардных течений — футуризма, конструктивизма, экспрессионизма, поэтизма (вобравшего в себя импульсы дадаизма и кубофутуризма), сюрреализма. У каждой из национальных литератур были свои пристрастия. В Польше увлекались в основном футуризмом и конструктивизмом, в Чехии и Словакии — поэтизмом и сюрреализмом, в Хорватии и Словении — экспрессионизмом, в Сербии — сюрреализмом. В Болгарии роль литературного авангарда выполнял символизм.

Все эти течения сыграли благодаря своему антитрадиционалистскому настрою большую роль в обновлении славянских литератур, в преодолении идущей из прошлого силы инерции, «усталости формы». Однако, выполняя в них ту же плодотворную функцию, что и в западноевропейских литературах, на славянской почве они обрели свою окраску.

Если на Западе эти течения просматриваются уже в начале века, то в литературах западных и южных славян они возникают с известным опозданием, заявляя о себе лишь с конца 1910-х — начала 1920-х гг., и носят менее радикальный характер. Будто их взрывная волна, распространяясь из Италии, Германии, Франции на восток и юг, теряла, продвигаясь во времени и в пространстве свою энергию. В Чехии авангардный антитрадиционализм оборачивается не разрушением устоявшихся форм, а лишь отрицанием явно устаревших приемов, борьбой с «атеросклерозом» искусства. Большую умеренность проявлял словацкий надреализм, поддерживавший «в словацких традици-

ях» все прогрессивное и отвергая лишь «все устаревшее»<sup>1</sup>. Не разрушали, а наводили мосты между прошлым и настоящим — с помощью христианской традиции — и католические течения в словенском и хорватском экспрессионизме. Полемизируя с романтизмом, требуя убрать «с площадей и скверов мумии мицкевичей и словацких» (Б. Ясенский)<sup>2</sup>, польские футуристы, одновременно и поддавались ему, что проявилось в романтических мотивах и интонациях произведений того же Б. Ясенского, А. Стерна и других футуристов.

В уступках традициям проявлялись адаптационные способности авангарда, его приспособляемость (вольная или невольная) к национальной культурной среде. В сопротивляемости традициям обнаруживалась не просто обновительная, но и комплиментарная функция авангарда: стремление не только воспротивиться общепринятому, но и привести в родное искусство (да и в менталитет нации) недостающее, восполнить его дефицит. Возможно, именно сила польской романтической традиции (и романтический менталитет народа) определили антиромантический характер польского футуризма и особенно краковского «Авангарда», выступавшего за «дисциплину эмоций». Чешские поэтисты, напротив, ратовали не за «дисциплину», а за полное раскрепощение чувств, дабы преодолеть рассудочность и «сухой аскетизм» своего народа, проникающие, как казалось лидерам поэтизма (В. Незвалу и др.), и в искусство.

Практически все авангардные течения в славянских литературах подхватили инициативы Ф. Т. Маринетти по обновлению литературного языка, наиболее концентрированно выраженные в «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912). За освобождение слов и выражений от «буферов логического перехода» во имя большей «пластичности, концентрации и интенсивности» художественного текста выступают и чешские поэтисты, и польские футуристы, и хорватские экспрессионисты, и болгарские символисты.

Стараясь уйти от стереотипных форм, описательности, фразеологии, воспринимавшихся как стилевой пережиток прошлого, представители разных авангардных течений действуют от противного: противопоставляя логике — алогизм, описаниям — плюрализм впечатлений, последовательному развитию темы — поток ассоциаций, традиционным синтагмам — «слова на свободе», «телеграфный стиль». И если новейшие приемы авангарда можно считать «антитезой» к «тезису» приемов традиционных, то в антитезах «славянского» авангарда практически всегда проступали элементы синтеза. Славянские литературы не избежали «чистого» эксперимента. Ему отдали дань польские поэты Т. Чижевский, С. Млодоженец, словенский поэт А. Подбевшек, чешские поэты В. Незвал, В. Голан. Развивалась польская экспериментальная проза, велись «сюрреалистические игры» в чешской и словацкой литературах 1930-х гг. Но рядом с этим испытательным полигоном всюду располагалось гораздо более обширное и спокойное пространство, где

<sup>1</sup> M. Bakoš. Avantgarda 38. Štúdie. Články. Dokumenty. Bratislava, 1969, s. 181.

<sup>2</sup> Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1978, s. 9.

«новое» не стремилось выступать в своем чистом виде и где эстетическая революция вершилась вполне мирными средствами. «Наших экспрессионистов нельзя упрекнуть в невразумительности», — писал о словенцах Ф. Здравец в предисловии к антологии словенского футуризма и экспрессионизма<sup>3</sup>, как бы считая «невразумительность» знаком авангарда. Но в ней трудно упрекнуть и большинство других славянских писателей, связанных с авангардом.

Несмотря на антибуржуазный настрой, а также политизированность некоторых левобавангардных течений, несмотря на связь с ними ряда революционных писателей XX в., авангард и пролетарское искусство (во всех его вариациях) — это в основе своей две разные творческие концепции. Авангард — признание самоценности и свободы творчества, отрицание его служебных функций, отделение искусства от идеологии и политики. Пролетарское искусство — это подчинение творчества идеологии, акцентирование его служебных функций. Противоборство двух направлений просматривается в спорах между поэтизмом и пролеткультом, между сюрреализмом и социалистическим реализмом в Чехословакии 1920–1930-х гг., в антагонизме между сюрреалистами и соцреалистами во Франции в 1930-е гг., наконец в прямых запретах на авангардное искусство в СССР, вплоть до преследования его сторонников. Однако их не всегда мирное сосуществование в славянских литературах 1920–1930-х гг. обеспечивали этим литературам разносторонность и многообразие.

Персональный состав течений и группировок в каждой из литератур не был стабильным. Многие писатели меняли в процессе творчества свои пристрастия и позиции. Но их совместными усилиями — стихийными и программными — были расширены возможности национальной словесности в освоении и отражении внешнего и внутреннего мира, создана разветвленная система жанров, где свое почетное место занял социально-политический и психологический роман, доступный высоко развитым литературам, способным глубоко и мотивированно отражать общественно-исторические процессы и психологию личности. Процветала самая разнообразная лирика. Использовались жанры старые и создавались новые, нетрадиционные, где синтезировались элементы разных структур. Тяга к максимальной объективности и достоверности в отражении жизни породила «литературу факта» (в Польше) и роман-репортаж (в Чехословакии). Этим тенденциям противостояли другие: попытки (в первую очередь сюрреалистов) уйти от внешней реальности к внутренней, активизировать подсознание, чтобы через бесконтрольные сочетания слов выражать самые невыразимые и неопределенные ощущения, еще не доступные искусству. Эти два полюса крайней объективности и крайней субъективности, возникшие на волне устремленности к наиболее адекватному воплощению с одной стороны — реальной действительности, а с другой — психологии человека, его внутреннего мира, как бы очертили диапазон творческих возможностей писателя, огромный арсенал приемов и

---

<sup>3</sup> Pod skozi noč. Ljubljana, 1966, s. 136.

средств, которые вырабатывали и применяли западно- и южнославянские литературы 1920–1930-х гг.

В это время они развивались более естественно и свободно, чем во все предыдущие и последующие периоды. В полную силу действовал механизм саморегуляции литературного процесса под влиянием как внешних, так и внутренних факторов, т. е. — общественно-политической обстановки, условий жизни славянских народов, а также имманентных законов творчества, в которые вмещивались менталитет нации, особенности отечественных литературных традиций. В литературах этого периода ничто не происходило просто так, без внешних и внутренних на то причин и оснований: ни продолжение и модификация старых, ни появление новых направлений, концепций, форм. Ни одно из явлений, как бы к нему ни относиться, как бы ни оценивать его эстетический уровень и творческую результативность, какое бы место оно ни занимало в системе художественных ценностей, не было ни лишним, ни случайным, как не бывает ничего лишнего и случайного в природе. В принципе, так и бывает всегда, если экстремальные условия не прерывают пусть трудный и драматичный, но естественный ход вещей, а давление обстоятельств не парализует художника или не вынуждает изменять его своей природе. В этом отношении — при всем различии конкретных условий, в которые были поставлены отдельные славянские литературы в 1920–1930-е гг. — жизнь их протекала относительно благополучно.

Это был последний — перед наступающим почти полувековым этапом «несвободы» разного толка — период наиболее естественного развития («саморазвития») литератур западных и южных славян. Потом пришла война, принесла разные формы иноземной оккупации (даже в странах-сателлитах гитлеровской Германии) и деформируя литературный процесс. С конца 1940-х — начала 1950-х гг. его органику в большинстве славянских литератур стали периодически нарушать попытки управления ими сверху, курс на социализацию искусства. Это могло встретить и встречало отклик у части литераторов, увлеченных задачами построения нового общества, где не было бы старых противоречий и проблем, но зато другую часть заставляло эмигрировать, становиться диссидентами или, приспосабливаясь к обстоятельствам, ломать себя. В целом, как никогда прежде, литература должна была соизмерять свои шаги и действия с господствующей идеологией и политикой, а писатель, не только внешне, но и внутренне, — что особенно губительно для искусства — был ограничен в свободе выбора и выражения своей позиции. В межвоенный период эта внутренняя, а в некоторых странах и внешняя свобода была максимально возможной.



## Польская литература

**1918**-й — год окончания Первой мировой войны и поражения в ней стран-завоевательниц Польши — вошел в польскую историю как год обретения независимости. Принято говорить вслед за Ст. Бжозовским, что в 1905 г. «Молодая Польша» поседела за одну ночь. Используя этот образ, можно сказать, что в 1918-м польская литература за один день помолодела. Новому периоду было бы к лицу какое-нибудь оптимистическое название. Но такое название подошло бы этому времени лишь в том случае, если бы дальнейший ход истории не «предуготовил» новой трагедии. Начавшийся в 1918 г. отрезок истории оказался заключенным между двумя войнами: Вторая мировая началась 1 сентября 1939 г. с нападения фашистской Германии на Польшу. Двадцатилетие имело внутреннюю динамику и хронологию. Однолинейно и неизбежно упрощенно это можно представить следующим образом.

Завоевание независимости польская литература восприняла с большим воодушевлением. Подъем выражался также в ощущении неограниченной эстетической свободы, в появлении новых поэтик. Однако вскоре эйфория пошла на убыль — литература столкнулась с суровой действительностью. Конституция, принятая Законодательным сеймом в 1921 г., в то время бывшая по содержанию одной из самых демократических в Европе, обещала «благо для всей объединенной и независимой Матери-Родины», укрепление «общественной гармонии», обеспечение «всем гражданам равенства». На деле же в обществе, прежде интегрированном идеей национального освобождения, социальные противоречия выявились особенно резко. Разноречивость общественных интересов подтверждала и закрепляла деятельность разных политических партий и движений. За влияние на массы активно боролись национальные демократы (Народно-национальный союз) и «народники» разных ориентаций (умеренная Польская народная партия «Пяст», леворадикальная Польская народная партия «Освобождение»), социалисты (Польская социалистическая партия) и коммунисты (Коммунистическая рабочая партия Польши; с 1925 г. Коммунистическая партия Польши). Молодое государство, ослабленное борьбой за собственные границы на востоке и на западе, необдуманной экономической политикой, межпартийной борьбой, поразил кризис. В 1926 г. в результате военного переворота и прихода к власти Юзефа Пилсудского был установлен так называемый режим

санации. Однако ни социального, ни морального оздоровления санация не принесла. Литература, подмечая серьезные болезни в польском обществе и реагируя на сгущение политической атмосферы в странах, непосредственно прилегавших к рубежам Польши, начинает мрачнеть. По мере нарастания кризиса предчувствие катастрофы становится в ней определяющим настроением. Польские ученые в качестве поворотного в развитии литературы Двадцатилетия\* называют 1932 год, учитывая наряду с упомянутыми социально-политическими обстоятельствами и собственно литературный факт — вхождение в литературу примерно в это время нового поколения поэтов и прозаиков<sup>1</sup>.

Литературная жизнь Двадцатилетия, в отличие от предшествующего периода «индивидуалистической» «Молодой Польши», характеризовалась возникновением множества литературных групп, объединявших в первую очередь поэтов. Стремление кооперироваться с единомышленниками было всеобщим. В самом строе формулируемых группами программ сказывалось время с его весьма решительными понятиями: независимость, государственность, правительство, парламент, война... Программы отражали осознание нового, суверенного положения литературы в обществе, что, впрочем, не всегда означало (или даже отнюдь не означало) отказ от выполнения привычной для нее функции национального и общественного служения.

Основные литературные группы Двадцатилетия возникли в период с 1918 по 1927 г.

Самое известное поэтическое объединение — «Скамандр» — было создано в 1919 г. В него вошли Юлиан Тувим (1894–1953), Ярослав Ивашкевич (1894–1980), Ян Лехонь (1899–1956), Антоний Слонимский (1895–1976), Казимеж Вежиньский (1894–1969). Каждый из них заявил о себе в литературе еще до объединения, каждый был ярким художником с неповторимым творческим лицом, все они стали ведущими поэтами Двадцатилетия. «Скамандр» существовал длительное время (что нетипично для литературных групп этого периода) и был связан с журналами «Pro Arte et Studio» (1916–1919, в пору формирования группы), затем «Pro Arte» (1919), а позднее, в 1920–1928 гг. и после формального распада группы — в 1935–1939 гг. — с одноименным изданием «Скамандр», а также с популярным еженедельником «Вядомощчи литерацке» («Литературные известия») (в 1924–1939 гг.).

\* В польском литературоведении межвоенный период в истории польской литературы известен как «Двадцатилетие» (с прописной буквы). Этим названием и пользуется автор главы. (*Прим. ред.*)

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski. Literatura Dwudziestolecia. Warszawa, 1990, s. 116, 237.

Во вступительной статье к первому номеру журнала «Скамандр» основатели группы декларировали свою «беспрограммность», подчеркивая лишь то, что они — «поэты сегодняшнего дня». В их понимании это значило — быть и творить в неразрывной связи с действительностью и — в противовес «младопольским» предшественникам — воспевать каждый миг жизни, разнообразнейшие ее проявления. «Скамандриты» постулировали «свободное развитие творчества каждого», но в их произведениях (особенно в тех, что считаются программными и созданы на этапе консолидации группы) отчетливо прослеживается общая антиромантическая и антимодернистская установка, общий тематический интерес к так называемой повседневности (объекту, с традиционной точки зрения, не поэтическому, однако введенному в поэзию уже предшественниками, в частности Леопольдом Стаффом) и, как правило, общая жизнерадостная интонация.

Если «скамандриты», пренебрегши теорией, оставили свою эстетику неоформленной, то группа экспрессионистов «Здруй» («Родник»), сложившаяся в 1920 г. вокруг одноименного журнала (1917–1920; 1922, первоначально журнал был связан с группой «Бунт», пропагандировавшей экспрессионизм, прежде всего в изобразительном искусстве), кажется, полагала создание программы своим главным делом. В группу входили Станислав Пшибышевский, Ежи Хулевич (1886–1941), Эмиль Зегадлович (1888–1941). Их программа лишь отчасти совпадала с европейской доктриной экспрессионизма (сходным был девиз возвращения к духовным истокам культуры) и основывалась на отечественной традиции: мистической версии польского романтизма в ее поздней интерпретации. Последнее, несомненно, было связано с влиянием Пшибышевского, который еще в своих «младопольских» манифестах провозглашал идеи, предвосхищавшие экспрессионистические. Программа эта в первую очередь была обращена к вопросам этики и религии, материи и духа, совершенствования личности и духовного возрождения человечества (работы Пшибышевского «Экспрессионизм, Словацкий и „Генезис из Духа“», 1918, и «Возвратная волна (Вокруг экспрессионизма)», 1918; Хулевича «Ego eimi», 1921). Даже в манифесте, более чем определенно названном Яном Стуром (1895–1923) «Чего мы хотим» (1920), эстетика и поэтика экспрессионизма были описаны крайне абстрактно: искусство есть выражение «я» художника, в искусстве правда важнее прекрасного, ибо прекрасное в своем стремлении к совершенству разрушает моральную ценность искусства, и т. п.

Группа новаторов «Польские формисты», существовавшая с 1917 г., объединяла поэтов, художников, философов — такое межцеховое содружество вообще характерно для авангардистского искусства. В нее

входили Титус Чижевский (1880–1945), Збигнев Пронашко (1885–1958), Анджей Пронашко (1888–1961), Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций; 1885–1939) и др. Видную роль в группе играл художник, философ, писатель Леон Хвистек (1884–1944), работавший над созданием формизма — некоей универсальной эстетики, соответствующей искусству (прежде всего изобразительному) разного типа («Многообразие действительности в искусстве», 1918–1921). Ее основной принцип — «самоцельность», самодостаточность искусства как такового. «Ныне уже никто не хочет искать в поэзии ни утешения, ни поддержания духа, ни свидетельства национальной гордости, ни развлечения, ни урока»; сегодня важно не содержание, а «совершенство формы», — писал Хвистек. При этом под «совершенством формы» он понимал своего рода гармонию содержания и формы, когда содержание не препятствует созданию изобретательной и разнообразной формы.

В журнале «Формишчи» («Формисты»; он выходил с 1919 по 1921 г.) публиковались и футуристы. Впрочем, понятия «формизм» и «футуризм» четко не дифференцировались и часто употреблялись как взаимозаменяемые. Сам Хвистек новейшие явления искусства называл то формизмом, то футуризмом, а такой генератор идей формизма, как Чижевский, несомненно, был (или бывал) футуристом. Костяк футуристического движения составляли Александр Ват (1900–1968), Анатолий Стерн (1899–1968) и Бруно Ясенский (1901–1939). Футуристы были авторами самых экстравагантных, самых скандальных поэтических манифестов Двадцатилетия. Обычно эстетическая программа сочеталась в них с общественно-политической. Так, Стерн и Ват в обращении «Примитивистов к народам мира и к Польше» (1920) отправляли «на свалку» прошлую «больную» культуру с ее изысканностью, метафизикой и символикой и прокламировали новый идеал — примитив. Манифест начинался словами: «Цивилизация, культура с их болезненностью — на свалку. Мы выбираем простоту вульгарность, веселье здоровье, тривиальность смех». В манифестах «Однодневки футуристов» (1921) — в такой провокационной орфографии — поэты выдвигали постулат «искусства открытий» и искусства для масс — «постоянного контакта с широкими слоями польского общества». Футуристы публиковались в журналах «Нова Штука» («Новое Искусство») и «Альманах Новей Штуки (Ф(утуризм)24» (выходили соответственно в 1921–1922 и 1924–1925 гг.), которые были открыты и для глашатаев разных художественных инноваций: «нового искусства», «нового классицизма», «конструктивизма» и т. п.

Группой, определявшей программное лицо Двадцатилетия и сыгравшей огромную роль в развитии польской поэзии, стал «Краковский

авангард». Ее лидером был основатель журнала «Звотница» («Стрелка»; 1922–1923, 1926–1927) Тадеуш Пайпер (1891–1969), хорошо знавший новейшую европейскую поэзию — до возвращения в Польшу (в первые послевоенные годы) он более десяти лет жил в Западной Европе. К нему присоединилась талантливая молодежь: Юлиан Пшибос (1901–1970), Ялу Курек (1904–1983), Ян Бженковский (1903–1983), Адам Важик (1905–1982). На этапе программаторчества (статьи Пайпера 1920-х гг.) цивилизация «метрополии, массы и машины» (работа Пайпера под таким названием вышла в 1922 г.) рассматривалась как позитивный фактор. Именно с этим конструктивным идеологическим началом были связаны поиски Пайпера в области поэтики: функциональной, «дисциплинированной», целесообразной, — его стремление к тому, чтобы различные элементы художественного целого находились в отношении строгой взаимозависимости. Отвергая существующие в поэзии из века в век языковые клише, Пайпер отводил главную роль не отдельному слову, а связи слов. «Поэзия, — писал он, — это создание прекрасных (т. е. содержащих оригинальные метафоры — *О. М.*) фраз».

В начале 1920-х гг. на арену литературной жизни выходит группа, сложившаяся вокруг журналов «Понова» («Пороша») и «Чартак» (так называлась одна из старых польских часовен). Они издавались соответственно в 1921–1922 и в 1922, 1925, 1928 гг. В программных статьях, написанных Яном Непомуценом Миллером (1890–1977) и Зегадловичем, был сделан упор на «польский дух, польскую духовность», обитающие вдали от цивилизации, среди природы, в простой народной жизни. Группа ориентировалась на выработку национального стиля, «самобытной (т. е. народной) формы для универсального содержания», принимая за образец славянскую мифологию, польский региональный фольклор, поэзию Лесьмяна и Каспровича.

Поэтические объединения, возникшие после 1926 г. (упомянем еще раз о цезуре 1932 г.), ставят в большей степени идеологические, чем собственно творческие задачи. Так, группа «Квадрига» (создана в 1926 г., позднее — до 1937 г. — «Нова квадрига»), в которую входили Станислав Рышард Добровольский (1907–1985), Люциан Шенвальд (1909–1944), Константы Ильдефонс Галчиньский (1905–1953; связан с группой в 1928–1930 гг.), была сосредоточена на идее «общественного искусства», «искусства, отрицающего современные формы общественного устройства».

Группа «Жагары» (что на виленском диалекте означает «тонкие жерди», «хворост»): Ежи Загурский, (1907–1984), Ежи Путрамент, (1910–1986), Чеслав Милош (род. в 1911 г.; будущий лауреат Нобелевской премии) — существовала с 1931 по 1934 г. и формировалась

вокруг одноименного журнала. Программа этой группы также в значительной степени носила этический и общественный характер: резкой критике подвергалась существующая государственная система, в качестве нового идеала выдвигался человек свободного труда. Культуре, искусству и литературе отводилась определяющая роль в перестройке общественного сознания. Исходными составляющими творчества «жагаристы» считали реальные события, конкретные факты.

Поэтическая группа «аутентистов», основателем которой был Станислав Черник (1899–1969) (в 1935–1939 гг. он издавал журнал «Околица поэтов» — «Круг поэтов»), в своей программе (статьи Черника «Содержание и форма», «Диалог о лирике», «Что и как») на первый план выдвигала тесную связь художественной правды и правды жизни, «подлинность», историческую достоверность материала поэзии, в первую очередь отражение личного опыта, переживаний художника.

Интересно, что почти все группы, независимо от их ориентации, формулировали собственную позицию через отношение к романтическому наследию. «Скамандр» противопоставлял себя романтизму идейно и эстетически; футуризм отрицал его как «мумифицированное» прошлое искусства; аналогично — хотя не в столь острых выражениях — поэты «Поновы» и «Чартака»; «Краковский авангард» полагал, что романтические мифы тормозят современное развитие поэзии; экспрессионисты, напротив, пропагандировали романтизм как искусство высокой этики. Так или иначе, романтизм и в новую эпоху оставался для польской литературы точкой отсчета.

В свою очередь, сами поэтические программы Двадцатилетия создавались и существовали «оппонентно» друг к другу. «Беспрограммный» «Скамандр» и «Краковский авангард» с его так называемой сформулированной поэтикой были той системой координат, на осях которой располагались другие, менее влиятельные группы. Скрытая и явная полемика между ними стимулировала поэтические искания Двадцатилетия.

Литературные группы межвоенного периода, независимо от степени их формальной организованности, были динамичными, с течением времени менялся не только состав их членов, но и сами программы. Принадлежность к группе того или иного писателя не означала безусловной верности доктрине, она была в большей степени «направляющей», нежели «закрепляющей», скорее очерчивала сферу притяжения художника, чем «загоняла» творчество в жесткие, строго фиксированные рамки. Достаточно сказать, что один из ведущих «скамандритов» Ивашкевич некоторое время был теснейшим образом связан с экспрессионистами; Галчиньский, не будучи «ска-

мандритом», создал великолепные образцы поэзии повседневности; член «Скамандра» Тувим заявлял, что он «первый в Польше футурист»; «главные» формисты Хвистек и Чижевский писали футуристические произведения, а отрицавший всякого рода «групповщину» Виткаций также поначалу числился формистом...

Нередко дифференциация внутри групп перевешивала интеграционный фактор — большинство из них существовало недолго. Лидеры не раз оставались без последователей, манифесты оказывались пригодными лишь для одного-единственного художественного «случая», «коллективная поэтика» в творческой практике писателей становилась сугубо индивидуальной... И какими бы ни были программы Двадцатилетия, личными или групповыми, фундаментально-системными или фрагментарными, развивавшими традиции или опровергавшими их, конструктивными или деструктивными, с пером и бумагой каждый художник оставался один на один.

\* \* \*

После 1918 г. на арену литературной жизни вышло новое поколение поэтов. Опыт Первой мировой войны и факт обретения Польшей независимости отделял их от предшествующей эпохи. Утонченная поэзия «Молодой Польши» была для них «прошлым веком». (Исключение составляли Лесьмян, кстати приобретший большую известность именно в период Двадцатилетия, и особенно Стафф — у них находили созвучные прошлому идеи и их почитали как непревзойденных мастеров стиха). Молодым казалось, что они начинают жизнь в поэзии с нуля, «с чистого листа»...

Как уже говорилось, самой известной группой на поэтическом небосклоне Двадцатилетия был «Скамандр». В стихотворениях «скамандритов» время «действия» — будни, место «действия» — город, «действие» — все разнообразие жизненных проявлений, серьезных и грустных, смешных и возвышенных, конкретные события, простые предметы, существующие «в реальном измерении».

Однако привязанная к реальности поэзия «скамандритов» не была подражательной по отношению к реальности. Их произведения свидетельствуют не о прозаизации поэзии, а о поэтизации повседневной жизни. Таковы, например, стихотворения «разглядывающего что попало» Тувима: воскресный день в сером городке, скучные улицы и дворы, бесплодные пожухлые палисадники, непригожие бесприданницы в окнах тоскливых домов... (стихотворение «Скука», сб. «Пляшущий Сократ», 1920). Муза поэта живет вдали от столичного шума, в глухой провинции: «Покинуть бы это, однажды решить-

ся / Осенним бы делом заехать в Ленчицу. / В Серадзе иль Раве, Ленчице или Кутно / Нашел бы домишко и зажил уютно...» («Покинуть бы...», перевод Д. Самойлова, сб. «Седьмая осень», 1922).

Герой лирики «скамандритов» — обычный, «серый», ничем не приметный человек. И даже поэт (лирический субъект) нередко — всего лишь «один из толпы». Но такая очевидная демократичность художника может соседствовать с «аристократизмом». Например, в раннем тувимовском сборнике «Подстерегаю Бога» (1918) поэт — простой, «хмельной от счастья» горожанин («Когда я вечерами бреду по переулку, / Когда в пальто потертом по улицам шагаю...» — «Когда я вечерами...», перевод М. Ландмана), но в то же время он тот, у кого «...в глуши наитий / И стиль рождается и тон» («Как возникает стих», пер. М. Живова), тот, кто ждет встречи с Богом. И при подходящих обстоятельствах он без колебаний присваивает себе «божественную» функцию — функцию словотворения. Достаточно упомянуть его цикл «Слопевни» из «Четвертой книги стихов» (1923). Тувим создает здесь свой уникальный язык, создает «пра слова» праславян, некое подобие архаического языка мифического времени, слова с приоритетом звучания, а не значения, с помощью которых он пытается дойти до Смысла.

Другой «скамандрит» Лехонь, упоенный творческой свободой, никем не ограниченной, ничем не скованной, в программном сборнике «Кармазиновая поэма» (1920) заявляет: «Я не хочу ничего другого, лишь слышать, как плачет / музыка ветра осеннего в обнаженных стеблях, / а летом чтоб солнце смотрелось в бабочки, / весной же весну, а не Польшу увидеть...» («Герострат»). Но в тот же программный сборник Лехонь включает романтическую стилизацию «Мохнацкий», вызывающую явные ассоциации с «Паном Тадеушем» Мицкевича, иначе говоря, поддерживает и развивает национальный миф об общественном служении поэзии. В стихотворении, посвященном Маурицию Мохнацкому, участнику восстания 1830 г. и изгнаннику, видному мыслителю, литературному критику и музыканту, описывается его концерт, в котором каждый пассаж — аллегория национально-освободительной борьбы поляков: «Слышит зал: кто-то приближается, шпорами звеня — пришпорил мелодию... / всю клавиатуру обернул в штандарты.../... и добывает цвет из-под клавиш — красный, цвет крови...» Напротив, в сборнике «Серебряное и черное» (1924) лучшие стихотворения касаются вечного и глубоко личного: любви с ее горечью непонимания и радостью примирения («Ссора»), смерти, этого «заурядного последнего события», и счастья рождения — ибо или «верить жизнь или в смерть верить» («Пруст»). Лехонь — поэт-гражданин (пусть даже вопреки собственным декларациям) и Лехонь-лирик легко уживаются в его поэзии 1920-х гг.



Вежинский первого десятилетия поэтизирует повседневность: показывает возвышенный лирическим порывом сентябрьский варшавский день — с неповторимым сочетанием повествовательной и патетической интонации («Аллеи Уяздовские, воскресный день», сб. «Весна и вино», 1919), но пишет и стихи на серьезные темы, как бы смягченные шутливым настроением («Гопло», сб. «Воробьи на крыше», 1921 — воспоминание о детских снах попеременно с сегодняшней явью; в легендарной Польше поэту мерещится Багдад, где жизнь несется от «первой мечты» до «последних потертых страниц Одиссеи» и «неизвестно, где здесь искать какую-то правду тени»).

В ранних сборниках Слонимский — «поэт для поэзии», последователь парнасцев. Для молодого Слонимского «дактиль слаще, чем финик»; в оригинале строка звучит тем пикантнее, что *daktyl* — по-польски и дактиль, и финик, а поэзия — это игра в слова, игра в изысканные рифмы («Микеланджело», сб. «Сонеты», 1918; это подтверждается и в сб. «Гармония», 1919; «Дорога на Восток», 1924). Но в то же время он автор сатирической политической поэмы «Черная весна» (1919) — антимилитаристской и космополитической по духу, предрекающей — и призывающей — революцию с ее анархией и хаосом, тот день, когда взбунтовавшая толпа будет «отплясывать карманьолу на руинах условностей». Соответственно духу идеи анархичен и хаотичен в поэме дух самой поэзии: разрушена композиция, стилевое единство, язык изобилует вульгаризмами — экспрессионистическая дисгармония восстает против рафинированной парнасской строфы, рифмы, ритма...

Мы привели всего несколько в известной степени случайных примеров. Однако такая многоликость (принцип — «всегда разный») — характерная черта всей поэзии «скамандритов». С одной стороны, в ней используются средства реалистической поэтики: жанр поэтической зарисовки (нередко сатирической), классическое стихосложение, бытовой язык. Но с другой стороны, поэзия «Скамандра» — это и «чистое искусство» языкового эксперимента (Тувим), остраняющего повседневность парадокса и гротеска (Лехонь, Тувим, Слонимский), виртуозной рифмы и изысканной цветописи (Лехонь, Ивашкевич, Слонимский, поэты «скамандритского» круга — Мария Павликовская (Ясножевская), 1891–1945, и Казимира Иллакович, 1892–1983). Наконец, необходимо добавить, что эта «прозаическая» лирика плотно вписана в поэтический контекст. Она диалогична по отношению не только к романтической, но и к неоромантической традиции (сб. К. Иллакович «Смерть Феникса» (1922) с ее трактовкой любого явления как исключительного и с модернистской лексикой), она апеллирует и к

барочной традиции (тематика и синтаксические конструкции в сб. Лехоня «Серебряное и черное», поэма Слонимского «Черная весна», сб. Вежиньского «Весна и вино»), а также к поэзии не только национальной, но и мировой (о чем говорят, например, многочисленные литературные аллюзии и ассоциации в «Восьмистишиях» (1919) Ивашкевича, эрудита и знатока языков и культур).

Такая разнородность, синкретизм стали опознавательным знаком поэзии «скамандритов».

Творчество поэтов-экспрессионистов было более монолитным, более последовательным. Столь монолитным и последовательным, что порой казалось иллюстрацией теоретических принципов экспрессионизма (например, риторическая, эмоционально-экстатичная симфоническая поэма Зегадловича «У дня, которого не знаю, врат стою», 1921). Обобщения относительно иррациональности человеческого бытия, высокие этические идеалы, резкая антивоенная направленность, но при этом большая поэтическая непосредственность отличали «Гимны» (1920) Юзефа Витлина (1896–1976), поначалу связанного с журналом «Здруй», а затем со «Скамандром»: «Хочу я дать тебе ложку горячего супа / брат мой, замерзший в чужой земле!» («Гимн ложке супа»).

Существенным было участие в экспрессионистической поэзии «основных» «скамандритов»: «Черная весна» Слонимского, отдельные стихотворения из сб. «Подстерегаю Бога» и «Танцующий Сократ» (1920) Тувима. Но прежде всего это — «Дионисии» (1922) Ивашкевича, поэзия «черного распада жизни», где подчеркнутому противопоставлению повседневного быта и культуры, города и деревни, любви и ненависти, божественного и дьявольского соответствуют контрастные поэтические жанры, деформированные образы, чередование регулярного и нерегулярного стиха, вульгарная и профессиональная лексика и восклицательный синтаксис, а также особая метафорика, как бы пропускающая мир сквозь призму подчеркнуто субъективного дисгармоничного, диссонансного восприятия, и резкая, интенсивная колористика («судороги синьки на сером асфальте»; «на посинелой площади серо-Александра»; «улица Новоградская канавой синюшных затиший»; «Эй, ветряк, наконец-то смотай с себя паутину <...> / К черту все, что неистовству станет ставить плотину!»; «Желаю, в крови полыхали чтоб / изохимен стокрасочные средоточенья! <...> И черная пена жаркого кровотеченья!» (перевод А. Эппеля).

Идеи формизма в художественном творчестве увлеченно воплощал художник и поэт Чижевский (сб. «Зеленый глаз. Формистические стихотворения. Электрические видения», 1920; «Ночь — день.

Механический электрический инстинкт», 1922). В идейном отношении это произведения самого раннего катастрофизма (например, «неидиллия» «Город осенним вечером», сб. «Зеленый глаз»: «...оденься потеплее / температура падает / в трактире пение пьяное / скрежет серенада...»). Образы и атмосфера этой поэзии — ночь, кровь, «хломотья человеческой судьбы». Формистически-деформирующая художественная реализация: частая смена лирического субъекта, грамматических и синтаксических форм, свободные, как бы немотивированные ассоциации, наложение разных пространственно-временных слоев, сна и яви, «анархизация слова», необычная графическая запись — все эти средства в совокупности передавали чувство неустойчивости, нестабильности, тревоги.

Футуристы, разделявшие принципы поэтики формизма, воспевали новое время. Словно зачарованные его энергичной поступью, темпом и ритмом техники, «городом — фабрикой людей», футуристы стремились передать эти свойства времени в поэзии — и в ее тематике, и в самом стихе, функциональном, жестком, почти лишенном лиризма. Поклонение современности означало для футуристов решительный и демонстративный отказ от прошлого, в том числе и от литературного. Вряд ли можно найти в польской литературе строки более категоричные, чем брошенные «самоуверенным» Ясенским: «Они еще не знают, что, если пришел Ясенский, ушли и не вернутся ни Тетмайер, ни Стафф» («Сапог в петлице» — «But w butonierce», 1921).

Реализуя свою главную установку — на новаторство, футуристы активно протестовали против жизненной логики в поэзии. (В то же время, противопоставляя себя предшествующей поэзии, и более всего символизму, они пытались восстановить связь слова и конкретной вещи.)

Поэтическую свободу футуристы понимали как ничем не ограниченную игру воображения, пренебрежение какими бы то ни было условностями, в том числе языковыми правилами. Они не признавали традиционного синтаксиса (вместо него предлагалась «композиция слов»). Приведем в качестве примера стихотворение Станислава Молодженца (1895–1859) «В цирке», сб. «Штрихи и футуристички» («Kreski i futureski», 1921): «...посередине большой пустой круг... / сверкают корсетки белые — / дамы развалились дебелые / бриллианты — франты / кривляние — визжание / чуприны — лысины — ». Отказывались футуристы и от правил орфографии. Слова записывались в фонетическом звучании: от «однорнефки» «Nuż w bżuhu» (1921) — «Нош в животе», подписанной «чижевским, ясенским, молодоженцем, стерном и ватом» до «канспектов прозы и поэм» Янковского (Yezy Yankowski) «Gram wprostek ulicy» (1920) — «Грам паперек улицы», и «Песен о голоде» Ясенского (1922) — «Pieśń o głodzie».

Именно обновление языка было главным завоеванием футуристов. В экспериментальной поэтической прозе Вата («Я с одной стороны и Я с другой стороны моей мопсожелезной печки», 1920), в книгах Млодоженца (упоминавшийся выше сборник «Штрихи и футуристички», а также «Квадраты», 1925), Стерна («Футуризии», 1919), в стихотворениях близкого футуристам Адама Важика («Семафоры», 1924; «Очи и уста», 1926) множество примеров стихийного, спонтанного языкового творчества: «слов на свободе», слов «одноразового пользования», зауми «завеснело — летогонит сквозь осенность белоснежье...» из стихотворения Млодоженца «XX век», сб. «Штрихи и футуристички»; «baagwy w arwach arabistanu wrabacaja wracabaja poowgacaja gasaja ...» — из стихотворения Вата «Namopanik barwistanu», сб. «Nuż w bżuhu»).

Однако, как всякий бунт, бунт футуристов был взрывом, а не долгосрочной программой перестройки поэзии. Уже в середине 1920-х гг. одни футуристы (Стерн, Ясенский, Ват) выбрали близкую им, художникам-радикалам, ориентацию на левую пролетарскую культуру, другие (Чижевский, Млодоженец) обратились к примитивной народной культуре. И те и другие надеялись таким образом осуществить не столько общественные цели, сколько футуристическую мечту о поэзии, достигшей масс.

Если футуристы создавали новую поэзию вопреки существующим правилам, то группа «Краковский авангард» предлагала целую систему новых правил в искусстве, соответствующую современной цивилизации и сродни ей — функциональную и конструктивную. Анархии футуристов «Краковский авангард» противопоставлял поэтический порядок, их оригинальности в словоупотреблении и изобретательности в словотворчестве — гармонию целостной, строгой, совершенно выстроенной фразы и необычной, поражающей резкой сшибкой слов метафоры. Эти главные составляющие поэтической конструкции сам Пайпер воплощал в своих сборниках «А» и «Живые линии», оба — 1924 («Птица которая, — птица которая была бы текучей лампой... птица которая была бы... кусным светом, летающим по сахарной линии... которая на вершине могла бы стать фразой из вишни, / красным приказом радости в синем цирке...» — стихотворение «Football», где птица — это... мяч).

Блестящий теоретик (но не выдающийся поэт), Пайпер имел последователей, в основном из числа начинающих авторов — Пшибося, Курека, Бженковского. Молодые разделяли пайперовскую утопию цивилизации, его отношение к творчеству как к интеллектуальному, рациональному «конструированию» (широко известным стало выражение самого видного из сторонников Пайпера — Пшибося: «идея дис-

циплины исключает лирическую плаксивость»), но все-таки их поэзия была эмоциональнее, темпераментнее поэзии учителя (сб. «Пульс» (1925) Бженковского; «Зной» (1925) Курека; «Винты» (1925) Пшибося, который впервые в польской поэзии обращается к машине как предмету поэзии). Оставаясь верными Пайперу в принципиальном убеждении: создание новаторских форм искусства есть моральная задача художника, — позднее, в 1930-е гг., каждый из них выбрал в поэзии собственный путь.

Наряду с поэтической тенденцией, воспевавшей современную цивилизацию, в 1920-е гг. складывается новая — тенденция идеализации доцивилизационной эпохи. Как справедливо отмечали польские критики, «миф прогресса» своеобразно дополнялся «мифом регресса».

Наиболее полное выражение эта тенденция получила в поэзии Лесьмяна (сб. «Луг», 1920). Обращение к праистории человечества продолжало лесьмяновскую тему в «младопольской» поэзии, совпало с особым интересом поэта к проблеме воссоединения человека с природой, с его стремлением «вглядеться в мир и дальше», с его знанием фольклора, богатейшим фантастическим, «метафорическим» воображением. В определенном смысле этот воссозданный Лесьмяном напоенный цветом и запахом мир природы — трава у реки и роса на траве, белый песок под водой и капли смолы на дереве, только что распустившийся цветок, — этот мир «безмерной» («bezmiar») и «безмирной» («bezświat») зелени, в котором человек растворяется и который человека поглощает, был поэтическим ответом непоэтическому времени космополитических метрополий, универсального интеллектуализма, логически расчисленных литературных конструкций.

Поэтическому взгляду Лесьмяна были близки так называемые регионалисты из «собрания поэтов» «Чартак», бесспорным лидером которого был Зегадлович. Но если Лесьмян творил «миф регресса», то регионалисты преобразовали в поэзию историю жизни без цивилизации. Идеалом для «Чартака» было народное искусство в его самобытности, простоте, природной этике и стихийном эстетизме. Именно этот идеал воплощали в своих произведениях и сам Зегадлович, и другие поэты группы. Они широко пользовались фольклорным материалом (особенно горного бескидского региона), стилизованным жанром народной баллады, образами славянской мифологии, диалектом (например, сборник Зегадловича «Бескидские колядки», 1923). Иногда их регионализм был столь навязчивым, а связь с фольклорным оригиналом — столь непосредственной, что их поэзию называли «рифмованным путеводителем по региону».

Поэзия «регионалистов» популяризировала народные жанры. Стилизация в народном духе стала распространенным приемом, ис-

пользуемым отнюдь не только записными «регионалистами» (например, сборник близкой «скамандритам» К. Иллакович «Улов», 1926). Не миновал ее даже футурист и «урбанист» Ясенский — в поэме «Слово о Якубе Шели» (1926), посвященной крестьянскому восстанию в Галиции в 1846 г.

Такая поэтическая разногласица оказалась плодотворной — сопоставление и противопоставление художественных тенденций оформляло, как бы проявляло характер каждой из них.

С середины 1920-х гг. заметную роль в литературе начала играть поэзия гражданского служения. Поэты левой ориентации своими программными выступлениями, многочисленными публикациями в прессе, наконец, созданием собственных журналов старались выдвинуться с периферии в центр литературной жизни и завоевать своего читателя.

В 1925 г. симпатизирующие коммунистам «левые» поэты: Владислав Броневский (1897–1962), Витольд Вандурский (1891–1937), Станислав Рышард Станде (1897–1939) издали программный «поэтический бюллетень» «Три залпа», в предисловии к которому декларировали свое понимание пролетарской, революционной поэзии: «Мы — рабочие слова. <...> Мы боремся за новое общественное устройство. Эта борьба — главное содержание нашего творчества». Такая прикладная задача порождала поэзию, несущую печать агитационной риторики. Самые убедительные в художественном смысле произведения сборника принадлежали перу Броневского, развивавшего романтическую традицию ангажированной поэзии. Сильное лирическое начало отличало и другие книги Броневского первого десятилетия: сборник «Ветряные мельницы» (1925) («Кружатся, крутятся, вертятся крылья, / говор их кажется мне ворожкой, / тьме и ветрам они путь проторили, / тащат за космы туман полевой», перевод А. Ревича), «Дымы над городом» (1927) («Ты плывешь сквозь бессонную ночь / В пробегающем шорохе листьев, / незнакомостью слов обоймешь, / окунаешься в дождь светлолицый...», перевод С. Кирсанова). Однако именно это разочаровывало «левых» партийных критиков, упрекавших поэта в недостаточности «общественного чувства».

Аналогичные цели: усиление общественного звучания польской поэзии, ее идеологизация и радикализация, повышение ответственности за художественный поступок — в противовес «буржуазности» «скамандритов» и формальным исканиям авангардистов — ставила группа «Квадрига». Так называемая обобществленная поэзия Добровольского, Шенвальда, Владислава Себылы (1902–1941) и др. в эстетическом отношении была эклектичной. Например, не признавая в теории поэтики «скамандритов», на практике они часто подражали

им; урбанистические произведения соседствовали с антиурбанистическими, исполненные цивилизационного пафоса — с сельскими идиллиями. Прагматизм и всеядность мстили «квадригантам» посредственным художественным результатом.

Самым ярким поэтом в «Квадриге» — и самым не похожим на других «квадригантов» — был Галчиньский, художник лирического склада, обладавший тончайшим чувством иронии, мастер гротеска и парадокса, автор беспощадных сатирических стихотворений. Первые сборники Галчиньского, впрочем как и других членов группы, увидели свет уже на переломе 1920–1930-х гг.

Решающим в истории Двадцатилетия стал, как уже говорилось, 1926 год, когда в результате военного переворота фактически единоличным правителем Польши стал маршал Пилсудский. С этого момента общественная ситуация осложнялась по восходящей. Со временем на положение в стране стало оказывать влияние и усиление тоталитарных тенденций к Западу и к Востоку от Польши: в Германии и в России. Такое движение истории так или иначе отражалось в судьбе каждого поляка. И поэзия не могла не замечать этого.

Жертвуя своими собственными целями, она вновь вернулась к общественному служению, а броские коллективные поэтические декларации и искусство «чистого эксперимента» уступили место одиноким размышлениям поэтов и обращению к вечным классическим формам.

На видное место уже в который раз выдвинулся Стафф (его творческое долголетие стало легендой польской литературы) со свойственным ему философским, дистанцированным, отношением к действительности. Именно в его стихотворениях с максимальной полнотой выразилась классическая сдержанность, аскетизм, внутреннее равновесие поэтической формы (сб. «Высокие деревья», 1932, и «Цвет меда», 1936). Этим же временем датируется «классический» период в поэзии «скамандритов». Заметнее становятся глубокие «культурные» корни их поэзии. Они обращаются к национальному литературному наследию, особенно к эпохе Возрождения, к Кохановскому, к Норvidу, к поэзии, могущество которой проверено временем (тувимовский сборник «Чернолесье», 1929; стихотворения Ивашкевича «Хозяйство» и «К молодой липе», сб. «Возвращение к Европе», 1931). Ивашкевич подчеркивает единство Польши с европейской культурой: «Новое море плещет — новый слышится голос, / Винами Рейн вскипает — зреет над Вислой колос» («Висла и Рейн»); «Там Польша поднялась над мглистыми волнами, / Здесь италийский край к созвездьям устремлен: / Величье за спиной, величье — перед нами» («Приветствие» — оба стихотворения в переводе А. Ре-

вич); «Что, Россия, скажу тебе — дескать, Пушкина сравнивать не с кем? / Или что беспощадно исхлестан я был Достоевским?...» («России», перевод Д. Самойлова) все стихотворения из сб. «Возвращение к Европе». Европа в этих стихотворениях символизирует любовь, красоту, творчество, человечность. Часто используют «скамандриты» классические жанры (оды — сб. Вежиньского «Олимпийский лавр», 1927), античную версификацию (гекзаметр в стихотворениях того же Вежиньского).

Возвращение к классике, ожидаемое у всегда умеренных новаторов — «скамандритов», у авангардистов (например, в одах Курека), удивляло. Но, в сущности, и у них объяснимо. Обращение к культурным ценностям, к простоте и дисциплине поэтической формы было вызвано всеобщим кризисом, в том числе кризисом культуры, и свидетельствовало о стремлении подтвердить жизненную силу поэтического слова: «Темный лес людской / Острым лучом пронзенный, / Дыханием Чернолесья / Разбуженный, освобожденный» (Тувим, стихотворение «Чернолесье» из одноименного сборника).

Но поэзия не могла остановить историю.

Классическая уравновешенность вскоре сменилась трагическим диссонансом. Как справедливо пишут польские исследователи, самый истории в поэзии 1930-х гг. не было, но в ней было настроение человека, зажатого между двумя войнами...

Предчувствием колоссального общественного катаклизма пронизаны стихотворения и «скамандритов», и «авангардистов», и независимых, и старых, и зрелых, и совсем молодых. Оно выражалось в усилении метафизических и экзистенциальных мотивов, в повороте к Богу, к природе...

От сборника к сборнику сгущался трагизм Лесьмяна («Студеный напиток», 1936; «Лесное деяние», 1938). Постоянными являются в них образы сна, поражения, смерти, зла: «сон, отплывающий во мрак»; «вера — та, что уходит — и мы с ней уходим»; «зло легче обескровить, чем склонить к милосердию». Поэт проявляет особый интерес к сюжетам «переходности» — ни жизнь, ни смерть, отдаление от жизни или не окончательная смерть, череда смертей человека (например, «Побледнело лицо Дон Жуана...», сб. «Лесное деяние»), к состоянию, эквивалентному разбалансированному существованию человека в период, когда от «многого утеряны ключи» (по выражению, приписываемому Янушу Корчаку; 1878 или 1879–1942). Показательно в этом отношении и стихотворение Лесьмяна «Вифлеем» из цикла с характерным названием «Дорога в небытие, увиденная во сне» (сб. «Студеный напиток»), в котором сон пробуждает поэта ото сна. Именно на этот «удвоенный ониризм» в стихотворении налага-



ется игра образов «вечного сна»-смерти и «маленькой смерти»-сна. Во сне он ищет и не может найти мир, не похожий ни на какой другой, — дорога сворачивает в небытие, Бог давно похоронен, говорят, что его никогда и не было, а возвращаться — из сна в явь, из смерти в жизнь — поэту незачем и не к кому. С таким настроением безысходности, ощущением тупика, «неправильности», «невероятности» мироустройства согласуется и своего рода языковая «безграмотность» синтаксиса и неологизмов Лесьмяна.

На осложнение общественно-политической ситуации отреагировали «скамандриты», всегда чувствительные к настроению «улицы».

Тувим в этой «сползающей во мрак эпохе», где «все фантастичней фразы, все таинственней вещи / и говорить все труднее и молчать все горше» («Повседневная жизнь», сб. «Цыганская библия и другие стихотворения», 1933), в прогнившем мире, охваченном страхом существования («Это было так», сб. «Пылающая сущность», 1936), чувствует себя «немодным актером в плаще Гамлета», поэтом, сердце которого, «бессловесное и безжизненное», «отмеривает по осени миллиметры грусти» («Сумма осени», сб. «Цыганская библия»). Порой это отречение от жизни, желание изъять себя из такого окружения сменяется активным протестом против общества. В стихотворении «Простому человеку» (сб. «Цыганская библия») он разоблачает лживость так называемых интересов истории и государства, отделяет толстосумов от народа и призывает простого человека никогда — ни в условном прошлом, ни в будущем — не допускать, чтобы его превращали в пушечное мясо: «Швырни ружье о мостовую! / Твоя здесь — кровь, а их здесь — нефть!» (Стихотворение вызвало резкие нападки на Тувима, которого правые обвиняли в отсутствии патриотических чувств и более того — в призыве к ослаблению вооруженных сил страны.) Не раз поэт отвечал на действительность острой политической сатирой. Хрестоматийный образец такого рода — поэма «Бал в опере» (1936), памфлет на санацію, катастрофический и гротескный, отличающийся, как всегда у Тувима, и остроумными языковыми находками. Именно последнее — словотворчество — было истинным, поэтическим ответом Тувима на все углубляющуюся «деградацию» действительности. Об этом в первую очередь свидетельствует его словотворческая фантазия «Зелень» (сб. «Пылающая сущность») со знаменитой «формулой-манифестом языкового патриотизма»: *oјczyzna-polszczyzna* (Е. Квятковский). Тувимовская *oјczyzna-polszczyzna* — «родина-польская речь» — страна, в которой, в отличие от Второй, т. е. современной Речи Посполитой, не страшно и не стыдно жить.

Если в сборнике Ивашкевича «Книга дня и книга ночи» (1929), куда вошли и более ранние стихи, еще есть место гармонии, хотя и

постепенно отступающей перед разладом и бессмыслицей жизни и смерти, то в сборнике «Лето 1932» (1933) подобное настроение становится доминирующим. Ночь и свет — вот символы, на которых строится проблематика и образность стихотворений этого сборника-цикла. Причем, в отличие от других поэтов этого времени, активно пользующихся подобными контрастами, Ивашкевич как бы раскачивает смыслы: ночь и свет попеременно бывают у него знаками и смерти, и жизни, свидетельствуя об относительности всего сущего, что вселяет в человека тревогу: «над нами — черная бездонность», «страхом пронзает вечная бездна, черный яр Бога», в нас — «ночь беспросветная, бездонная, черная» (XXXII [«Вижу ночами...»]). Полны метафизической тревоги и стихотворения сборника «Другая жизнь» (1938), но в них ее гасит непоколебимый «покой» культуры: так, в «Источнике Аретусы» (цикл «Сицилийские сонеты») в «обмершем и мертвом эфире» неожиданно начинает звучать и властвовать над тихой, но темной и тревожной ночью «тон, что для нас выбрал мастер из Кремоны» (Кремона — город, где работали самые знаменитые скрипичные мастера).

Мрачными пророчествами полна и поэзия Слонимского (сб. «Окно без решеток», 1935). В стихотворении «Документ эпохи» он рисует общество в хаосе: «Вся семья и даже няня — в маске, / Трехлетний ребенок — и уже с винтовкой. / Новый броненосец снимается с якоря. / Зерно горит, кофе в море летит» — и добавляет: «Завтра, когда все это станет явью, / вспомните, пожалуйста, что я был против». В стихотворении «Усталость» нет прямых отсылок к общественному — усталый поезд медленно волочит в ночи пассажиров с их надеждами, страданиями, чувствами и предчувствиями: «Куда? В одиночество. Откуда? Из одиночества», из жизни — в смерть. В «Документе эпохи» — лихорадочный ритм бега к катастрофе, в «Усталости» — полусонное движение в никуда, но в обоих — схожее стремление поэта отстраниться, отмежеваться, «выйти на тихой безымянной станции, / украдкой из вагона, раствориться в тенях, / и брести по аллее цветущих акаций, / никуда не спеша по пути без значения». «Аллея цветущих акаций» — это детский сон-воспоминание, в котором поэт ищет для себя укрытия. В понимании Слонимского ни его собственные стихи, ни другая поэзия, ни культура в целом не способны сдерживать напор агрессии времени и Времени — и эпохи, и вечности. Обреченно звучат строки стихотворения «Решетки» из того же сборника: «Песнь твоя плывет в пустоте, растворяется в тишине, / Со страниц неразрезанной книги не достигает мира».

Поэзия Вежиньского 1930-х гг. — горькая, трагическая поэзия (сб. «Горький урожай», 1933, и «Трагическая свобода», 1936). В ней

рождаются строки о времени «пустом, как память, потерянном историей», «ненавистно сильном, бессильном и вечном» («Толедо», сб. «Горький урожай») и о пространстве — «Польше, зараженной пустотой», «отчизне снопов» — двойников символа неоромантической драмы Выспяньского «Свадьба», драме о народе, его бесславном настоящем и туманном будущем («Отчизна снопов», сб. «Трагическая свобода»). Сборник «Курганы» (1938), посвященный великим полякам от Мицкевича до Пилсудского, напротив, патетичен и по теме, и по стилю. В который раз в тяжелые времена польская поэзия обращается к своим героям — «для поддержания духа».

Главенствующей становится тема смерти, а также тема убивающей — ибо ведущей все живое к концу — природы у Павликовской-Ясножеской, прежде воспевавшей любовь (ее называли польской Сафо) (сб. «Париж», 1929; «Профиль белой дамы», 1930, и более поздние «Суровый шелк», 1932; «Кристаллизации», 1939).

Итак, с годами интерес «скамандритов» к повседневности был исчерпан. В большинстве стихотворений названных сборников доминировало неизбывное чувство тревоги, образы ночи, кошмарного сна, смерти. Оптимизм, с которым они, молодые триумфаторы, входили в литературу, стал в сложившейся обстановке неуместным. При всей общности трагической интонации в их поэзии, к 1935 г. творческая тактика каждого «скамандрита» в отдельности стала важнее их общей эстетической стратегии — группа прекратила существование.

Неузнаваем в 1930-е годы Пайпер-поэт: он пишет ангажированную поэзию свидетельств, «хронику дня», далекую от идеалов прежнего Пайпера — певца цивилизации и абстрактного гармонического общества («актуальный» сборник «Раз», 1929; «политическая поэма» «Например», 1931). Меняется и форма пайперовского стиха, теперь избегающего сложной «самоцельной» метафоры.

Своеобразно, на первый взгляд вопреки общей тенденции, реагирует на изменения в действительности авангардист номер один поэтического Двадцатилетия Пшибось (сб. «Над», 1930; «Вглубь лес», 1932; «Уравнение сердца», 1938). Реагирует не трагической интонацией (такой очевидный пример, как стихотворение «Незаметно», сб. «Уравнение сердца»: «Может, война без меня решит, разбивая молчание вдребезги?» — крайне редко встречается в его поэзии), а активной, «нападающей», порой даже радикальной общественной позицией. Но еще чаще его стихи «откликаются» лиризмом — опосредствованным противопоставлением. Лиризм звучит во всей его поэзии этого периода, звучит сквозь новую для него тему возвращения от цивилизации к природе (учитывая крестьянское происхождение

поэта, можно предположить, что и к собственным истокам). Однако воплощение этой темы в версии Пшибося не означает наивной идеализации «другого мира», создания очередной утопии. В природе, по Пшибосю, — экзистенциальная опора человека, его начало и конец, но и другая «стихия» — цивилизация — неотменяема. Любимый и ключевой образ природы у Пшибося — горизонт, где сливается небо и земля, Бог и человек. И еще — в той же логике — круг, символизирующий цикличность бытия и подчеркивающий его целостность. Приведем лишь два примера из сб. «Вглубь лес»: «Горизонт лесной меня несет / Как в ивовой плетенке / в круг, / тянется земля насколько глаз хватает» («Эхо») или «Где заслоненный горизонтом, вдали зарытый круг / Земли, / глухая могила рождения, / исторгнувший мое тело?» («Путь»). Но в поэзии Пшибося, который, пожалуй, как никто другой из современных ему поэтов, «чувствовал» науку, технику, искусство XX в., наряду с «кругом» есть прямые, устремленные вверх линии города (цивилизации), выражающие не протяженность и гармонию, а напряжение, остроту, тревогу. Однако, согласно поэту, и эта «вертикаль» вписана в «геометрию» жизни.

За плечами Пшибося был опыт авангардистского теоретизирования и поэтической практики, и он и для новой для себя темы ищет новый поэтический язык: не наивный, естественный, а выстроенный, сконструированный. Необычайная активность, энергичность, динамизм, «взрывчатость» (Е. Квятковский) его стиха кроются в умении передавать множество мгновенно сменяющих друг друга ощущений, выражать в стихе не вещи, а действия — используя, «при минимуме слов», их необъятную многозначность.

Последовательным было отражение антицивилизационной проблематики и идеи спасительной природы у «аутентистов», поэтов в большинстве своем крестьянского происхождения. Может быть, именно коренная связь с землей придавала их поэзии психологическую устойчивость, позволяя избежать катастрофических настроений (сб. «Отъезд внука» (1937) Яна Болеслава Ожуга (1913–1989)).

Галчиньский, блестящий пародист, превращающий поэзию в развлечение, умеющий фантазировать и видеть необычное в обычном, в «предложенных» исторических обстоятельствах тоже предрекает апокалипсис, но делает это по-своему — приправляя стих всеми оттенками смеха и неизбежной лирической нотой. Неукротимый лирик, он создает прекрасные любовные стихи, такие как «Молитва к ангелу-хранителю» (1933), «Мелодия» (1934), «Люблю тебя уж столько лет» (1938) и другие. Он возвышает, одушевляет повседневность, «рифмует» любую бытовую подробность: «Моя поэзия — это лунная ночь, / огромное успокоение; / когда земляника сладкая в балке / и еще сла-

ще — тени...», «Моя поэзия — простые чудеса, / страна, где летом / старый кот заснул под форточкой кривой / на подоконнике» («О моей поэзии», 1934). Галчиньский с легкостью переходит от уникального к заурядному, от высокого чувства к самоиронии, от античной или ренессансной реминисценции к цитате из газетной хроники, и часто это работает не на снижение тона, а на приближение поэта к читателю. (Не случайно «понятные» стихи Галчиньского были очень популярны среди широкой публики.) Так, например, в «Херувимской песне» (1930), «повседневной, упрямой, простой», поэт просит Бога: «Нашим женам дай очи-сапфиры, / серебряные пальцы и платья-гиацинты. / Нашим детям еды получше, / Чтоб росли простыми, а не странными. / Не забудь и о печке, Боже: Пусть вдоволь ест свою березовую кашу. / О коте позаботься тоже: чтоб тепло ему было, когда снег ляжет. / Верни здоровье безумным, страну спаси от войны, / дай минуту покоя всем, у кого его нет». Такую операцию своего рода опрощения жанра Галчиньский проделывает и с балладой (иронический акцент в «Венчальной балладе II», 1934), а позднее — и с элегией, и с гимном. Бытовая основа просвечивает и в его «ангажированных» стихах, в частности в остро-сатирическом «Скумбрии в томате» (1936) — о псевдопопытках «исправить ошибки системы», о позе вместо реальных действий, о словах вместо дела, о бессилии власть предержащих и беспамятстве народа («кровь пролилась, да потом высохло»). В «Песнях безумной улицы» (1937): «Идет фашист / Убей фашиста / Трах / трах / И коммунист / Его убей, / Ах, ах! / Действительность! Святая мать! / Что их, что мошек убивать!» — образ и страшный, и смешной. Такое сочетание эмоций, гипертрофия изображения порождали гротеск. В поэме «Конец света, видения святого Ильдефонса, или Сатира на Вселенную» (1929) трагическая реальность превращается в фарсовую псевдореальность, осмеивается абсурдом — не случайно критики связывали ее с традицией польской совиздальской поэзии. Если в «Конце света» есть элементы, так сказать, плебейского сюрреализма, то в поэме «Бал у Соломона» (1933) используется и прием «потока сознания», что дает основания исследователям считать это произведение сюрреалистическим эпизодом в литературной истории Двадцатилетия. Но катастрофические поэмы Галчиньского, и в первую очередь «Конец света», — эпизод в литературной истории Двадцатилетия еще и потому, что она в определенном смысле поэма о катастрофизме, о пораженном им польском общественном и художественном сознании. Однако и в них между черным юмором и неприкрытой издевкой, балаганом и трагедией остается тот зазор для лирического, без которого нет Галчиньского, пусть даже в роли язвительного пророка катастрофы, ясновидящего с ядовитой усмешкой на устах...

Особый раздел в лирике 1930-х гг. составляет творчество поэтов «Второго авангарда», поэтов нового «проклятого», «трагического» поколения (так они сами себя называли) и нового безрадостного опыта — «жагаристов» Милоша, Загурского, Александра Рымкевича (1913–1983), а также Юзефа Чеховича (1903–1939), связывавшего поэтическую традицию и новое слово, возвращавшего в поэзию слово как символ, творившего из слов особый «музыкальный» синтаксис. Общим для всех них стало ощущение надвигающейся катастрофы. Апокалиптические мотивы — определяющие в сборниках Милоша «Поэма о застывшем времени» (1933), «Три зимы» (1936), в книгах Чеховича «Больше ничего» (1936), «Человеческий голос» (1939), в сборнике Рымкевича «Потоки» (1938). Общим был и новый поэтический пейзаж: не урбанистический и индустриальный, а «естественный», природный. Природа — единственное пристанище для человека в мире, который движется к закату. Общим было безусловное признание свободы воображения, дававшей простор поэтике сна и галлюцинации. Поэтике, которая позволяла воспроизвести атмосферу неопределенности, ирреально-реальной, фрагментарной, мерцающей реальности. В то же время, учитывая творческую самостоятельность каждого из поэтов «Второго авангарда», об их стилиевой близости следует говорить с большой осторожностью.

Существование групп по-своему упорядочивало кипучую поэтическую жизнь Двадцатилетия. Но «порядок» был относительным: многообразие позиций и концепций свидетельствовало о том, что поэзия была абсолютно свободной — и тогда, когда беспрепятственно занималась самой собой, то есть решала собственно литературные задачи, и в том случае, когда выбирала общественное служение.

Итак, мотором развития поэзии Двадцатилетия были две главные поэтические силы: «Скамандр» и «Краковский авангард». Все остальные двигались вослед или вопреки им, а чаще — произвольно пользуясь завоеваниями и той и другой.

В поэзии Двадцатилетия отчетливо выделяются два этапа: 1920-е и 1930-е гг. На первом этапе доминирует позитивное восприятие действительности. В 1930-е гг. преобладает катастрофическое мироощущение.

Что касается художественного качества поэзии межвоенного периода, то и оно может быть описано дихотомически. Две сосуществующие разнонаправленные доминанты прослеживаются на всех «этажах» поэзии: на философском, эстетическом уровнях, на уровне поэтики. Витализм и катастрофизм, миф прогресса и миф регресса, «возвращение к Европе» и регионализм, идея гражданского служения поэзии вплоть до его крайнего идеологического, партийного вы-

ражения и этическая и эстетическая анархия, стих классический и разрушающий все старые и новые каноны, поиски смысла и игра со словом... «Силы» распределялись неравномерно, «лидерство» переходило от одной поэтической тенденции к другой.

К концу Двадцатилетия поэзию объединяло ощущение «межвоенности». Одни поэты принимали реальность стоически, другие были подавлены. Одни черпали резервы в своем «я», другие — обращались к Богу или к природе... Все противопоставляли надвигающемуся хаосу свою творческую энергию, гармонию стиха, безграничные возможности поэтического слова.

\* \* \*

В независимой Польше прозаики получили возможность без ограничений — внешних ли, продиктованных общественным мнением, или внутренних, своего рода самоцензурой, — «выражать индивидуальное» и «служить укреплению личности» (так определял функцию литературы в свободных странах «младопольский» историк словесности А. Потоцкий). Но Польша имела ту, а не иную историю, а польская проза — те, а не иные традиции. От века миссией литературы был анализ и моральная оценка жизни общества. И она не спешила расставаться с этим предназначением.

Как и в предыдущие десятилетия, в межвоенной прозе совмещались самые разные тенденции. Существенной ее частью оставались смешанные в художественном отношении явления, получившие еще в период «Молодой Польши» равные права с явлениями «чистыми». Не случайно работы о прозе Двадцатилетия изобилуют «уклончивыми» характеристиками, такими как «проза, которую с определенной долей условности можно назвать экспрессионистической», «проза, одним из фундаментов которой является классический реализм», «проза, отчасти напоминающая поэзию» и т. п.

Но если в период «Молодой Польши» — и в масштабах всей литературы, и в рамках отдельных произведений — доминировало сосуществование разных художественных тенденций как взаимодополняющих, то в период Двадцатилетия преобладала их взаимная «контрастность», оппозиционность. Извечно свойственные литературе стремления: с одной стороны, крепко держаться жизненной почвы и «зеркально» отражать происходящее в действительности, а с другой — преодолевать силу «земного притяжения» и давать волю воображению — в этот период решительно разошлись в разные стороны. Первая тенденция — реалистическая, в основном продолжающая линию предшествующего развития, — была большей по объему,

вторая — новаторская по характеру и получившая название экспериментальной — более оригинальной по художественному качеству.

Реализм в Двадцатилетии был представлен широким спектром явлений: от классического (социально-психологического) до так называемого «нового» или «неореализма» и «психологизма» (согласно терминологии польских историков литературы К. Чаховского и Л. Помировского)<sup>2</sup> и «малого» — социального, но не эпического, не масштабного реализма — его именуют также литературой факта. (Правда, термин «малый реализм» закреплен в истории польской словесности для определенных явлений прозы 60-х гг. XX в., но вне этого историко-литературного соотнесения он вполне соответствует описываемому феномену.)

Высшие достижения классического реализма в рассматриваемый период связаны с именем Марии Домбровской (1889–1965), писательницы с недюжинным общественным темпераментом, наследницы польских позитивистов, последовательницы учения польского психолога, философа и социолога Э. Абрамовского (в частности, его философии труда и эстетики, в первую очередь идей о взаимозависимости эстетических и этических критериев в искусстве и о роли интуиции в творчестве). Книга Домбровской «Люди оттуда» (1926) была посвящена сельской бедноте. Этот цикл рассказов в полной мере демонстрировал особый тип художественного видения писательницы, ее умение соединять социально обусловленное с бытийным, изображать повседневное в ореоле метафизического, искать в отдельном событии жизни человека смысл человеческого существования. Повествуя о тяжелой крестьянской доле, Домбровская пронизывает рассказы мыслью о том, что человек должен быть в ладу с самим собой, с природой, с ближними — должен искать и находить во круг и в себе то, что примиряет его с собственной судьбой, что возвышает его и делает существом духовным. В цикле рассказов «Люди оттуда» есть предзнаменование дальнейшего творчества Домбровской, есть в миниатюре «ночи и дни» — символ чересполосицы человеческой жизни и вечной надежды на лучшее.

Эти идеи окрепли и приобрели подлинно эпический размах в четырехтомной эпопее «Ночи и дни» (1931–1934), которая до сих пор остается самым убедительным доказательством неувядающего классического реализма в польской литературе XX в.

---

<sup>2</sup> L. Pomirowski. Doktryna a twórczość. Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie. Warszawa, 1929; L. Pomirowski. Nowa literatura w nowej Polsce. Warszawa, 1933; K. Czachowski. Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933, t. 2 — Neoromantyzm i psychologizm. Lwów, 1934; t. 3 — Ekspresjonizm i neorealizm. Lwów, 1936.



Домбровская пишет широкую картину длительного периода польской общественной жизни: от национально-освободительного восстания 1863 г. до начала Первой мировой войны. (С историей Домбровская имела личные счеты: ее отец, молодой повстанец, был тяжело ранен и вынужден долгое время скрываться от преследований.) Жизнь шляхетской семьи протекает на фоне истории, ее драматических процессов, столкновения Польши уходящей и становящейся, в гуще социальных конфликтов, и вместе с тем она вписана в вечность. Неизменный путь человека от рождения к смерти и стремительное течение исторического времени, непреходящее и бrenное, — таковы две ипостаси существования и два уравнивающих друг друга пласта произведения. Первому соответствует эпическая плавность, объективность повествования, второму — интенсивность, напряженность, субъективность. Реалистически вышукло, психологически полнокровно, со множеством оттенков обрисованы в романе герои (это разные типы личности: открытой к миру и углубленной в себя), их отношение к универсальным жизненным проблемам (к семье, к труду — моральным ценностям, обладающим метафизическим смыслом, ибо позволяющим слиться с бытием), их поиски внутреннего покоя. В целом «Ночи и дни» — это похвала жизни во всем ее многообразии, выражение позитивного, «приятного» отношения к ней — несмотря на все ее сложности. Именно этот гармонический взгляд на мир предопределяет «классический реализм» семейной саги Домбровской.

В психологическом реализме, игравшем значительную роль в прозе и первой и второй декады Двадцатилетия, на первый план выдвигается проблема личности, «тайная» жизнь человека, его самосознание, познание им самого себя.

Психологизм занимал существенное место уже в период «Молодой Польши», но психологическая проблематика в ее глубинной трактовке (речь идет не о повсеместном «внешнем психологизме») существовала в литературе скорее как исключение (например, в «Химере» Ижиковского). В тот период проза была первооткрывательницей психологической правды и нередко поставляла науке достоверный психоаналитический материал, как бы подсказывая ей ее же открытия. В период Двадцатилетия, когда завоевания психологии и психоанализа стали достоянием практики, литература сама начала пользоваться достижениями науки. И хотя прозу в целом справедливо разделять на до- и постпсихоаналитическую, случается, что критики преувеличивают значение теории психоанализа для литературы.

В реалистической психологической прозе Двадцатилетия психологической мотивировке событий, так называемому внутреннему действию, «поступкам сознания» уделяется большое внимание. Од-

нако этим она не исчерпывается. «Психология» в ней дополняет и обогащает социальное содержание. Ярчайшие образцы такой прозы мы находим в творчестве Налковской.

Как художник Налковская сложилась еще в период «Молодой Польши». Из той эпохи она вынесла внимание к личности, к «состоянию души». Обрушившаяся история заставила писательницу увидеть то, что раньше оставалось для нее в тени. В 1917 г. она делает запись в «Дневнике»: «Мир вне меня сейчас мне интереснее, чем мир во мне», но ее интерес к личности остается существенным. Это отвечает ее интеллектуальным интересам и соответствует ее скорее «камерному», чем эпическому таланту.

Первым из созданных в новый период произведений, в котором Налковская освободилась от бремени модернизма, был «Роман Тересы Геннерт» (1924), панорама социальных слоев и политических групп, столичной жизни в молодой независимой Польше и — мозаика социальных, политических, национальных, моральных позиций, свидетельствующая о том, что в свободной отчизне не все благополучно. «Роман Тересы Геннерт» вводит читателя в круг последующих произведений Налковской, где изображение личности, ее проявлений в тех или иных обстоятельствах важнее изображения самих обстоятельств. Таков роман «Недобрая любовь» (1928). Как и «Роман Тересы Геннерт», это калейдоскоп жизни первых лет независимой Польши, только на сей раз фоном «внутреннего действия» является провинция. В серии провинциальных эпизодов немало точных социальных наблюдений, но главная цель автора — исследование психологии женщины, любимой и покинутой, анализ разрушения личности под напором социальных обстоятельств, общественных нравов, связей между людьми. Последним Налковская придает такое большое значение, что критики даже называли ее видение мира (и способ его отражения в произведениях) «интерпсихологизмом». «Свойства чужой человеческой души <...> все время назначают нам новую роль, всякий раз по-новому нас определяют», — излагала в «Недобрый любви» Налковская свое — в сущности, релятивистское — представление о личности.

Но в произведениях Налковской никогда полностью не исключается социальный аспект. В «Недобрый любви» социальным детерминантом является любовь — ее утрата равносильна потере места в обществе.

В романе «Граница» (1935) социально-психологическая проблематика дополняется экзистенциальной. Такое сочетание ракурсов — узнаваемая черта творческого почерка Налковской. «Граница» — это роман о большой карьере и мелких поступках, о морали и ответственности человека за общественные и личные дела, о конформизме и

психологической «гибкости», склонности внутреннего «я» к самооправданию. Налковская вроде бы смотрит на героя сторонним взглядом (комментарий объективного рассказчика-аналитика), но в то же время исподволь — посредством включения в речь повествователя речи героя, несобственно-прямой речи — сокращает дистанцию между объективной и субъективной точкой зрения. Подобное смешанное повествование становится постоянным и принципиальным свойством литературы психологического реализма.

В романе «Нетерпеливые» (1939), произведении об одиночестве и деструкции личности, психологическая мотивировка характеров сочетается с биологическим. По внешним признакам это семейный роман, но при более близком рассмотрении оказывается, что все компоненты этого жанра здесь как бы опрокинуты, зафиксированы на стадии разложения. Жизнь героев детерминирована тяжелой наследственностью, эта жизнь, если можно так выразиться, не эпична; «бесперспективна» и романная форма с особой конструкцией времени, не протяженного, не хронологического а фрагментарного, обусловленного работой памяти, постоянно возвращающейся вспять, к трагическим семейным событиям. Этой конструкцией продиктован и центробежный, «рассеянный» сюжет, и композиция, построенная как цепь эпизодов. Написанное накануне войны произведение Налковской по-своему отражало ощущение безысходности — реалистическая «уверенность» формы уступила в нем место «неустойчивости» формы экспериментальной.

Психологический реализм в прозе Двадцатилетия — это также творчество Ивашкевича. Эстетская стилизаторская тенденция в его прозе («поэтические повести» — по жанровому определению самого писателя — «Зенобия Пальмура», 1920; «Легенды», 1921; «Бегство в Багдад», «Вечер у Аваддона» (обе — 1923); «Семь богатых городов Коцея Бессмертного», 1924) — угасла, как и в прозе других поэтов, к середине 1920-х гг. Как уже было сказано, атмосфера второй половины 1920-х гг. не располагала к эстетизму и поэтичности.

Сам Ивашкевич считал отход от «безответственной поэтичности» порогом своей творческой зрелости. С этим моментом он связывал и осознание своей литературной задачи как обозначения реальных контуров жизни. Такова, во всяком случае, декларация его автобиографического героя — начинающего писателя — в повести «Луна восходит» (1925). Меньше поэзии и больше прозы жизни в его следующем произведении «Заговор мужчин» (1930). Но и здесь пока действует самая общая реалистическая формула. Чуть позднее, когда Ивашкевич найдет «своего» героя, эта формула конкретизируется весьма оригинальным образом.

Герой Ивашкевича — это «современный нервный человек», склонный к рефлексии, ищущий и не находящий смысла жизни, остающийся с чувством пустоты и безнадежности. Писатель воссоздает сложную психологию героев, их едва уловимые ощущения, смену настроений, череду впечатлений (а не резкие психические реакции). Социальную проблематику Ивашкевич обычно опускает. Его герои находятся в ситуациях, которые естественно выключают их из социальной действительности (больной туберкулезом в «Березняке», 1932; герой, заблудившийся во времени, посетивший уже не существующий, сметенный историей мир молодости в повести «Барышни из Волчинок», 1933). Как и в произведениях Налковской, время в психологической прозе Ивашкевича — субъективно. Это время воспоминаний или размышлений, прихотливо петляющее в сознании героя.

Но главная особенность прозы Ивашкевича состоит в том, что психология предстает в ней в специфическом обрамлении экзистенциальной проблематики. От уникальности отдельного индивидуального опыта до всеобщего бытия, от «земного к небесному», «между людьми и звездами на небе» — таков путь, который всякий раз проходит писатель, создавая своего утонченного героя.

Ивашкевич точно находит повествовательный прием, который «незаметно» воссоединяет образ и идею, лирическую субъективность и экзистенциальные обобщения, которые вместе с тем не являются окончательными (повествователь выше героя — тем, что тверд в своем «нравственном законе», но в определенном смысле он приравнен к герою, ибо, как и тот, часто не знает ответов на вопросы, которые ставит жизнь). «Компромиссный тип» повествования — несобственно-прямая речь — позволял рассказчику, с одной стороны, воспроизвести психологию героя, приблизиться к нему, а с другой — сохранить внешнюю объективность, дистанцию по отношению к герою. (Такой тип повествования — ненавязчивого психологизма — широко использовал не только Ивашкевич, но и другие писатели, например Налковская, а также Жеромский и Домбровская, в психологических «партиях» своих произведений.)

Ведущие в прозе Ивашкевича проблемы любви и смерти, изображенные мастером-лириком, интерпретированные писателем «с сильным интеллектуальным импульсом», дополняются биологической трактовкой. Эта особенность прозы Ивашкевича позволяла некоторым критикам парадоксально называть его «эстетствующим натуралистом». Художественный аналог такого видения мира представляет собой некую «уравновешенную» (всего понемногу) картину, в которой точно соблюдены доля экзистенциального трагизма существования, натуралистической чувственности и настроенческого лиризма,

что делает этот жизнеподобный мир порой искусственным, стилизованным.

Психологизм в творчестве Марии Кунцевич (1899–1989) — более обнаженный. В ее лучшем романе «Чужеземка» (1936) дан подробнейший анализ определенного типа личности, особенностей ее сложного, двойственного характера, более того, микроанализ отдельных ее психических свойств, в частности комплекса неполноценности и вытекающих из него последствий для творческой и частной жизни героини, несостоявшейся скрипачки. Деталь эта не случайно выбрана Кунцевич. Скрипачкой была ее мать, сама писательница изучала вокал, музыка была ее вторым призванием — если, конечно, признать возможным «нумерацию» призваний. В конце концов она выбрала литературу, в которой «чувствовала себя увереннее» и в которой «можно полагаться только на себя».

В «Чужеземке», как обычно в психологической прозе, — субъективная конструкция времени и, вслед за ней, хаотичная, с классической точки зрения, композиция: в рассказе об одном, последнем дне жизни героини истаявающее настоящее перемежается долгими воспоминаниями о прошлом. Такое «неканоническое» построение типично для произведений психологической прозы.

Тот же прием пристального исследования одного психического явления: зависти, ревности, любви, ненависти, одиночества, — но исследования еще более сосредоточенного, положен в основу психологических произведений молодых писателей Михала Хороманьского (1904–1972) «Ревность и медицина» (1933), Адольфа Рудницкого (1912–1990) «Крысы» (1932), Тадеуша Брезы (1905–1970) «Адам Грывалд» (1936), привлечших внимание серьезной критики и читателей. «Ревность и медицина» Хороманьского подверглась резким нападкам якобы за использование психоанализа (внимание к воспоминаниям, ассоциациям, снам, оговоркам и т. п.) в качестве художественной ценности и пренебрежение, вследствие этого, общественной проблематикой (нашумевшая статья известного критика марксистской ориентации Игнация Фика «Литература хороманьяков», 1935). Однако это, по всей вероятности, лишь прибавило произведению популярности — оно было просто бестселлером. Психологический анализ введен в названных выше произведениях в невероятные истории, таинственные интриги, «странные», «двусмысленные» сюжеты (как бы антиподы «жизненных» сюжетов реалистической прозы). Это, а также эксперименты с конструкцией времени и манерой повествования и почти полное отсутствие явных социальных референций позволяет говорить о специфическом — нереалистическом — типе психологизма.

В действительности психологизм был вездесущим. Так, одно из самых последовательных «психологических» произведений было написано Хеленой Богушевской (1883–1978) — основательницей группы «документалистов» «Предместье», по своим устремлениям включающей психологизм (о чем речь пойдет ниже). В романе «Вся жизнь Сабины» (1936) анализу подвергается психика смертельно больной женщины, ее переживания, воспоминания, сны, ассоциации. (Нельзя не заметить, что практически вся психологическая проза строится как изображение личной катастрофы — семейной и/или карьерной драмы, часто ведущей к смерти. На основе этой прозы можно было бы составить целый «перечень летальных исходов».) Для поборницы литературы факта Богушевской обращение к психологизму было новым и смелым опытом. Как видим, в отдельных случаях одна линия творчества не исключала другую.

В целом же литература факта по отношению к иной литературе занимала не примиренческую, а наступательную позицию.

«Малый» реализм — если иметь в виду степень его распространенности и значимости в литературной жизни Двадцатилетия — следовало бы парадоксально назвать «большим». К нему можно отнести прозу аутентизма, веризма, популизма (все «нюансы реализма», как именовал их Ижиковский). Единым для всех них было понимание литературы как социального исследования, интерес к общественным низам, к «маленькому человеку», живущему отдельно от «большого мира», к тому или иному социальному, профессиональному слою, тому или иному региону. Проза «малого» реализма ставила специфические задачи. Ограничивая роль вымысла, она придавала особое значение достоверности изображаемого. В такой интерпретации даже самый скромный подлинный факт был предпочтительнее любого синтеза. Отметим, статья Налковской, инициировавшая аутентизм в польской прозе, имела характерное название «Протоколируемая действительность» («Pisana rzeczywistość», 1926). В сущности, литература заявляла о своей уверенности в том, что она может адекватно представлять реальность.

На этом убеждении строилась программа единственного заметного объединения прозаиков — группы «Предместье», основанной в 1933 г. по инициативе Богушевской и Ежи Корнацкого (1908–1981). В него вошли Налковская, а также Владислав Ковальский (1894–1958), Густав Морчинек (1891–1963) и другие. В отличие от иных (поэтических), более или менее «свободных» объединений, «Предместье» существовало как организация, членство в которой подразумевало не только воплощение в творчестве определенных идейных и эстетических принципов (важнейшей считалась познавательная ценность

творчества, поэтому следовало отражать «правду жизни» преимущественно беднейших, притесняемых слоев населения, национальных меньшинств, описывать факты, добытые собственным наблюдением, «свободные от свойственного литературе фантазирования», сознательно отказываясь от обобщений), но и создание «коллективной литературы», издание сборников единой направленности и т. п. Члены группы «Предместье» понимали творчество как своего рода общественную деятельность.

Наблюдение и «подражание» (запись), если из работы выключалось воображение, часто порождали схему. Иллюстративными, фактографически-социологическими получились очерки сборника «Предместье» (1934). Первая его часть, «Путешествия по Варшаве», была результатом едва ли не буквального восприятия заповеди лидеров группы — «выйти на улицы», вторая и третья — «Работа и люди», «Несчастья» (сюда вошли репортажи Богушевной, Корнацкого, Ковальского, Налковской и др.) — были посвящены жизни рабочих.

Члены группы публиковали свои произведения и самостоятельно. Та же тема жизни на периферии общества, безработных, испытывающих многочисленные беды, детально отражена в повести Богушевной «Эти люди» (1933). Сочувствие к героям, солидарность с ними облагораживали лаконичную, скупую фактографию повести Богушевной и Корнацкого «Кирпич везут» (1934) — из жизни предместья, «Висла» (1935) — из жизни речников, произведений «Дневник безработного» (1933) и «Строили дом» (1938) Яна Бжозы (1900–1971) и др.

Парадоксально, но проза «малого» реализма, которая программно фокусировалась на фактах и не стремилась к обобщению, все-таки обобщала — создавая не индивидуальный (психологический), но коллективный «фотографический», социологический портрет группы, слоя, класса. Это особенно заметно при сопоставлении «безличностной» литературы факта («Кирпич везут», «Строили дом», «Эти люди») с форсированной индивидуализированностью, единичностью «именной» психологической прозы (повесть «Гилярий, сын бухгалтера», 1923, Ивашкевича; «Роман Тересы Геннерт» Налковской; «Вся жизнь Сабини» Богушевной; «Поколение Марека Свида» Струга и т. п.).

Ярким образцом аутентичной прозы (близкой социальному реализму, но не лишенной психологического начала) была диалогия Поли Гоявичиньской (1896–1963) «Девушки с Новолипок» (1935) и «Райская яблоня» (1937) — о жизни и судьбе девочек-подростков с улицы варшавской бедноты. Материалом творчества Гоявичиньской служила ее собственная жизнь, воспоминания юности, позднейшие наблюдения. Будущая писательница родилась в рабочей семье, из-за недостатка средств не могла получить систематического образова-

ния, не прошла даже полного школьного курса обучения. Автобиографичностью объясняется в этом произведении сочетание натуралистической концепции существования (попытки девушек вырваться из среды, в которой им суждено было родиться, обречены на поражение, они «детерминированы» происхождением), казалось бы требующей «жесткого» стиля, и лирической интонации, одухотворяющей простое, незатейливое повествование.

То, что натурализм оставался жизнеспособным и в Двадцатилетии, подтверждает творчество писателя-самоучки Збигнева Униловского (1909–1937), которого ввел в литературные круги Варшавы известный композитор Кароль Шимановский. В его произведении «Общая комната» (1932) налицо натуралистическая концепция мира и человека, такие составляющие натурализма, как жанр (роман об определенном социальном слое), стиль (описание жестокостей), композиция (цепь эпизодов, повторяющая естественный путь человека от жизни к смерти). Но вместе с тем в романе Униловского заметно влияние и психологизма, и аутентизма — в описании внутренних переживаний героя, в автобиографичности, в «монтаже фактов», — расширяющее, раздвигающее представление о натурализме. Есть в «Общей комнате» и черты, натурализму в его ортодоксальном виде противопоказанные, его опровергающие: философские обобщения, к которым подталкивает сам факт смерти героя, не будничные, но возвышающие. Главное же — натурализму претит карикатурное изображение «среды обитания» героя, кстати среды аутентичной (Униловский описывает круг поэтов «Квадриги»), в которой нет ни высоких идей, ни подлинного трагизма. Важно подчеркнуть, что и в Двадцатилетии художник, человек творческий оставался одним из популярнейших героев прозы, но показательно, что по сравнению с «младопольским» романом интонация в его освещении резко изменилась — от мифа к гротеску.

В 1930-е гг., в период политической радикализации творческой интеллигенции, возникает проза революционного (пролетарского) реализма (иногда ее выделяют как раздел популистской литературы, той литературы, что пропагандировала группа «Предместье»), проза писателей — участников или сторонников левого движения, привнесших в литературу свои общественные и политические убеждения. Помимо романов Л. Кручковского, о котором речь пойдет позже, к ней относятся созданные по образцам польской тенденциозной литературы и модернизированные идеей классовой борьбы — отчасти в духе и с учетом опыта советской пролетарской литературы — повести Ванды Василевской (1905–1964) «Облик дня» (1934), «Родина» (1935), «Земля в ярме» (1938) и Владислава Ковальского (1894–1958) «В Гре-



мучем» (1936) — с безупречным положительным героем и неизбежными психологическими упрощениями. Любопытно, что натурализм проник и в эти произведения: «заданная» идеализированная картина мира странным образом допускала существование и изображение — хотя бы как контраста — низкого и жестокого. Натурализм в прозе Двадцатилетия испытывал удивительные превращения, то становясь безбрежным (натурализм без безобразного — в повестях Гоявичиньской), то «сжимаясь» до уровня одного приема (безобразное без натурализма — в произведениях Василевской).

Натурализм озадачивал — появлялся там, где ожидать его было труднее всего, причем появлялся не только в миметической прозе, но и в той прозе, которая устремлялась прочь от реальности.

Скорее как прием, а не как целостно, системно выраженная тенденция существовал в прозе Двадцатилетия и экспрессионизм. Следы экспрессионизма заметны в творчестве писателей разной художественной ориентации. Польские историки литературы выделяют на этом основании разные типы экспрессионизма — в зависимости от ведущей проблематики и стиля того или иного произведения: онирический — «Могила неизвестного солдата» (1922) Струга, антиурбанистический — «Обезумевший город» (1931) Яна Виктора (1896–1976), пацифистский социальный — «Соль земли» (1935) Виттлина и т. п. Экспрессионистическим или, точнее, близким экспрессионизму (*ekspresjonizujący*) называют и творчество Юлиуша Каден-Бандровского<sup>3</sup> (1885–1944) — романы «Генерал Барч» (1922), «Черные крылья» (1928–1929), «Матеуш Бигда» (1933).

Время действия романа «Генерал Барч» — 1918–1919 гг., место действия — Польша первых месяцев независимости, страна, раздираемая политическими спорами и борьбой за власть, — известные исторические события, известные государственные мужи... «Генерал Барч» — роман, в котором без особого труда распознаются реальные прототипы. Но это сверхконкретное содержание возведено автором на уровень экспрессионистической абстракции. В сущности, его Польша — это «идея Польши», борьба за власть — идея борьбы, политический деятель — идея политика, а мораль — идея морали... В демонизированной действительности романа история человеческой жизни предстает как «пространство пожаров, разрушений, руин и несчастий», а люди напоминают животных — без психологических мотивировок, но с подчеркнутыми, преувеличенными поведенческими реакциями. Здесь в полной мере реализуется творческая программа писателя (вложенная в уста одного из героев): «Надо, чтобы в нашей

<sup>3</sup> J. Kwiatkowski. Literatura Dwudziestolecia. Warszawa, 1990, s. 213–217.

литературе раз и навсегда прекратилось это польское лирическое недержание... Хватит сентиментально бормотать сквозь слезы... <...> Есть, что сказать — выкладывай, со всей трюхой, со всеми кишками». Такие приметы, как физиологическая и анималистическая метафора, барочная избыточность эпитетов и сравнений, отчего фраза кажется разбухшей, «не выбирающий слов» язык (часто цитируемое выражение, которым Каден определяет настроение в молодой независимой Польше: «радость от обретения мусорной свалки»), дополняют картину польского экспрессионизма 1920-х гг.

Вместе с тем независимо от поколенческой принадлежности писателей и от их идейных и эстетических пристрастий проза Двадцатилетия представляет собой определенную целостность. Это было обусловлено прежде всего общностью тематики и проблематики. В разной трактовке и в разных вариациях в прозе звучит тема обретения независимости, а также завершившейся войны и надвигавшейся катастрофы человечества, нации, личности...

Ведущей темой прозы Двадцатилетия было становление самостоятельного государства, политическая жизнь Польши, классовая борьба, противостояние демократии и антидемократических сил (уже упоминавшиеся произведения «Генерал Барч» Кадена-Бандровского и «Роман Тересы Геннерт» Налковской с бесстрашным описанием симптомов тяжелой болезни общества).

Откликнулись на насущные вопросы дня и «пророк независимости» Жеромский, и «писатель-боец» Струг — так называла их читающая публика еще в предыдущую эпоху. Их проза отражала тем большее разочарование, что неосуществленные идеалы свободной Польши были идеалами их многолетней и страстной борьбы. Это была проза утраченных иллюзий.

Критически изобразил новую Польшу Струг в романе «Поколение Марека Свида» (1925). Так же как Налковская и Каден, Струг рисует галерею «современных» типов: идеалистов и разочарованных, политических игроков и финансистов... Польша в романе Струга выглядит еще более бессильной, атмосфера в ней — еще более безысходной (серия самоубийств героев), перспективы свободной Польши и российской революции — еще более пессимистическими. (Не будем забывать, что это был взгляд участника большевистско-польской войны 1920 г.)

Роман «Канун весны» (1925) в отличие от «младопольских» произведений Жеромского не стал для читателя моральной заповедью. Это был роман вопросов. Жеромский описывал политическую неразбериху польской жизни первых лет независимости, нерешенные социальные проблемы, разные общественные позиции и — не выстраивал их в иерархическую пирамиду, не присоединялся ни к одной из

них, оставлял вопросы без ответов (ответы были бы неутешительными). Утопия не выдерживала сравнения с действительностью. Мечта о счастливой Польше «стеклянных домов» осталась мечтой из прошлого, мифом. Но если Каден-Бандровский яростно обличал, а Налковская трезво анализировала, то Жеромский — романтик родом из «Молодой Польши» — воспринимал национальную политическую драму как драму глубоко личную. Пожалуй, это был единственный или, во всяком случае, последний в прозе Двадцатилетия пример «литературы боли», рожденной полным отождествлением художника со своей страной.

На протяжении всего периода сквозной темой литературы была тема войны.

Воспоминания о недавно пережитом на фронтах Первой мировой — братоубийственной для поляков — войны, о страданиях мирного населения, анализ причин и последствий войны для Европы и для Польши сменились предчувствием нового исторического бедствия. Тему войны выражали средствами реализма и экспрессионизма, неонатурализма и авангарда. В абстрактно-этической интерпретации — как извечная борьба добра и зла, созидательного и разрушительного начал — она предстает в сборнике репортажей Реймонта «За фронтом» (1919) и в последней части трилогии Жеромского «Борьба с сатаной» — «Charitas» (1919), в социально-исторической трактовке — в рассказе Жеромского «Ошибка» (1922), в социально-этической — в произведениях Кадена-Бандровского «Арка» (1919) и Налковской «Граф Эмиль» (1920), в психологической — в «Могилах неизвестного солдата» Струга...

Отдельная страница прозы Двадцатилетия — произведения о легионах Пилсудского, польских вооруженных формированиях, созданных в 1914 г. по инициативе партий, боровшихся за независимость и участвовавших в Первой мировой войне на стороне Австро-Венгрии против России. Причем не только те произведения, что творили культ Маршала, «великого духовного лидера» польского народа, но и те, в которых романтизированная легенда сталкивается с «деромантизирующей» хроникой. Таковы дневник легионера, погибающего за Польшу с чувством полного одиночества и ненужности в «Награде за верную службу» (1921) Струга; суровая, «полевая» летопись легионов в рассказах и очерках Кадена (сб. «Союз сердец», 1924).

Более обобщенный — и более правдивый — образ войны был создан в прозе конца 20-х—30-х гг., то есть значительно отстоящей во времени от описываемых событий.

Экспрессионистическая «Соль земли» Виттлина и психологические повести «Наган» (1928) и «В поле» (1937) Станислава Рембека (1901–1985) (последние посвящены большевистско-польской войне

1920 г.) — произведения антивоенные, но не пацифистские, что объяснимо: с Первой мировой войны поляки связывали надежду на независимость, Вторая была «справедливой», продиктованной необходимостью защищать недавно обретенную отчизну, и победной. Примечательно, что несмотря на это, изображая ту и другую войны, писатели выбирали почти исключительно трагические их эпизоды — произведения, особенно те, что созданы во второй половине 1930-х гг., рождены предощущением новой национальной трагедии. Обращает на себя внимание своеобразный аскетизм большинства произведений этой темы. Так, польский исследователь подмечает, что в рассказе Реймонта «За фронтом» гибель крестьянина, продолжающего трудиться на земле, обьятой войной, изображена менее героически, с меньшим пафосом, чем смерть на земле, хотя и в значительно более прозаических обстоятельствах, крестьянина Борыны из младопольского романа «Мужики». Учитывая, что упомянутая сцена в рассказе явно восходит к аналогичной сцене в эпосе, в этом примере можно видеть свидетельство тех изменений, которые происходили в эстетическом сознании новой эпохи <sup>4</sup>.

Популярной темой, как уже говорилось, была жизнь определенного социального или профессионального слоя, того или иного региона. Обычная для социального реализма, а также для натурализма предшествующего периода, теперь она обогащалась изображением новой среды (например, безработных — сборник «Предместье») или нового региона (в частности, Силезии — историческое повествование «Вырубленный штрек», 1931–1932, и другие повести и репортажи Морчинька).

Как бы в дополнение к женской теме, реализуемой в психологическом ключе в основном писательницами-женщинами: Налковской, Домбровской, Эвой Шельбург-Зарембиной (1899–1986), Кунцевич, Богушевской, в литературу Двадцатилетия входит тема ребенка, причем также преимущественно в аспекте детской психологии. Отчасти это отражало общественный процесс — усиление внимания к слабым, угнетаемым, а следовательно, и к ребенку, а также повышение научного интереса к проблематике детства. Это явление имело и сугубо литературную подоплеку: укрепление линии литературы «подлинности» и связанного с ней психологизма. Источником достоверного литературного материала были, в частности, воспоминания писателей о собственном детстве. Как таковые они были использованы Гоявичиньской и Каденом, Кунцевич и Домбровской — вплоть до мистифицированных «Мемуаров периода созревания» (1933) Ви-

<sup>4</sup> J. Kwiatkowski. Literatura Dwudziestolecia, s. 173–174.

тольда Гомбровича (1094–1969) и мифологизированных «Коричных лавок» (1937) Бруно Шульца (1892–1942). Особая роль в разработке детской темы принадлежит Янушу Корчаку (настоящее имя — Генрик Гольдшмит). Автор оригинальной антропософской концепции: ребенок есть центр мира, его здоровьем и счастьем и поверяется целесообразность мирового устройства, — он создал не имеющие аналогов в польской (а может быть, и в мировой) литературе «детские» повести для взрослых, в частности «Король Матиуш Первый» (1922), «Маленький банкрот» (1924), «Когда я снова стану маленьким» (1925), произведения, исполненные психологической правды и сочувствия по отношению к детям и одновременно поучительные (но не морализаторские) для взрослых.

С подчеркнутым стремлением литературы к подлинности связаны существенные перемещения в жанровой системе, подвижной на протяжении всего Двадцатилетия. Так, жанр политического романа, вначале «зеркально» фиксировавший действительность, начинает оперировать все более остранными средствами: иронией, сатирой, гротеском («Поколение Марека Свида» Струга, «Черные крылья» и «Матеуш Бигда» Кадена).

«Острые» нереалистические средства «абсолютизируются» в ряде произведений с экспонированной политической проблематикой, выраженной с помощью историософской притчи, метафизической параболы или памфлета («Духи в городе», 1921, Риттнера и «Бунт», 1924, Реймонта), гротеска (роман Яворского «Свадьба графа Оргаза», 1925), утопии («Большой день. Хроника несвершившихся событий», 1926, Струга), фантастики (роман Ясенского «Я жгу Париж», 1929).

Жанр исторического романа, традиционно имевший в польской литературе большое значение, в период Двадцатилетия выступил в новом облике. В независимой Польше отпала (или значительно сократилась) его роль как реального средства национально-освободительной борьбы, средства патриотического воспитания и духовной поддержки нации. Теперь пришло время использовать наработанный жанровый авторитет в прямо противоположных целях — для полемики с национальными стереотипами. Такова «документальная повесть» Леона Кручковского (1900–1962) «Кордиан и хам» (1932), сопоставляющая романтический повстанческий миф с исторической действительностью. Положив в основу произведения подлинный документ — дневник сельского учителя, крестьянина по происхождению, участника восстания 1863 г., — писатель, однако, подчинил его собственной идеологии, прежде всего идее «двух родин» — шляхетской и крестьянской, идее несовместимости патриотических и классовых интересов. Как он сам говорил, в дневнике его более всего

привлекло «классовое сознание автора». Хотя Кручковский неоднократно подчеркивал строго документальный характер своего произведения и убеждал, что он лишь «организовал и „беллетризовал“ исторические материалы», его «монтаж документов» оказался весьма тенденциозным. Насильственное вмешательство идеологии в литературу дало «смешанный» результат: гибрид исторической литературы и литературы факта с чуждыми для последней многочисленными аллюзиями и отсылками к романтизму, при этом обновленному классовый, пролетарской интерпретацией. Социалистическая критика писала о методе Кручковского на языке эвфемизмов: «чреват определенными опасностями в чисто художественном плане». Действительно, повесть получилась слишком прямолинейной: отрицая романтический штамп, писатель предложил взамен другой – еще более жесткий и еще менее оправданный.

Более социологическим и политическим, нежели историческим стал следующий роман Кручковского «Павлиньи перья» (1935), повествующий о жизни галицийского села на рубеже XIX–XX вв., в котором писатель эксплуатировал те же, что и в «Кордиане и хаме», приемы не вполне корректной литературной полемики – на сей раз с неоромантической интерпретацией крестьянской темы.

В развитии исторического жанра обозначилось и другое направление. Если раньше – в патриотических целях – национальная история отражалась как аллегория современности, то теперь она подвергалась психологической модернизации. К примеру, в романе Ивашкевича «Красные щиты» (1934) историческое содержание подробно выписано, но исторический взгляд отсутствует. Отдаленная эпоха князя Генриха Сандомирского (XII в.) – лишь фон, «костюм» для изображения «современного» человека, склонного к рефлексии и решающего «европейские» экзистенциальные проблемы.

Изображение польской истории как части истории европейской свойственно исторической прозе Зофьи Коссака-Щуцкой (1890–1968). Ее роман «Крестоносцы» (1935) – «неторопливый» и несколько консервативный в своей неторопливости – строится вокруг экзистенциальных и этических вопросов, и его конечный вопрос – «усовершенствование» человека. Именно поэтому названное и другие произведения Коссака-Щуцкой причисляют к так называемой католической литературе, той, которая отражала поиски духовной опоры для человека, оказавшегося в труднейшей, почти неразрешимой социально-политической реальности 1930-х гг. (К католической литературе относят также творчество дебютанта нового поколения, поколения цезуры 1932 г., Ежи Анджеевского (1909–1983), в центре внимания которого находились проблемы морали. Борьба Добра и

Зла проходит вовне, но и внутри каждого человека, как бы назначая его долю в определении собственной судьбы, которая, однако, решается волей Божьей. Религия, по Анджеевскому, — это то, что задает человечеству меру вещей, но для отдельного человека убежище католицизма оказывается не вполне надежным — оно не спасает от трагизма существования.)

Характерными для Двадцатилетия были так называемые перекрестные жанры, например жанр историко-биографический. Самые интересные произведения этого типа принадлежат перу Берента: «Течение» (1934), «Диоген в кунтуше» (1937), «Закат вождей» (1939). В трудную пору Берент не случайно выбирает в качестве своих героев тех, кто олицетворял «лучшую» Польшу. Показательно, что выдающиеся деятели нередко изображаются здесь как обычные люди, без пьедестала — видимо, желание быть достоверным, «жизнеподобным» коснулось и этого жанра.

Жанры биографии и — в еще большей степени — автобиографии, а также воспоминаний были в Двадцатилетии очень распространены. Они были призваны «сообщить» прозе дух правдивости, как бы подтвердить искренность автора — качества, к которым литература так тяготела. В прозе 1920-х и 1930-х множество произведений с несомненным автобиографическим «компонентом» — это произведения Домбровской, Налковской, Гоявичиньской, Кадена, Шульца, «интеллектуальная автобиография» «Молодость Яся Кунефала» (1938) Станислава Пентака (1909–1964) и др.

Увлечение «малым» реализмом повлекло за собой целый поток социальных повестей, которые порой трудно отличить от репортажа. При этом наблюдается любопытная закономерность: когда аутентисты для воплощения своей художественной задачи выбирали жанр репортажа, рождались живые, полнокровные произведения. Когда же брались за роман — возникала скучная и неубедительная схема.

Самую сильную оппозицию реализму в литературе Двадцатилетия составляла «экспериментальная» проза, которую иногда именуют авангардистской. В 1920-е гг. новаторская проза впитывала приемы кинематографа, в том числе документального кино, интегрировала в высокую культуру элементы культуры массовой, увлекалась автотематизмом и мистификаторством. Такой была непоэтическая проза поэтов: Вата («Я с одной стороны и Я с другой стороны моей мопсожелезной печки»), Курека («S.O.S», 1927), Бженковского («Путешествие психоаналитика», 1929), Важика («Триумvirат», 1930)...

Но прежде всего «экспериментальная» проза отождествляется со столь не похожими друг на друга произведениями «великой троицы» — Виткация, Гомбровича, Шульца, чьи имена стали своеобраз-

ным паролем польской литературы Двадцатилетия, открывшим ей вход во «всемирную библиотеку» XX столетия. Каждый из них составлял целое «направление», был сам для себя и философом, и эстетиком, и творцом, и даже критиком.

Виткаций и биографически, и творчески был тесно связан с эпохой рубежа XIX–XX вв. Сын известного общественного деятеля, знатока искусств, писателя и художника Станислава Виткевича, он с юных лет был в центре литературно-художественной жизни «Молодой Польши». В тот же период он начал писать прозу и статьи об изобразительном искусстве. Будучи молодым офицером, участвовал в Первой мировой войне, в 1917 г. оказался свидетелем Октябрьской революции в России. Трагический абсурд войны и революции (а не обретение Польшей независимости, которое Виткевич скептически оценивал и как факт современности, и в перспективе дальнейшего развития польской истории) навсегда определил его мрачное видение мира. Именно тогда он стал пророком катастрофы человечества Виткацием<sup>5</sup>. Сформированный «рубежной» атмосферой, которая после 1918 г. осталась далеко в прошлом, и в то же время мысливший глобально, прогнозировавший еще в пору исторического энтузиазма закат культуры, Виткаций вышел за пределы и «Молодой Польши», и Двадцатилетия, явно опередил свое время — его творчество выразило суть столетия в целом.

Всеобъемлющая философско-эстетическая система Виткация изложена в его многочисленных теоретических трудах. Основные из них — «Понятия и утверждения, имплицитированные понятием Существования» (1917, опубликовано в 1935 г.), «Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения» (1919), «Эстетические очерки» (1922), «Театр. Введение к чистой форме в театре» (1923). В них Виткаций предстает не «философствующим литератором», а собственно философом, так как «проблемы, которые его занимали, были в полном смысле этого слова философскими: они касались структуры бытия, его фундаментальных качеств и конечного смысла»<sup>6</sup>.

В философии Виткаций создал теорию, которую назвал биологическим монадизмом. В этой системе человек есть особая самодостаточная монада, обладающая сознанием бытия. Однако человеку в его повседневной жизни недоступна Тайна бытия («Тайна бытия есть единство в многообразии и бесконечность его как в малом, так и в большом, при одновременной необходимой ограниченности каждого

<sup>5</sup> A. Menckel. Sprawa sensu. Warszawa, 1976.

<sup>6</sup> R. Ingarden. Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu // St. I. Witkiewicz. Człowiek i twórca. Warszawa, 1957, s. 173.



отдельного Бытия» — «Новые формы в живописи»). Ему лишь изредка удается ощутить «единство в многообразии», «интеграцию многообразия в единстве»<sup>7</sup>, то есть испытать «метафизическое чувство», которое является главной жизненной ценностью.

Именно в этом пункте онтология Виткация перекрещивается с его эстетикой, ибо «метафизическое чувство», «метафизическая тревога» лежит в основе автономного (общественно и исторически не обусловленного) творческого акта. Искусство — это последнее прибежище исчезающего метафизического чувства. Но не всякое искусство, а лишь то, что выражает и вызывает «метафизическое чувство» — посредством так называемой Чистой Формы. Чистая Форма — основное понятие эстетики Виткация — есть некий идеал: в ней многообразии элементов является в виде единства, не объяснимого ни логически, ни психологически. «Ценность произведения искусства не зависит от проявленных в нем жизненных чувств или от совершенства воспроизведения предметов, а основывается исключительно на целостности конструкции чистых элементов формы»<sup>8</sup>, — писал Виткаций. Чистая Форма есть отсутствие какой бы то ни было связи с жизнью, и именно в этом смысле она бессодержательна. Достигнута же она может быть лишь «деформацией» жизненного содержания, «взбесившейся» формой<sup>9</sup>.

Наряду с Чистой Формой важнейшее понятие эстетики Виткация — «ненасыщенность» формой, т. е. «необходимость усиления формально-метафизических стимулов», чтобы противостоять происходящему в действительности угасанию метафизических чувств. Именно это угасание, «исчезновение личности» (той, что «я есть „я“, а не другие, тождественное себе раз и навеки»), власть массы, иначе говоря, процесс дегуманизации, который Виткаций наблюдал в обществе, необходимость и в то же время невозможность «создания организации осознания» заставляли его столь пессимистически представлять будущее искусства (а также философии и религии) и предвещать закат культуры, цивилизации, грядущую катастрофу человечества. Виткаций «не только говорил о катастрофе, но и пытался найти форму высказывания, отвечающую характеру культурной формации, приближающейся к неизбежному упадку»<sup>10</sup> — и в драматургии, и в прозе, и в изобразительном искусстве. Деградация художе-

<sup>7</sup> S. I. Witkiewicz. Uczucia metafizyczne // Ilustrowany Kurier Codzienny, 1931, № 345.

<sup>8</sup> S. I. Witkiewicz. Nowe formy w malarstwie. Warszawa, 1959, s. 156.

<sup>9</sup> См.: S. I. Witkiewicz. Pisma filozoficzne i estetyczne. Warszawa, 1976, t. 2, s. 11.

<sup>10</sup> J. Klossowicz. Samotność i uniwersalizm Witkacego // Z problemów literatury polskiej XX wieku, t. 2 — Literatura międzywojenna. Warszawa, 1965, s. 202.

ственной формы была для него аналогом деградации отживших форм жизни.

Видя «особость» Виткация, многие критики считали его «чужеродным элементом на теле литературы Двадцатилетия». Однако уже тот факт, что на закате «эпохи Виткация» в польской литературе появился еще один оригинальный художник-мыслитель, представлявший следующее поколение, косвенно подтверждал «своевременность» и самого Виткация. Речь идет о дебютировавшем в 1933 г. Гомбровиче.

Если во взглядах Виткация исследователи находят типологическое сходство с идеями немецкого современника Виткация философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера с его концепцией «монологического существования», концепцией человека, который «не есть человек, действительно живущий с людьми, но есть человек, действительно с ними жить не могущий», то философия Гомбровича, хотя и не сформулированная дискурсивно в столь солидных, как у Виткевича, трудах, но отчетливо выраженная в его художественных произведениях, сопоставима с диалогической философией еврейского религиозного экзистенциалиста М. Бубера. Действительно, убеждение, что основополагающим фактом человеческого существования является состояние «человек с человеком», у них — общее. Важнейшая идея Гомбровича заключается в том, что «Я» не возникает без «Ты». Человек — изначально и пожизненно — обречен на диалог. Как позднее говорил Гомбрович, «мир написан на два голоса»<sup>11</sup> и «существовать означает сосуществовать». «Я признаю зависимость человека от человека <...> для меня человек постоянно создается людьми. Это <...> — отправной пункт моего мира, в котором человек связан с человеком, в котором человек стремится к человеку, в котором он находится под постоянным давлением человека, ежеминутно созидается и преобразуется, в котором трудно говорить об определенном, статичном человеке, где важнее непрестанно детерминирующие нас „межчеловеческие“ напряжения и натяжения»<sup>12</sup>. Иначе говоря, нет человека-самого-по-себе, и конечной инстанцией для человека является другой человек. Понятно, что такой мир полон противоречий.

Еще одна важнейшая категория философии Гомбровича — Форма. Это своего рода акт восприятия одним человеком другого. Она и причина, и следствие межчеловеческого, т. к. человек и продуцирует ее, и подчинен ей. «Форма» — это «то, что посредничает между человеком и им самим в качестве объекта саморефлексии, а также между

<sup>11</sup> W. Gombrowicz. *Dziela*. Kraków, 1986, t. 8, s. 248.

<sup>12</sup> W. Gombrowicz. *Dziela*. Kraków, 1986, t. 3, s. 128.

ним и другими людьми («межчеловеческое») и миром»<sup>13</sup>. Поскольку всякий человек — иной, поскольку он во всякий момент создаваем «другими», а «моменты» разнообразны и изменчивы, — поскольку он является результирующей действий и его самого, и его окружения, человека как такового вообще нет в этом мире «абсолютной относительности».

«Жажда формы» в человеке гасится «неприятно к форме», нейтрализуется его «жаждой свободы». Человек находится в неизбежном противоречии между желанием быть собой и зависимостью от других: «Если форма нас деформирует, то мораль требует сделать из этого выводы. Быть собой, защищаться от деформации, дистанцироваться по отношению к самым „личным“ чувствам, мыслям настолько, насколько они меня выражают, — главный нравственный долг. <...> Но вот фатальная трудность; если „я“ всегда искусственно, определено собственными формальными непреложностями, то есть другими людьми и культурой, то где искать это мое „я“? Кто же я на самом деле и в какой степени я вообще „есть“? Этот вопрос, который становится все более актуальным в современной философии, занимал меня, когда я писал „Фердыдурке“ <...> Я не нашел другого ответа, кроме такого: я не знаю, кто я на самом деле, но я страдаю, когда меня деформируют. Таким образом, я как минимум знаю, кем я не являюсь. Мое „я“ — это только моя воля быть собой — и ничего больше»<sup>14</sup>. Гомбрович пытался по-своему разрешить эту «неразрешимость»: форма не может быть изжита, но она может быть осознана. Именно осознание позволяет личности сохраниться, не рассыпаться под взглядами других — это единственный путь к свободе.

«Форма» — это также штампы мышления, условности в межчеловеческих отношениях, общественные стереотипы, стереотипы культуры и искусства. Философско-эстетические категории диалога и формы многообразно проявляются в поэтике Гомбровича.

При всем различии «программных» идей Виткация и Гомбровича в них есть общее — фундаментальное убеждение в бесперспективности нынешней цивилизации, в угрозе потери человечеством его главного завоевания — творческой личности, в исчерпанности существующих форм культуры, искусства, литературы.

Виткаций предупреждал человечество о грядущей катастрофе утраты «непосредственно данного единства личности». Гомбрович атаковал «фердыдуркизм», то есть достигшие совершенства, но переставшие развиваться, омертвевшие, клишированные формы, будь то челове-

<sup>13</sup> *Literatura polska po 1939 roku*. Warszawa, 1989, t. 1, s. 75.

<sup>14</sup> *D. de Roux. Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż, 1969, s. 58.

ческого поведения, будь то искусства. Оба изобретали многочисленные литературные средства для выражения извращенного, «обезличенного» мира.

Соответственно, если Виткаций, по его собственному выражению, предпочитает «точку над *i* и хвостик у *e*», то для Гомбровича более характерны «многоточия и тире». Если катастрофизм Виткация — «серьезный», безысходный, писатель словно сам находится в эпицентре бедствия, то «катастрофизм» Гомбровича — иронический, издевательский, он будто наблюдает за постигшим человечество несчастьем со стороны. Различие мироощущения и творческого темперамента стало трагическим различием судеб писателей: Виткаций, родившийся в неоромантическую эпоху, с детства дышавший воздухом Закопане — некой мыслимой, условной столицы «идеальной» Польши, позднее испытавший глубочайшее разочарование подлинным обликом свободной родины, в сентябре 1939 г., узнав о новом разделе Польши, покончил жизнь самоубийством. Гомбрович же, который, как он сам говорил, «родился в эпоху Пруста, в семье, утратившей корни, в не вполне ясной общественной ситуации, между Литвой и Королевством Польским, между деревней и промышленностью, между так называемой высшей сферой и средней — это только первые „между“, которые в дальнейшем размножатся вокруг меня до такой степени, что станут почти моим местом жительства, моей настоящей родиной»<sup>15</sup> — в конце августа 1939 г., буквально накануне войны, отплыв от польских берегов на судне «Хробрый», на долгие годы оказался «запертым» в «стране Незрелости» (т. е. не обретшей *форму*) — в Аргентине.

В целостную философско-эстетическую программу творчества (хотя и несравненно более скромную интеллектуально, не столь разветвленную и аргументированную, как у Виткация, и не столь последовательную, как у Гомбровича) складываются и разрозненные высказывания Шульца, выдающегося прозаика, блестящего художника, оставившего впечатляющие циклы рисунков из еврейской жизни, скромного учителя рисования из провинциального Дрогобыча. Стоит отметить, что сформулировать свою позицию его стимулировал не кто иной, как любитель «разговоров о сущности» Виткаций, прислав писателю в 1935 г. письмо с принципиальными вопросами по поводу его произведения «Коричные лавки» (1934). Ответы Шульца известны в польском литературоведении как его «Духовная родословная»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> D. de Roux. Rozmowy z Gombrowiczem, s. 7.

<sup>16</sup> Ниже «Духовная родословная» Шульца и его эссе «Миф и реальность» цит. по: B. Schulz. Republika marzeń. Warszawa, 1993, s. 44, 49.

Согласно Шульцу, в идеальном представлении «в основе реальности лежит смысл. Бессмысленное нереально. Любая частица реальности жива тем, что входит в некий всеобщий смысл», любая частица несет в себе метафизическую сущность вещей, — обобщает Шульц свой взгляд на мир. Но, с другой стороны, реально человек живет в мире стихии, где границы вещей постоянно разрушаются, то и дело покидают свою форму. «Это блуждание форм и есть сущность жизни».

Для Шульца-писателя философия является филологией, т. е. глубоким, творческим проникновением в слово, ибо реальность и есть слово («Мы считаем обиходное слово тенью реальности, ее двойником. Скорее наоборот: это реальность — тень слова»; «Неназванное не существует. Назвать вещь — значит связать ее со всеобщим смыслом»). Такой — субъективной — философии отвечает и эстетика Шульца. «Искусство слова (это спонтанное высказывание жизни), — развивает он свою мысль, — творит реальность не в меньшей степени, чем реальность творит искусство»; «Искусство... ставит задачи морали, а не наоборот. Если бы искусство только подтверждало то, что уже определено, в нем не было бы необходимости. Роль искусства — быть зондом, опущенным в безымянное». И эстетика Шульца строится на мифологизации реальности («Среди наших идей нет ни крупинцы, которая не восходила бы к мифологии, не была преображенным, изуродованным, перекроенным мифом»), а в фундаменте поэтики лежит метафора, «еще одна производная изначального слова, слова, которое было тогда не знаком, а мифом, рассказом, самым смыслом»...

Если произвести рискованную операцию и вычленив в видении мира и понимании литературы Виткация, Гомбровича, Шульца нечто общее и вместе с тем фундаментальное для их творчества, то могла бы получиться примерно такая схема: во-первых, мир хаотичен; во-вторых, человек одинок и внутренне дезинтегрирован; в-третьих, литература (и искусство) неслиянна с действительностью и имеет свою собственную суверенную территорию, в откровенном диалоге с культурной традицией она создает некую параллельную действительность, имеющую собственный (новый) язык.

Творя свой художественный мир, Виткаций пропускал реальность через абстрактные философские построения (романы «Прощание с осенью», 1925, и «Ненасытность», 1930), Гомбрович — через кривое зеркало пародии (цикл рассказов «Дневник периода созревания», 1933, и роман «Фердыдурке», 1937), а Шульц — через миф (цикл «Коричные лавки» и «Санатория под клепсидрой», 1937).

Тема философской прозы Виткация, начиная с первого романа «622 падения Бунго, или Демоническая женщина» (1909–1911) и вплоть до зрелых «Прощания с осенью» и «Ненасытности» — сама философия.

Понять мир и себя, понять «зачем я живу» — личная задача каждого виткациевского героя, в одиночестве проделывающего этот путь. Герои его прозы, всегда находящиеся «в состоянии катастрофы» (подлинной или мнимой — это особый вопрос), живут в Польше, но, в сущности, не важно, где они живут. Перефразируя знаменитый парадокс Жарри: «В Польше, то есть нигде», — можно сказать, что для Виткация «в Польше» — означает «езде». Сам писатель в своем ироническом предисловии 1926 г. к «Прощанию с осенью» предупреждал: «Я не делаю здесь никаких намеков на актуальность: никаких майских событий 1926-го или мартовских 1927-го. Я мог бы с тем же успехом поместить всю историю в Венесуэлу или в Парагвай и дать „героям“ (обратим внимание на эти авторские кавычки. — О. М.) испанские или даже португальские имена. Это ничего не изменило бы по сути»<sup>17</sup>. Общество, в котором царит хаос, происходят катаклизмы (перевороты и революции в «Прощании с осенью», нашествие китайцев, «спасающих» европейскую культуру, — в «Ненасытности»), которое объято кризисом культуры, где под угрозой — личность, «метафизический человек», где «полное отмирание метафизических чувств — атмосфера „будущего человечества“, — является моделью общества. Его реальные черты художником „не предусмотрены“». Чего стоит хотя бы идея отказаться от географической привязки действия или — как крайний пример — «введение фантастических названий для несуществующих блюд» («Прощание с осенью»). Соответственно, и эпоха в романах Виткация, несмотря на внешние приметы, в значительной степени — абстракция, а однолинейность времени, впрочем не имеющая большого значения для автора, только способствует ускорению «конца времени».

Согласно Виткацию, страшны не только войны, путчи и революции, хотя «темная масса», ретиво выполняющая «приказ стрелять в каждого», изображена впечатляюще, — самоуничтожение, «самопожирание» человечества произойдет из-за тотальной механизации и униформизации личности. И Виткаций создает художественный эквивалент контрастного, антиномного, беспредельно расшатанного мира. Его романы — не искусство «мирного» «продолжения действительности», а резкое, «очищающее» искусство деформации.

Выше уже говорилось о философии Гомбровича, вычлененной из его произведений, из поэтики, как бы перешифрованной в иной дискурс. Гомбрович наверняка возражал бы против такого предприятия. Как он говорил (много позже), «художник — это не рассуждение, а извержение»; «это — форма в движении. В отличие от философа, мо-

<sup>17</sup> S. I. Witkiewicz. Pożegnanie jesieni. Warszawa, 1992, s. 8.

ралиста, теолога, художник — это неустанная игра»<sup>18</sup>. В самом деле, в прозе Гомбровича все — игра, игра потенциальных и скрытых значений, дополнительных и мерцающих смыслов, игра противоречий (которые, по словам писателя, есть смерть для философа, но для художника — жизнь). И именно поэтому отраженная в его произведениях действительность не претендует на подлинность, и «время», и «место» здесь — условны. Отношения между героями (их как-то неловко называть «отношениями» и «героями») строятся на игре взаимных отражений. Находясь под обоюдным прессом, каждый под властью чужого сознания, они отчаянно защищаются, пытаются избавиться от навязываемой им маски-формы. Форма, однако, оказывается вечной победительницей: с трудом сорвав одну маску («рожу», «попу» — как знак инфантилизации), герой тут же оказывается в другой, ибо «без маски у человека нет лица». «От рожи никуда не убежишь, разве что в другую рожу, а от человека можно укрыться лишь в объятиях другого человека. От попы же вообще не убежишь. Догоняйте меня, если хотите. Я убегаю с рожой в руках», — вызывающе и в то же время обреченно пишет автор в финале произведения.

В эстетическом поведении Гомбровича всегда есть вызов, издевка. Он нарушает приличия по отношению к любым литературным нормам, конвенциям, традициям. Там, где у другого автора могли бы быть кровавая война, борьба не на жизнь, а на смерть, непримиримый спор, у Гомбровича — свалка, комическое «перетягивание каната» (кульминационные моменты «Фердыдурке»). В отличие от пролога катастрофы человечества Виткация, для Гомбровича конец света — лишь часть абсурда света.

Мир прозы Шульца — это мир зыбкой реальности, анахронической и находящейся в «неуместном» пространстве. Подробно описанные пустые улицы находятся в «ничьей стране, в спорном или нейтральном пограничье, где теряются рубежи государств...». Календарно-детализированное время — более чем относительно: например, весенний праздник Пасхи «объявляется», хотя весна еще не наступила, а после праздника забывают даже о том, что весна должна прийти («Театр Пасхи»). Шульц скрупулезно наблюдает не за временем — он наблюдает за ходом времени. Его мифические часы отсчитывают не жизнь, а умирание (увядание и отдаление отца, течение дней, месяцев, времен года в «Коричных лавках»). Его герой живет в реальности мифа — собственно, сам миф и формирует материю жизни.

<sup>18</sup> D. de Roux. Rozmowy z Gombrowiczem, s. 611; W. Gombrowicz. Dzieła. Kraków, 1988, t. 8, s. 64.

Такое удаление от действительности в прозе новаторов будто нарочито демонстрировало «независимость» литературы от жизни. Однако дальнейшее развитие жизни и литературы доказало, что «экспериментаторы», удаляясь от актуальной действительности, приближались к действительности недалекого будущего. (В этом смысле то, что в романах Виткация есть отсылки к концу XX в., «читается» не как фантазия, а как прозрение.) Столь причудливое, не похожее на реальное, «пустое», «безлюдное» пространство и «умирающее», стремящееся к концу время вскоре окажутся наиреальнейшей из реальностей. «Реальность» аутентистов — потерпит крах.

Если в целом большинство жанров Двадцатилетия, образно говоря, были «угождающими действительности», то «экспериментальный» роман (иначе говоря, роман с ранее неизвестными или непривычными жанрообразующими свойствами), всякий раз заново и специально создаваемый для отражения неупорядоченной, дисгармонической действительности, стоял в жанровой системе особняком.

Это — философские романы Виткация (польские критики определяют их как «системно-катастрофические», чтобы отделить от других многочисленных произведений, в которых есть катастрофические «элементы») «Прощание с осенью» и «Ненасытность». (К этому разряду следовало бы отнести и малоизвестное произведение «Дворцы Бога» (1932–1934) Хвистека, «вечного соперника» Виткация, также претендовавшего на создание полномасштабной теории искусства.) По сути, это философские труды, хотя и с неким подобием сюжета и персонажей: действие в них то и дело прерывается философскими (или политическими) дискуссиями, а также комментариями («информацией») автора-повествователя, перемежается экскурсами в подсознание героев (так называемые «слова без смысла» в «Прощании с осенью»). «Я не опускаюсь до описания фрагментов жизни, а лишь стараюсь (может быть, безуспешно) создать тип интеллектуального, а именно — философского романа. Такой роман я сам хотел бы прочитать, но его нет, поэтому я пишу — а не ради денег и не ради признания, так как ни того, ни другого у меня все равно никогда не будет», — писал Виткаций на полях своего последнего незаконченного романа «Единственный выход» (1931–1933). Научное (философское, дискурсивное) начало в этих романах все время вступает в противоречие с художественным, эстетическим. Сам Виткаций, пренебрегая романной формой, не выдерживающей, по его мнению, сопоставления с драмой («Роман — в соответствии с моим определением искусства в целом — я не считаю произведением искусства»), называл этот жанр «мешком», в который «без оглядки на Чистую Форму можно запихнуть все что угодно». Но, думается, это



очередная виткациевская мистификация, а «термин» «роман-мешок» был придуман им для своих собственных романов, во внутренней конфликтности которых он отдавал себе отчет. Как бы ни назвать этот жанр, остается фактом, что конфликтность, противоречивость, «все что угодно» в рамках одного жанрового целого создают сложности в восприятии. Но это как раз и есть неотъемлемая черта «экспериментальной» литературы: возвести рецепции препятствия — процесс чтения не должен быть гладкочтением, как процесс создания произведения не является гладкописью. Таким образом, создавая свой необычный «мешок» (за которым он все-таки оставлял имя романа), Виткаций неуклонно разрушал сложившиеся за века представления о романическом жанре.

Ломал жанровый канон и Гомбрович — но его способ был иным.

«Введенный» Ижиновским в эпоху «Молодой Польши» жанр «романа о романе» в период Двадцатилетия нашел многочисленных продолжателей («Книга завтрашнего дня, или Тайна гения типографии» (1922) Брониславы Островской; «Адам Грывалд» Брезы и др.), однако он все еще маркировался как экспериментальный. О том, что он прочно занял свое место в жанровой системе, можно было говорить лишь после выхода в свет «Фердыдурке». Гомбрович, дав блестящий образец «автоматизма», как бы доказал «законность» этого жанра.

«Фердыдурке» открывается дискуссией «автора» с критиками его предыдущего произведения «Мемуары периода созревания», которые навязывают ему Форму «незрелого автора». Этот диалог «автора» с критиками становится началом всеобъемлющей диалогической структуры романа «Фердыдурке». Диалог структурирует и отношения, существующие «внутри текста» — между персонажами, а также повествователем и персонажами, и те, что возникают «за текстом»: между автором и повествователем, между автором и читателем. Последнее необходимо подчеркнуть. Дело в том, что с точки зрения привычной логики восприятия произведения Гомбровича не завершены. Они «ждут» ответа читателя и лишь в связи с читателем обретают собственную идентичность — «я» нет без «ты» не только в художественном мире произведения, но и в реальной жизни произведения. Диалогическая предустановленность делает творчество Гомбровича открытым для контакта, готовым внять неповторимому голосу «другого», испытать радость отношения, не посягая на чужую свободу, а значит и сознающим свободным собственное «я».

Экспериментальную жанровую работу продельвает и Шульц, соединяя в своих рассказах автобиографию и миф. Он описывает события и переживания из собственного детства, рассказывает исто-

рию одной семьи, вроде бы ничего не придумывая, все заимствуя из жизни. Но на самом деле его интересует не история жизни, а смысл жизни (вспомним — «в основе реальности лежит смысл»). Ни тщательно воспроизведенные детали быта, ни скрупулезно восстановленные нюансы психологии не могут быть поняты без «духовной родословной, которая теряется в глубинах мифологии...».

Есть еще один общий знаменатель «экспериментальной» прозы Двадцатилетия — это гротеск. Хотя как тип образности гротеск, карикатура был часто используемым приемом в прозе Двадцатилетия в целом, в том числе в прозе с реалистическим стержнем (романы Налковской, Кадена, Униловского и другие произведения, в которых действительность осознается как неуклюжая, смешная в своих притязаниях на значительность), в «экспериментальной» прозе с ее **тотальным** катастрофизмом гротеск стал средством осмысления и выражения действительности. Сами понятия «экспериментальной» прозы, катастрофизма и гротеска связаны друг с другом так тесно, что, кажется, могли бы быть приравнены друг к другу. Достаточно упомянуть творчество Виткация, Гомбровича, Шульца, историософско-фантастический «роман на пограничье двух реальностей» «Свадьба графа Оргазы» (1925) Яворского, сборник рассказов «Безработный Люцифер» (1927) Вата или названный автором «повестью», но в действительности в жанровом отношении представляющий собой неоднородный пародийный текст «Порфириона Ослика, или Клуб святотатцев» (1929) Галчиньского.

Гротеск адекватно «описывает» мир, который рушится, распадается. Это — изображение безобразного и намеренное «разложение» повествования (проза Яворского), подчеркнутая субъективация, гипертрофия действия, демонизация персонажей, отказ от психологических мотивировок их поведения (проза Виткация), низведение людей до манекенов, кукол (проза Шульца), смена нарративной перспективы, но, прежде всего, совмещение несовместимого, взаимопревращение противоположностей, противоречие самому себе (проза Гомбровича). Конфликтность, контрастность — это неотъемлемые черты гротеска. «Противостояние» святого и профанического, аристократического и плебейского, мудрости и банальности, философствования и эротизма, искренности и позы, сентиментальности и жестокости, высокого слога и тривиальной лексики — этот «надсюжетный» конфликт в «самогротеске» Виткация, пожалуй, будет пострашнее сюжетного. Контрастные, симметричные построения — конек Гомбровича-художника: верх и низ, трагедия и фарс, логика и алогизм произвольно меняются местами, создавая эффект абсурда. Абсурда — как предельного, как бы максимально интенсифицированного гроте-

ска, отрицания всякой логики в реальности и всяких законов в творчестве. Приведем лишь несколько примеров.

Как уже было сказано, диалог в философии Гомбровича — акт не столько коммуникативный, сколько экзистенциальный, поддерживающий само существование. Но если слово творит человека, оно может вести за собой действие. Ведомое словом, действие произвольно и круто поворачивает против течения событий: в рассказе «Пир у графини Котлубай» (сб. «Мемуары периода созревания») это каламбур: совпадение звучания слова «капуста» (kalafior — цветная капуста) с фамилией одного из персонажей. Действительность в прозе Гомбровича превращается в «чистый абсурд» по всем направлениям: от провокационных заголовков произведений до обескураживающих финалов, то есть от первого столкновения с читателем и до момента, когда он отложит книгу Гомбровича в сторону. Необычен здесь и статус повествователя. Писатель отказывает рассказчику в его главной функции — «суммировать», приводить к единству изображаемый мир. Релятивный мир Гомбровича не допускает абсолютной или хотя бы сколько-нибудь устойчивой позиции повествователя. Повествователь все время меняет точку зрения, раздает компрометирующие или опровергающие друг друга оценки одним и тем же событиям. Читатель не может быть единомышленником (или противником) такого повествователя: вслед за ним он шарахался бы из стороны в сторону и то и дело должен был бы отказываться от своих суждений. Читатель не может полагаться на такого повествователя, даже если тот изо всех сил старается войти к нему в доверие — как это происходит в «Фердыдурке», где повествователь различными ухищрениями пытается завоевать расположение читателя, обращаясь к воображаемому читателю, предлагая вставные истории, написанные как бы специально для читателя с целью помочь ему понять происходящее в романе, и т. п.

Читатель «запланирован» в художественной структуре этого романа, ему в ней отведено особое место — здесь он не категория культуры, внешняя по отношению к произведению, находящаяся по ту сторону текста, а элемент поэтики. Произведения Гомбровича созданы для читателя, настроенного на взаимодействие, рассчитаны на его активную воспринимающую деятельность, они требуют активизации его литературных знаний, словом, нуждаются в искушенном читателе. Иначе и быть не может, если произведение живет на пограничье серьезности и иронии, если в нем бесконечно переосмысляются, перетолковываются, перекрещиваются разные — и противоречивые — идеи, жанры, литературные и языковые стили...

Интеракция «автор—читатель» — принципиальный вопрос для «экспериментальной» литературы Двадцатилетия, ибо она неотрыв-

на от пародии (как и вообще от всякого рода стилизации) и на действительность, и на модели культуры, и на узкие, ограниченные или избитые литературные формы. Вступая во взаимодействие с другими текстами, пародия увеличивает «объем» произведения на количество тех референций, которые «закодированы» автором в тексте и которые «считывает» опытный читатель.

Ссылки на предшествующие тексты культуры и в то же время отстранение от них, насмешка над их ограниченностью или их ироническое поддразнивание вплоть до полного их отрицания — неотъемлемая черта прозы Виткация и, конечно, Гомбровича (осмеяние «младопольской» модели прозы, пафоса польской литературы вообще).

Как философия Гомбровича неотделима от его эстетики, а эстетика от поэтики, так обе они неотделимы от гротеска и пародии. Пародиен сам тип его мышления, пародиен избранный им принцип организации материала.

Так, например, каждый рассказ сборника «Мемуары периода созревания» (пародический, жанровый, элемент заключен уже в самом его алогичном названии) является жанровой пародией — на детектив, на путешествия, на приключенческую прозу... Гомбрович позднее писал по поводу этой книги: «Я не мог бы создать нечто большее, нежели пародия. Пародия на действительность и пародия на искусство. <...> Здесь стиль — пародия стиля <...> Логика бессмыслицы является пародией смысла и пародией логики»<sup>19</sup>.

«Фердыдурке» с его абсурдом, игрой, мистификацией — пародия на философский роман. В нем пародируется и оболганная позднейшими штампами восприятия литературная традиция (образ учителя, заставляющего учеников заучивать готовые суждения о «бессмертной красоте» и «неувядающем великолепии» польского романтизма). Многочисленные цитаты и аллюзии из польской и мировой литературы, издевательское обращение Гомбровича со словом: «рожи», «попы», «мины» — эти низкие слова в понятийном значении — способ ведения с ними игрового, но вполне серьезного диалога с литературной и культурной традицией и с «настоящей» философией.

Особенно вызывающими они, равно как и экспрессионистический и гротескный, «невероятный» стиль Виткация, кажутся при сопоставлении с простотой, непосредственностью, «незаметностью» стиля реалистов.

Гротеск и пародия были философией экспериментальной прозы Двадцатилетия и ее формой. Не раз они определяли не только эстетическое, но и бытовое поведение писателей, пародировавших и то,

<sup>19</sup> W. Gombrowicz. Testament. Warszawa, 1990, s. 18.

что происходило вокруг, и... самих себя. Вместо «младопольской» легенды художника — фигуры романтической и трагической по определению — они творили свой образ строящего гримасы насмешника, дерзкого, непочтительного нарушителя светского и литературного этикета.

Итак, в прозе Двадцатилетия отчетливо прослеживалась линия раздела между реалистической прозой, с одной стороны, и прозой новаторской, «экспериментальной» — с другой. Реализм изображал мир сложным, противоречивым, тяжело больным, катящимся к катастрофе, но с присущим ему «порядком» и иерархией — авангард отказывался гармонизировать мир, утративший свою идентичность, и отражал банкротство реальности. В известном смысле «экспериментальная» проза тоже была подражательной. Разница заключалась лишь в том, что она «миметически» воспроизводила хаос»<sup>20</sup>.

\* \* \*

Значительную часть драматургической продукции Двадцатилетия составляли социально-бытовые пьесы, сыгравшие более чем скромную роль в истории польской драматургии. Но на театральных подмостках царили именно они. На сценах ставились также произведения хорошо известных «младопольских» авторов: Пежиньского, Риттнера, Стаффа. Зрителя привлекало в театр и имя авторитетнейшего Жеромского. В драме «Белее снега стану» (1920) писатель инерционно оставался в кругу излюбленной проблематики, стараясь приспособить ее к новым историческим обстоятельствам: непримиримые отношения шляхты и простого народа, попытка решения крестьянского вопроса путем добровольной передачи им земли шляхтой, антагонизм поляков и русских угнетателей (на сей раз большевиков). Центральной идеей произведения была необходимость духовной связи между Польшей исторической и Польшей возрожденной: конфликт как раз и строился на расхождении идеала, культивируемого в прошлом, и действительности. Такой поворот не вносил ничего радикально нового в интерпретацию общеизвестной проблемы. А драматургическое ее выражение — «младопольская» эклектичность, смешанность художественных тенденций теперь, в пору социальных и эстетических контрастов, не достигала цели, не работала. Еще слабее —

<sup>20</sup> Определяя природу гротеска, исследователь пишет: «Гротеск отказывается от того, чтобы рисовать гармоничную картину общества: он „миметически“ воспроизводит хаос, создавая переработанный образ». См.: П. Пави. Словарь театра. М., 1991, ст. «Гротеск».

по тем же причинам — оказалась мелодрама «Белая перчатка» (1921) из жизни уходящего с исторической сцены шляхетского сословия.

Лучшей межвоенной пьесой Жеромского была комедия «Убежала перепелочка» (1924). Тему пьесы можно описать как патриотическо-возрожденческо-просвещенческую: в независимой Польше графский замок превращают в курсы для учителей сельских школ. На фоне этого общественного «действия» разыгрывается личная драма героев. Этот позитивистско-неоромантический мотив был памятен читателям «Бездомных» и «Непреклонной». Последняя пьеса — и вообще одно из последних произведений Жеромского — «Перепелочка» обобщала его убеждение относительно роли образования и духовности в укреплении нравственности общества.

Корни событий, определявших конфликтное, как бы разделенное надвое настоящее, искали в прошлом авторы исторических (обычно аллегорических) драм. Чаще всего они обращались ко времени больших социальных потрясений: к революциям и восстаниям. Так, драма Жеромского «Ряженный» (1923) посвящена краковскому восстанию 1846 г.; «Комендант Парижа» (1926) Новачиньского — Ярославу Домбровскому и Парижской коммуне, а «Дело Дантона» (1929) Станиславы Пшибышевской (1901–1935) (дочери Пшибышевского) — французской революции. Все эти произведения: и напоминающая «младопольские» драмы Жеромского «Ряженный», и написанная в романтическом стиле, но схематичная «Комендант Парижа», и политическая, морально-философская полемика о борьбе идей и силе власти «Дело Дантона» — осуществляли тот или иной тип исторической драмы, уже известный из литературного прошлого.

Из драматургов нового поколения известным театральным автором был Ежи Шанявский (1886–1970). Его пьесы, наряду с произведениями маститых «младополяков», шли в постановке талантливого режисера Юлиуша Остервы в популярном театре «Редут», эстетическим идеалом которого была реалистическая подлинность представления. Пьесы Шанявского, проникнутые любовью к жизни, добрым отношением к человеку, терпимостью к его слабостям, подкупали зрителя психологической достоверностью характеров, общим мягким лирическим настроением с примесью иронии. Отчасти реалистические (они полны точных бытовых деталей), отчасти поэтические, своим антимещанским пафосом они напоминали и натуралистические драмы. Пьесы Шанявского были сильны прежде всего своим героем. Это вроде бы обычный человек, который, однако, умеет мечтать и превращать реальность в фантазию. Характерным примером такой поэтизации повседневности является драма «Птица» (1923).

Как по воле героя сон превращается в явь, так по воле автора бытовая драма становится то поэзией, то гротеском, то притчей — при этом всегда с некоторой долей стилизации. В драме «Моряк» (1925) легенда о капитане-смельчаке, который предпочел умереть, но не сдать корабль врагу, трактуется по-разному. У одного вызывает восхищение и вдохновляет его на творчество, у другого — желание опровергнуть рассказ, доказав его несоответствие действительности (хотя в дальнейшем и для него моральное значение легенды оказывается выше исторической правды), третий готов использовать ее корысти ради. Вечная история послужила поводом для дискуссии об истории и мифе, о легенде и жизни. У польского зрителя эта проблема по понятным причинам вызвала множество исторических и политических ассоциаций.

Печальные размышления о перспективах общества и месте, которое отводится в нем отдельному человеку, легли в основу психологической драмы Шанявского «Мост» (1933). Герой пьесы, с незапамятных времен перевозивший пассажиров с одного берега реки на другой, вдруг оказывается никому не нужным («Мост убил паром и лодку», он не соединяет, а разделяет). Грустная частная история приводит Шанявского к обобщениям относительно трагического конфликта природы и цивилизации, первозданного и обретенного, современного.

Экспрессионистическая драма Двадцатилетия была, по меткому определению польского критика, «старомодно новаторской»<sup>21</sup>. Прежде всего потому, что она старалась быть под стать шедеврам Выспяньского, и эта оглядка на авторитет из прошлого как бы тянула ее назад — она не попевала за своим временем. Нельзя назвать выдающимися ни драмы Кароля Хуберта Ростворовского «Милосердие» (1920) и «Воскресение» (1923) (герой последней Мицкевич — поэт и духовный наставник народа), ни произведения «Каин» (1920) и «Болеслав Храбрый» (1921) Хулевича, ни «Одержимые» (1928) Зегаловича... Одни и те же универсальные идеи — моральное совершенствование человека, пацифизм, одни и те же абстрактные символы, библейские образы, языковые штампы — риторика с изрядной долей дидактики — такова общая характеристика этих произведений.

О сильной зависимости драмы Двадцатилетия от великих предшественников свидетельствует и поэтическая ветвь драматургии. Так, «Республика поэтов» (1934) Людвика Иеронима Морстина (1886–1966) представляет собой парафразу «Свадьбы» Выспяньского. Морстин перелагает польскую «драму драм» на язык современности.

<sup>21</sup> J. Kwiatkowski. Literatura Dwudziestolecia, s. 325.

Здесь, как и в «Свадьбе», легко узнаются прототипы («скамандри-ты»). Один из поэтов (Тувим) становится диктатором, но не справляется с этой ролью. В «Республике поэтов» автор свел воедино две самые «ходовые» идеи драматургии Двадцатилетия: власть искусства и власть власти. Что же касается прогноза на будущее, то Морстин пессимистичен не менее, чем Выспяньский.

Польские исследователи справедливо определяют и реалистическую, и экспрессионистическую, и поэтическую драму Двадцатилетия как «постмладопольскую» — она безуспешно пытается соответствовать своей эпохе, оставаясь духовно и формально не вполне самостоятельной ученицей гениальных учителей.

Мысль драматургов-новаторов шла в направлении «театрализации» драматургии, т. е. повышения ее зрелищности: театр есть не только искусство слова, театр есть автономное искусство с собственными специфическими — острающими — средствами.

Новаторы охотно создавали теоретические тексты, статьи о театре и драмы, внедряющие теорию в практику, неразлучно следовали друг за другом. Иногда теория предпосылалась в виде «интервью, взятых у самих себя», предисловия или комментария к драме. (Порой последние становились более известными, чем сами драмы.) Так, интереснейшая теория гротеска содержалась в авторском «Предисловии» к драме Яворского «Второй Гамлет. Польский королевич. Три акта современного гротеска посреди реальных и сценических возможностей» (1924), в которой Гамлет пытается очеловечить «серую массу», сделав ее достоянием идею всеобщего творчества. Такая гротескно-пародийная форма драматургии была среди «экспериментаторов» очень популярной. Излюбленным объектом пародии были произведения Шекспира, «изолгавшегося» Великого Драматурга, точнее обоганного многочисленными интерпретаторами и обросшего сценическими штампами.

«Автономия формы»: свободное соединение сцен, алогизм композиции и т. д. — узнается в «формо-сатирико-буффонаде» Чижевского («Осел и солнце в метаморфозе», 1921; «Орфей и Эвридика», 1922), идеи «Краковского авангарда» (театрализация драмы, несоблюдение хронологии действия, отказ от интриги, повышение роли жеста и движения) — в драме Пайпера «Шестой! Шестой!» (1925); действующие лица здесь не имеют имен и существуют под номерами.

Стоит подчеркнуть, что привычной темой авангардистской драмы была тема театра и — шире — литературы. Такие «метапесы», как «Осел и солнце в метаморфозе», «Шестой! Шестой!» и другие, обращаясь к самим себе как к предмету творчества, открыто демонстрировали свое противостояние реалистической бытовой драме.



Эстетический и политический радикал, основатель рабочего театра поэт Вандурский увлеченно ставил новые по жанру «сценические плакаты». Он целенаправленно разрушал иллюзию жизни, которой добивался реалистический театр. Этот пафос разрушения подлинности особенно ярко проявился в драме Вандурского «Смерть на груше» (1923), основанной на фольклорных мотивах и написанной в жанре «сценической игры». Народная легенда о смерти, утратившей способность умерщвлять, модернизирована, помещена в современное общество, превращена в гротеск. Вся конструкция этой драмы-феерии: опора на традиции ярмарочного театра, персонажи, напоминающие марионеток, предусмотренная «конфликтность» разыгрывания острого действия непосредственно среди зрителей — подчеркивает театрализацию театра.

В драме Ясенского «Бал манекенов» (1931) тема — политическая, форма же — обнаженно гротескная. Автор пишет карикатуру на западную социал-демократию. (Не просто трагическая случайность — плата за политическую наивность то, что Ясенский, в своем творчестве неистово «сжигавший Париж» — вместилище всех земных грехов, умер в 1939 г. в России, под Владивостоком, по дороге к месту ссылки. Упомянем, что в сталинских застенках погибли и воспевавшие Советы и разоблачавшие империализм левые поэты Вандурский и Станде, искренне служившие пролетарскому делу. После ликвидации в 1931 г. «Ежемесячного литературного журнала», существовавшего с 1929 г. и бывшего неофициальным органом Коммунистической партии Польши, они, как члены редколлегии журнала, подверглись на родине репрессиям и эмигрировали в СССР. Дата смерти Вандурского помечена в истории польской литературы — *после 1937 г.*, а Станде — *около 1939 г.*)<sup>22</sup>.

Оставаясь в русле общей для всей литературы Двадцатилетия проблематики, новаторская драма обращалась к специфике собственного искусства, включая в драмы рассуждения о театре, непосредственно вынося их на сцену. Она проявила смелость противопоставить себя ближней и дальней традиции, пересмотреть принципы сценического времени (отсутствие жизненной хронологии) и композиции (логической последовательности сцен), отказаться от похожего на зрителя, жизнеподобного героя.

<sup>22</sup> Вандурский был арестован 11 сентября 1933 г. и расстрелян в Москве 1 июня 1934 г. См.: *T. Agarkina, W. Choriew. Władysław Broniewski i Rosja. (Nieznane listy i inne archiwalia) // Przegląd Humanistyczny, Warszawa, 2001, z. 6; Станде эмигрировал в СССР в 1931 г., был арестован 9 сентября 1937 г. и 1 ноября того же года расстрелян. См.: Т. П. Азаткина. G. Wiśniewski. Pięć polskich losów w Rosji. Warszawa, 1999 // Славяноведение, 2001, № 1, с. 94. (Прим. ред.)*

Однако театр словно не замечал «экспериментальной» драматургии. «Проглядели» режиссеры (в том числе и известный реформатор сцены Леон Шилер) и такое выдающееся явление, как драматургия Виткация.

Из всего его большого драматического наследия (им написано более сорока пьес) при жизни Виткация были поставлены только шесть. Но дело не только в том, что Виткаций-драматург при жизни не был кумиром зрителей, главное — его новое слово не было понято.

Первое межвоенное десятилетие в драматургии можно было бы назвать эпохой Виткация. В это время появились его фундаментальные работы, посвященные театру и драме, где драматургии отводится особое — высшее — место среди других искусств, ибо она способна остранить действительность в формальной конструкции, а в романе «форма как таковая никого не интересует, а интересуется лишь изображенная с помощью этой формы действительность» («Почему роман не является произведением Чистого Искусства?»). Тогда же были написаны все двадцать (из сохранившихся) его пьес (за исключением последней — «Сапожники», созданной в 1934 г.).

Но даже если бы жизнь Виткация в литературе складывалась более удачно, если бы его пьесы публиковались и ставились на сцене (по поводу своей прозы он саркастически писал: «По не зависящим от меня причинам произведение издано быть не может»), он вряд ли нашел бы понимание. Он слишком далеко отошел от национальной действительности и слишком близко подошел к всеобщим проблемам, на опасное расстояние удалившись от поверхности жизни и рискованно приблизившись к ее сердцевине. Чтобы уразуметь смысл драматургии Виткация, понадобилось время: большинство его произведений были оценены лишь в 1960-е гг., когда возродился интерес к этому писателю в Польше и его узнали за рубежом. Современники не распознали новаторских открытий Виткация, а ближайшие его «типологические» последователи появились лишь в послевоенной Европе.

Сложно приходится с Виткацием и историкам литературы — его творчество невозможно приписать к определенному течению. Его драматургию проще отграничить от других явлений, нежели найти «позитивные» категории для ее описания. В ней очевидны элементы экспрессионизма (метафизическая проблематика, катастрофизм, поэтика дисгармонии, диссонанса), есть элементы сюрреализма (поэтика сновидения), но и о них следует говорить с изрядной долей осторожности, т. к. они не выдерживают сопоставления с «хрестоматийными» образцами ни того, ни другого. Экспрессионизм Виткация недостаточно эмоционален, а сюрреализм — не вполне «бессо-

знателен». Таким образом, и экспрессионизм, и сюрреализм — лишь слабые индикаторы драматургии Виткация, отнюдь не исчерпывающие ее своеобразия.

Исследователи его драматургии часто идут буквально по пятам за его теоретической мыслью, но ни прямое сопоставление его философии и эстетики с драматургической практикой, ни рассмотрение последней как иллюстрации его теоретических идей, ни использование его собственной эффектной эстетической терминологии для интерпретации его творчества не являются продуктивными. Одно можно сказать с уверенностью — драматургия Виткация является метафизической, ибо ее проблематика — «переживание странности и тайны существования».

Тематическая основа драм Виткация: распад жизни, конец истории, смерть этики, гибель культуры, дегенерация личности, а затем и катастрофа всего человечества — полная победа материальной цивилизации, техники, машины. В соответствии с этим убеждением Виткаций выстраивает в драмах ситуации. Не действие, а именно ситуации, организованные автором так, чтобы обнажить странность существования. Здесь программно, принципиально не должно быть иллюзии действительности, а должна быть ее «деформация», искажение. Драмы Виткация подчиняются не жизненной логике и психологии, а законам воображения автора. Персонажи «живут» в них согласно его, автора, представлению о времени и пространстве, отвечают единственному «стандарту» — стандарту его эстетики, в которой он, по его собственному признанию, «не руководствуется ни личными взглядами, ни политикой, ничем иным, кроме того, что считает данную вещь в художественном отношении хорошей или плохой»<sup>23</sup>. Здесь — философские рассуждения и автотематизм, мистификация и гротеск, гипертрофированная метафора и чудовища-неологизмы. Традиционные драматургические компоненты: действие, композиция, персонаж — появляются в них в «обезображенном», искаженном виде. Все вместе драмы Виткация (назовем лишь некоторые из них: «Они», «Водяная утка», «Мать», «Сумасшедший и монахиня», «Соната Вельзевула», «Каракатица, или Гирканическое мировоззрение», «Мачей Корбова и Беллатрикс», «Красавчики и уродцы», «Гибал Вахазар, или На перевалах Бессмыслицы», «Ян Мачей Кароль Бешеный» — 1920-е гг.) представляют собой развернутую картину всемирного обвала.

«Герои» драм Виткация — люди безликие, сведенные к единственному свойству. Критики не раз писали об их стереотипности, пред-

<sup>23</sup> S. I. Witkiewicz. *Pożegnanie jesieni*, s. 9.

лагая разнообразные классификации, например: «властитель-титан, тиран, художник/ученый, гетера-извращенка из высших сфер, сладкая девчонка с двусмысленной миной»<sup>24</sup>. Все — извращенцы, алкоголики, наркоманы, безумцы, убийцы и самоубийцы, «банда дегенерировавших бывших людей на фоне механизмирующей жизни» («Мачей Корбова и Беллатрикс»), утратившие многообразие чувств: настоящее чувство — чувство метафизическое не «насыщает». Постоянный персонаж драм Виткация — художник («Соната Вельзевула», «Водяная уточка», «Сумасшедший и монахиня» и др.). Художник верит, что жизнь есть акт эстетический, он — последний оплот человечности и человечества, последний сопротивляющийся униформизации и «обобществлению». Но и он не творит, а рассуждает об искусстве (о том, каким оно должно быть в эпоху конца — «извращенным или никаким»), не живет, а рассуждает о существовании.

Определяющей в драмах Виткация является литературная пародия. В них узнается Шекспир, Ибсен, Конрад, Выспяньский. При необходимости пародия охватывает и используемые пародируемым автором культурные тексты, например мифологию у Выспяньского, что порождает двойное пародирование и — удвоенное отрицание культурных штампов. Впрочем, равно как и удвоенной силы манифестацию «корневой» связи литературы с... литературой.

Язык драм Виткация — пародия на язык. Это смесь бытового языка, научного жаргона, а также варваризмов, экзотизмов, слов-калек. Слова, нагроможденные друг на друга, созданные как бы поперек структуры польского языка, утратившие в этом нагромождении свои первоначальные значения, и практически непереводимые имена собственные Тумор Мозгович, Кармазинелло, Морбидетто, Скурви и т. д. и т. п. — своеобразная «лингвистическая» атака Виткация на зрителя. В совокупности с другими названными средствами из арсенала драматурга они — эквивалент деформированной действительности.

Пьесы Виткация кажутся более «тяжелыми», чем его философия. В его теории есть мощь и энергия интеллекта, сила убеждения, которые уже сами по себе действуют на читателя воодушевляюще. Пьесы же вызывают иной эффект — это шок. По мысли Виткация, шок очищающий, катартический, который, быть может, позволит человечеству удержаться на краю полной катастрофы.

Блестящим образцом новаторской драмы Двадцатилетия является «Ивонна, принцесса Бургунда» (1934–1935), единственное произведение в этом жанре, написанное Гомбровичем «между войнами».

Гомбрович считал драму негибким жанром, находил театр скуч-

<sup>24</sup> K. Puzyna. Wstęp do: S. I. Witkiewicz. Dramaty. Warszawa, 1962, t. 1, s. 31.

ным и числил себя «врагом театра». (Учитывая страсть автора «Фердыдурке» к провокациям, можно предположить, что он заявлял об этом в пику Виткацию, абсолютизовавшему драму как вид искусства.) Но, полагая диалог основным свойством бытия и основной эстетической проблемой, Гомбрович просто не мог не прийти к драме.

«Ивонна» — в соответствии с определением самого автора — это трагикомическая история. В ее сюжете (принц увлекается уродиной Ивонной и собирается с ней обручиться, двор решает уничтожить будущую принцессу) реализуется важная для всего творчества Гомбровича парадоксальная идея диалога-конфликта — в данном случае вечной борьбы Незрелости и Формы (то есть с известной долей упущения — борьбы естественности и общественных условностей).

«Ивонна» диалогична и в жанровом смысле — в ней легко угадывается пародия на базисную схему усредненной шекспировской трагедии. Только Ивонна, вообще-то говоря, не принцесса — ведь обручение не состоится. И умирает она инсценированной — «смешной», остранинно-трагической — смертью: подавившись рыбной костью. Там, где у Шекспира — трагедия, у Гомбровича — фарс. У Шекспира Бог вмешивается в судьбы людей — у Гомбровича в его мире «абсолютной относительности» люди, взаимоопределяясь, вершат жизни друг друга.

Именно пародическое измерение, соотносимость с «оригиналом» и с фоновыми текстами культуры (и не только с самими текстами, но с их жизнью в культуре, восприятием, общепринятым толкованием, местом в истории литературы и в национальном сознании), придает пьесе особую глубину и особую силу отрицания.

Диалог в пародии Гомбровича становится пародией диалога. Персонажи «Ивонны» говорят банальности, их речь псевдозначительна и псевдоафористична. В ней много повторов и тавтологических конструкций. Это «круговая» речь, являющаяся своеобразным выражением смысловой конструкции: бесконечной замкнутости друг на друге, взаимозависимости Незрелости и Формы. Как уже было сказано, язык для Гомбровича — это не проблема взаимодействия или взаимопонимания его персонажей. Это в первую очередь проблема взаимоформирования, взаимосозидания. Язык творит людей в самом непосредственном смысле слова.

Обращаясь к драме, Гомбрович посягает на ее основополагающий принцип — диалог, потому что его персонажи не откликаются друг на друга. Гомбрович минимизирует речь героини буквально до пары скупых реплик. К ней обращаются — она отвечает не фразами, а словами, произносит их в пустоту, они диалогически не отмечены. Еще чаще она молчит. Молчание Ивонны не означает, что она протестует — это не символическая драма, как не значит, что никто никого не

слышит — это не «экзистенциальная» драма. Гомбрович затрагивает онтологическую проблему — проблему экзистенции как таковой: молчание Ивонны означает, что ее просто нет, а значит, нет и других. В этом «несуществовании друг для друга», по сути, и заключается весь конфликт. В драме Гомбровича «я» противостоит «мы», но «мы» — это много несуществующих «я», много уничтоженных (или самоуничтожающихся, или уничтожающих друг друга) личностей.

В этой точке, при всем различии идейных и художественных позиций, пересекаются траектории философской и художественной мысли выдающихся драматургов Двадцатилетия Гомбровича и Виткация.



История освободила литературу Двадцатилетия от необходимости постоянно доказывать свою общественную значимость или бороться за собственный суверенитет.

Если литературу предшествующего периода — «Молодой Польши» — мы называли «рубежной», полагая смешанность в ней идейных и художественных позиций конститутивной чертой эпохи, то литературу Двадцатилетия следовало бы охарактеризовать как «анти-тетическую», ибо расхождение, поляризация объективных и субъективных тенденций, «жизненной правды» и «искажения», конкретного факта и философской абстракции было детерминантой ее эстетической целостности. Думается, в этой конфликтной взаимосвязи, в этом усилии противодействия проявилось новое и — всестороннее — качество не только литературы, но и всей эпохи. Видимо, именно из-за сосуществования, но не совмещения равноправных конфронтационных тенденций для литературы Двадцатилетия не было выработано единое профессиональное имя.

Итак, с одной стороны, реализм вкупе с другими миметическими способами отражения действительности, а с другой — «экспериментальная» авангардистская литература. На одном фланге — сильнейшее стремление к достоверности, на другом — вызывающее пренебрежение ею. Классический, психологический, социальный, «малый» реализм, неонатурализм — в разных модификациях и с разной степенью интенсивности — в прозе, поэзия повседневности, социально-бытовая драма, запечатлевавшие и «сохранявшие» (охранявшие) действительность, и — на антиподах — авангардистская поэзия, «экспериментальная» проза, иррациональная драма... Жизненный факт и безудержная фантазия — «земля» и «небо» литературы — и в метафорическом, и в самом непосредственном смысле.

Тем не менее доминирующее настроение литературы Двадцатилетия — после недолгого периода энтузиазма — было общим для всех ее видов, всех тенденций и ориентаций — и это был катастрофизм. Если литература рубежа XIX–XX вв. отразила ощущение того, что извечная иерархия ценностей поколеблена, то определенная часть литературы Двадцатилетия выразила чувство полного крушения ценностей. Катастрофизм сквозил в тематике и проблематике произведений (войны, хаос в общественно-политической жизни Польши), в сюжетах (распад семьи, национальная катастрофа), в героях и образах (рефлектирующие грешники, безумцы, дегенераты, манекены, маски), в топосах (смерть, самоубийство)... Катастрофизм — в изображении духовного кризиса личности (психологизм), неразрешенных и неразрешимых общественных проблем (социальный реализм), в диссонансных конструкциях экспрессионистов, которые как бы доводили до логического конца разрушительную работу действительности. Своеобразным «символом» реальности, положительный исход которой не предвиделся, была гротескная деформация, абсурдные, тупиковые художественные структуры авангардистов.

Как-то раз, уже после Второй мировой войны, Гомбрович, готовя по просьбе одного американского издательства небольшую автобиографическую справку, в графе «дата рождения» написал: «Родился в XX веке». Писатель был убежден, что век характеризует его значительно полнее, нежели год, месяц и день. Действительно, самые оригинальные произведения периода «измеряются» не Двадцати-летием, а сто-летием.

«Рождены в XX веке» и тоска Виткация по метафизическому чувству, погоня за ускользающей Тайной Бытия, его Чистая Форма — в сущности, метафора искусства, которое может спасти мир, и антиномии Гомбровича, главная из которых нежелание существовать «в форме» и невозможность существования «бес-форменного», диалогичность, интеракция как принципы жизни и искусства, и мифологизированная «реальность» Шульца и его понимание искусства как собственно процесса (а не результата) раскрытия тайны... Этот мир относительных ценностей, невозможности, неосуществленности и неосуществимости и есть философско-эстетический фундамент новаторской литературы Двадцатилетия.

Провокационная, на взгляд современников, консерваторов и умеренных новаторов, забежавшая вперед, в «чужое» время, она ярче всех других отразила движение литературы. И именно она, подрывавшая действительность и выработанные литературные традиции, часто обращавшиеся в штампы, вышла «за родной плетень», завоевала для польской литературы XX века место в мировой словесности, указала ей путь в ее собственный завтрашний день, в ту эпоху, о су-

ществовании которой другие писатели, занятые «повседневностью», еще не подозревали.

Конечно, поначалу читателям бросалась в глаза разрушительная мощь авангардистской литературы. В действительности же был важнее ее созидательный пафос: ценой сокрушающей литературной игры, ценой саморазрушения она представляла в миниатюре крах мира и пыталась остановить человечество у черты самоуничтожения.

И последнее: польская литература Двадцатилетия настойчиво (и даже навязчиво) пользовалась понятием формы и образом формы. Для реалистов форма продолжала оставаться символом гармонии и правды. Но она же означала деградацию и фальшь (экспрессионисты, Гомбрович), разные жизни материи (Шульц), была предметом тоски по адекватности действительности и искусства (формисты), эстетическим идеалом («Краковский авангард»), мечтой о несбыточном (Виткаций)... Форма и — деформация (в литературе, где властвует игра, разрушение конструкции не менее увлекательно, чем ее возведение) — это не просто сезонный модный словарь эстетики.

Это — ответ литературы на саму действительность: надо было максимально дисгармонизировать ее, чтобы ужаснуться.

Это — ответ литературы на литературу, слишком увлекшуюся конкретным пространством, позволившую актуальному времени заслонить собой вечность, на литературу, пытавшуюся «слиться» с действительностью.

Это — манифест литературы, помнящей о своих специфических целях и средствах «передачи информации».

Как уже было сказано, первая линия развития литературы Двадцатилетия была большей по объему и по аудитории ее восприятия, вторая — более мощной по художественному качеству. «Экспериментаторы» видели в литературном творчестве не только наблюдение, приправленное некоторой долей воображения, но и созидание и — предвидение. Они не воссоздавали, а создавали «небывалый» мир, описывали не прошлый, а — скажем парадоксально — «будущий опыт».

Вместе с тем литература Двадцатилетия не была простейшей оппозицией, в которой один член «больше» или «лучше» другого. Творчество, поддерживающее сложившуюся для польской литературы норму и эту норму разрушающее, реализм и авангард, создавая особое поле напряжения, замечательным образом уравнивали друг друга. Совместно они обеспечивали непрерывность, полноту и многообразие польской литературы с ее традициями и перспективами и, главное, с органической для нее функцией национального и общественного служения.



## Чешская литература

**М**ежвоенный период — один из наиболее благоприятных в истории чешской словесности. Это те самые «двадцать лет свободы», когда она после «трехсот лет неволи»<sup>1</sup> стала развиваться в независимом государстве и уверенно заняла свое место среди самых развитых европейских литератур.

Днем рождения Чехословакии стало 28 октября 1918 г. Именно в этот день проигравшая войну Австро-Венгрия принимает условие американского президента Т. В. Вильсона дать право входившим в нее народам самим определить свою судьбу.

В преддверье освобождения, в котором решающую роль сыграли сами подневольные нации, большую активность проявила интеллигенция. 17 мая 1918 г. по инициативе режиссера и драматурга Я. Квапила более двухсот писателей и деятелей культуры обратились к чешским депутатам Венского парламента с призывом отстаивать права своего народа, его свободу. В мощную манифестацию с требованием независимости от Австро-Венгрии вылилось празднование в мае 1918 г. полувекового юбилея закладки фундамента Национального театра. Выступившие на торжествах чешский писатель А. Ирасек и словацкий поэт П. Орсаг-Гвездослав подчеркнули, как бы заглядывая в недалекое будущее, необходимость объединения чехов и словаков в едином государстве, что вскоре и произошло.

Из стран, возникших на развалинах Австро-Венгрии, Чехословакия была самой развитой индустриально и наиболее демократической страной. Этому способствовали и ресурсы чешских земель, и трудолюбие народа, и личность президента Масарика. Университетский профессор, ученый, политик, избранный президентом в 68 лет, он воспринял высокий пост как огромную ответственность перед согражданами.

Поселившись в резиденции на Граде Пражском, он стремится «крепость монархии превратить в крепость демократии»<sup>2</sup>. Ему удастся сделать, если не все, то многое. В начале 1920-х гг. были отме-

---

<sup>1</sup> Это строчки из стихотворения «Сентябрь» (цикл «Стихи к Чехии», 1938–1939) М. Цветаевой, успевшей за годы эмиграции прикипеть сердцем к Праге и «чешским деревьям». Прожив в Чехии с 1922 по 1925 г., она называла их, как и родную Тарусу, «местами своей души».

<sup>2</sup> К. Čapek. Spisy XX. Novory s Masarikem. Praha, 1990, s. 198.

нены дворянские титулы и привилегии, узаконены свободы слова, печати, собраний, право на забастовки, восьмичасовой рабочий день, введены пособия безработным и нетрудоспособным, всеобщее социальное страхование. Много шуму в либеральных кругах наделал закон «О защите республики» (1923), принятый после покушения на министра финансов А. Рашина и дававший право преследовать оппозиционные организации и прессу. Но в 1920-е гг. им не злоупотребляли, и на общем фоне роста популярности социалистических идей сохранялась возможность для развития широкого спектра политических течений — от крайне левых до крайне правых.

В мае 1921 г. левое крыло Чехословацкой социал-демократической партии оформилось в Коммунистическую партию Чехословакии. Сохраняет свои позиции Аграрная партия (с 1922 г. — Республиканская партия чехословацких земледельцев и мелких крестьян). В 1926 г. бывшая Чешская национально-социальная партия (объединившая рабочих, несогласных с установками социал-демократов), переименовывается в Чехословацкую национально-социалистическую партию. Интересы крупного капитала представляет Чехословацкая национально-демократическая партия (1919). На основе ее молодежного крыла вырастают правоэкстремистские группировки. В результате слияния в 1919–1922 гг. несколько католических партий создается Чехословацкая народная партия.

Побывавший в Праге в 1927 г. В. Маяковский отметил: «Чехословакия одна из самых демократических свободных политических стран. Здесь легальная компартия. Одна из сильнейших в Европе. Коммунистическая газета „Руде право“ имеет около 15 000 тиража. Правда, здесь полная свобода и белым. Недаром — это центр российской эмиграции. В славянском кабачке сиживает и сам Чернов (лидер партии эсеров. — Л. Б.)»<sup>3</sup>.

То, что Маяковскому казалось недостатком, было достоинством страны. По инициативе Масарика, к 1921 г. составляется план «русской акции» по оказанию материальной помощи эмигрантам, чтобы они могли не только жить и работать, но и получать образование, заниматься наукой во имя России, в чье освобождение от большевиков Масарик твердо верил. В результате «известной регулировки русского эмигрантского притока», как отмечалось в пражском журнале русских эмигрантов «Своими путями»<sup>4</sup> (одним из его редакторов был С. Эфрон, муж М. Цветаевой), в Чехословакии сосредотачивалась по преимуществу интеллигенция. Никогда прежде в ней не было такого

<sup>3</sup> В. Маяковский. Полное собрание сочинений в 13-ти т. М., 1958, т. 8, с. 341.

<sup>4</sup> П. В-ский. Русская эмиграция в Чехословакии // Своими путями, 1924, № 8–9, с. 48.

скопления российских студентов, писателей, ученых-славистов, знатоков русского языка и литературы (среди них — Е. А. Ляцкий, А. Л. Бем, В. А. Францев, Н. С. Грубецкой, Д. И. Чижевский и др.).

Развивались контакты и с Советской Россией, с СССР. Дипломатические отношения между государствами были установлены только в июне 1934 г. Но уже в июне 1922 г. были подписаны временные торговые соглашения между Чехословакией, РСФСР и Украиной. В Праге было открыто советское торгпредство, где в качестве переводчика работал известный филолог, член ОПОЯЗА, Роман Якобсон, приехавший в Прагу с миссией Красного Креста еще в 1920 г. Укоренившись в Чехословакии, он стал одним из основателей Пражского лингвистического кружка, внес большой вклад в международные исследования русской литературы (от Пушкина до футуристов), славянской поэзии и чешского стиха. В конце 1930-х гг., спасаясь от фашизма и сталинизма, он эмигрирует в США.

В марте 1925 г. было создано Общество экономического и культурного сближения с СССР, его первым руководителем стал Зденек Неedly (1878–1962), искусствовед и критик марксистской ориентации.

Жизнь и деятельность в Праге 1920–1930-х гг. русской творческой интеллигенции — от консервативной до революционной — вносит свои нюансы в ее чрезвычайно насыщенную духовную атмосферу. Прага становится одним из зарубежных центров культуры русской — академической и авангардной, помимо того, что издавна была крупным центром австро-немецкой и еврейской культуры. Прага — родина Р. М. Рильке (1875–1926), Ф. Кафки (1883–1924), М. Брода (1884–1968), Ф. Верфеля (1890–1945), Э. Э. Киша (1885–1948). Интерес к творчеству немецкоязычных писателей, живших в Чехии, обогащавших чешскую культуру и укреплявших ее связи с мировой, в полной мере проявится в Чехословакии лишь в 1960-е гг., не спадая и по сей день. Но в те времена их присутствие в чешской литературе особенно не ощущалось. Исключением были Рильке, оказавший свое влияние на ряд чешских поэтов, да Э. Э. Киш, принимавший деятельное участие в чешской литературной жизни 1920–1930-х гг. и считающийся в отличие от Рильке, Кафки и др. не австрийским, а чешско-австрийским писателем.

Образование Чехословакии решило многие национальные проблемы, в частности, проблему статуса чешского языка. Он становится государственным. Выросло число чешских, сократилось количество немецких вузов. В Братиславе был открыт Университет Яна Амоса Коменского (1919), где вела большую работу чешская профессура. Получает распространение масариковская идея «чехословакизма», единого народа нового государства. Укрепляя чешско-сло-

вацкие связи, она в то же время вела к недооценке самобытности словаков, что создавало почву для сепаратистских настроений.

Меняется духовная атмосфера страны. Все меньше поклонников находит философия мировой скорби, равнодушия к бренному бытию. Заинтересованное и трезвое отношение к действительности поддерживает философия прагматизма. Основанная и развитая американскими философами (У. Джемсом, Д. Дьюи), она отождествляет истину с практической пользой, отвлекая умы от парения в облаках и поощряя конкретные действия на благо общества. Ее разделяет сам президент Масарик. Она находит отклик и в литературных кругах. Прежде многих других ею заинтересовался молодой Карел Чапек, о чем говорила его студенческая работа «Прагматизм, или Философия практической жизни» (1914, опубликованная в 1918 г.).

Индивидуализм отступает перед идеями человеческой солидарности, коллективизма. Этому способствуют усиление демократического настроения в чешском обществе и искусстве и импульсы со стороны. Большую популярность обретают взгляды французских унитаристов, утверждавших духовное единство людей. Поэзия членов Крепейского аббатства — Ж. Ромена, Ш. Вильдрака, Ж. Р. Аркоса, Ж. Дюамеля с их сочувствием маленькому человеку, антивоенными настроениями, ориентацией на У. Уитмена, Э. Верхарна — была так же популярна в Чехословакии после войны, как в конце XIX в. поэзия их антиподов, французских символистов.

Большим вниманием пользуется социальная проза Шарля Луи Филиппа и творчество французского писателя-католика Ф. Жамма, внесшего в гамму послевоенных настроений ноту францисканской покорности.

Все это не исключало внимания к личности. Давно ставшее естественным для чешского искусства, оно — с акцентом на пограничные, кризисные состояния — поддерживалось философией экзистенциализма (развивавшего давние идеи С. Кьеркегора и свежие М. Хайдеггера), верившего, что смысл и суть бытия открываются в страданиях, борьбе и смерти. Видеть смысл в страданиях учила и религия. Современная реальность усугубляла неизбежность, заложенную в самом существовании человека, свежими ранами, нанесенными войной, кризисами, социальными конфликтами. На этой почве в чешском искусстве станут произрастать тенденции экспрессионизма, однако в особое течение не сложившиеся.

Широкое распространение получает идеология марксизма. Вместо осуществленных задач национального освобождения, она выдвигает новые, далеко идущие, к которым вроде бы уже начала прокладывать путь Октябрьская революция в России.

Через два года после призыва деятелей культуры к чешским депутатам венского парламента добиваться независимости появляется манифест «Социалистического совета рабочих просвещения» (опубликованный в журнале С. К. Неймана «Червен» 10 июня 1919 г.). Писатели разных поколений (в том числе А. Сова, Ф. Шрабек, И. Ольбрахт, М. Майерова, Й. Гора и, разумеется, инициатор акции С. К. Нейман) дают обещание «трудящимся Чехословацкой республики... помогать бороться за социалистическую республику» как за «первостепенную цель, о которой нельзя забывать и которую нельзя отодвинуть». Два манифеста 1917 и 1919 гг. показывают эволюцию настроений творческой интеллигенции. Многие рассматривали обретение свободы и преобразования в духе социализма как звенья одной цепи. Чуть позже, когда стал очевиден кровавый механизм этих преобразований в России, революционный пыл ряда писателей-демократов (Совы, Шрабека, Томана) угас. Но очень многие из чешских литераторов — надолго (а кто-то и на всю жизнь) сохранили верность социалистической идее.

Размежевание в чешской литературе 1920–1930-х гг. определялось в первую очередь мировоззренческими принципами, разделившими ее основную часть на общедемократическое (или либерально-демократическое) и революционное направления. Этим ее диапазон не ограничивался. Нарастающей дифференциации чешской межвоенной литературы способствуют как размежевания внутри каждого из этих направлений, так и творчество иначе ориентированных писателей.

Внутри революционного крыла сформировались течения пролетарской литературы, осознавшей себя в 1930-е гг. как литература социалистического реализма, и авангардные течения. Странники последних, несмотря на свои симпатии к пролетариату, отстаивали свободу творчества от любой идеологии. В отличие от писателей демократов и пролетарских писателей, развивавших по преимуществу реалистические традиции, они, стремясь к интенсивному обновлению искусства, ориентировались на опыт западноевропейского и русского авангарда, выступающего под знаменем антитрадиционализма, что открывало дорогу эксперименту.

Отдельные течения составляли писатели-католики, возрождавшие традиции барокко, тяготевшие к поэтике символизма и экспрессионизма, и представители литературного рурализма (своего рода чешского «почвенничества»), которые исповедовали идеологию Аграрной партии и развивали традиции деревенской прозы.

Между направлениями и течениями не было непреодолимых границ. Писатели меняли взгляды и позиции, присоединялись к другим течениям или вступали на индивидуальный путь развития. Руслу

отдельных литературных потоков то суживались, то расширялись, в чем-то совпадая друг с другом.

Писатели, отвергавшие революционную идеологию, могли сближаться со своими идейными оппонентами на уровне некоторых творческих принципов. Напротив, расхождения во взглядах на функции и характер современной литературы порой разводили в разные стороны политических единомышленников. Полемики между сторонниками пролетарской литературы и поэтизма в 1920-е гг., между сюрреалистами и соцреалистами в 1930-е происходили на одном и том же левом фланге литературы. Острые вопросы могли перессорить единоверцев, как это случилось во «внутрипоколенческой» дискуссии 1929 г. об отношении художника к политике, развернувшейся в среде авангарда. Широта взглядов, напротив, порой стирала мировоззренческие границы. Так Ф. Кс. Шальда в 1929 г. передал функции главного редактора журнала «Творба» молодому критику-марксисту Ю. Фучику, понимая, что журнал изменит направленность, полевеет.

Представители разных течений объединялись в профессиональные или общественно-политические организации. Среди них — Левый фронт (1929), объединение творческой интеллигенции. Его первым председателем был К. Тейге, потом С. К. Нейман (1930) и с 1932 г. — З. Неядлы. Первые номера одноименного журнала (1930–1933) редактировал С. К. Нейман, остальные — Л. Штолл (1902–1981), критик марксистской ориентации.

В 1934 г. на основе антифашистского протеста возникло Общество чешских писателей, которым руководил Й. Гора.

Несмотря на традиционный патриотизм чешской литературы и реализацию мечты о свободном государстве, в ней преобладал не охранительный, а критический пафос. Его направленность в разных течениях колебалась от революционного радикализма, неприятия существующего строя и надежд на его глубокие преобразования до критики — с разных идейно-философских позиций — его отдельных сторон, людских пороков или издержек цивилизации.

Межвоенный период можно разделить на два этапа. Специфику каждого из них определяли общеевропейская и местная ситуации в 1920-е и 1930-е гг., влиявшие на перестановку сил, концепции, проблематику и поэтику творчества. Впрочем, основные литературные направления, эволюционируя, сохраняли свою жизнеспособность на протяжении всего периода.

Как и на рубеже веков, так и теперь, характер литературного процесса наиболее оперативно отражала поэзия.

Поэты, «молодые лирические таланты», становятся зачинателями пролетарского направления в искусстве. Его сторонники, которые

связывали будущее человечества с коммунизмом, полагали, что эта перспектива должна обновить национальную культуру, что по-настоящему новым и новаторским может быть лишь «искусство классовое, пролетарское, коммунистическое» (И. Волькер, 1922) и что только вера в «новую звезду коммунизма» позволит уловить дух времени и выработать истинно «модерный» стиль (В. Ванчура, 1921). Лозунг пролетарского искусства выдвигает и отстаивает сложившийся в 1920 г. из пражских студентов и гимназистов союз «Деветсил». Даже сменив вскоре ориентацию, он останется самой влиятельной творческой группировкой 1920-х гг., с которой на разных этапах была связана судьба ряда писателей, критиков, художников, режиссеров (К. Тейге, В. Ванчуры, Я. Сейферта, И. Волькера, К. Библа, В. Незвала, И. Штырского, Тоайен\*, И. Гонзла, И. Фрейки и др.)<sup>5</sup>.

Частично с идеологией нового направления солидаризируются и участники созданной в 1921 г. в Брно «Литературной группы» (куда входили начинающие критики, поэты, драматурги — Ф. Гётц, Й. Халоупка, Д. Халуца, Б. Стэйскал, Л. Блатны, Ч. Ержабек, М. Ирко, С. Кадлец, З. Калиста, Й. Кнап и др.). Однако, признавая необходимость «экономического освобождения пролетариата и падения частнособственного общественного строя» (Ф. Гётц, 1922) манифесты группы ставят во главу угла «культ нравственных ценностей, любви, гуманизма», перенося акцент с вооруженной социальной революции на «революцию людских сердец». Тем не менее при всем либерализме своих программ (что заставило уйти из ее рядов И. Волькера и К. Библа) она тоже свидетельствовала о широте распространения оппозиционных настроений и социалистических идеалов в творческой среде.

Их питали экономический кризис 1921–1923 гг., углубляющееся социальное неравенство, коррупция чиновников, первые гражданские междоусобицы, в том числе столкновение масс с полицией в «битве за Народный дом» (декабрь 1920 г.), в ходе которого погиб рабочий, потом увековеченный в стихах.

Революционно-пролетарское направление не могло не возникнуть в литературе, славящейся демократическими традициями и всегда принимавшей сторону обездоленных. Его трибунами становятся — «Руде право» (газета выходила с мая 1921 г.), журналы «Чер-

---

\* Псевдоним художницы Марии Черминовой.

<sup>5</sup> «Членство в Деветсиле никогда не было фиксированным. Никто никогда не мог толком сказать, кто является его членом, а кто нет, потому что никакие записи не велись, а архив — если он был вообще — исчез, скорее всего, навсегда» (А. Гофмейстер, 1962) // *Poetismus. Praha*, 1967, s. 16.

вен» (1919–1921), «Кмен» (1920–1922), «Вар» (1921–1922), «Пролеткульт» (1922–1924). Первой ласточкой — сборник стихов Йозефа Горы (1891–1945) — «Трудящийся день» (1920). Он внес в новую поэзию разговорные интонации, связал ее с трудовыми буднями жизни, где есть маленькие радости, доступные беднякам («дымок означает, что ждет нас еда»), много горестей и — большие надежды. Завоеванная нацией свобода, похожая на цветущее дерево с глубокими корнями (так наглядно и просто выразил Гора и укорененность вековой мечты о свободе, и радость ее обретения), — это не предел желаний, а всего лишь мост между «вчерашним днем и грядущим» («Песнь свободы»).

Чешская пролетарская поэзия заявляла о себе в основном как поэзия городская. Город олицетворял социальные контрасты, на его улицы выплескивалась революционная энергия масс. В сборнике «Город в слезах» (1921), поэтическом дебюте Ярослава Сейферта (1901–1986), предстает не урбанистическая абстракция, а сама Прага, где в заводском районе на Жижкове родился и вырос поэт, готовый во имя «страдающих братьев» и «баррикад революции» отречься от «тихого счастья» («Вступительное стихотворение», «Дети предместья», «Молитва на тротуаре»).

Вписывая новые страницы в родную словесность, молодые поэты щедро пользуются старыми библейскими мотивами. Гора уподобляет ребенка, родившегося в рабочей семье, в темном нищем подвале, «чудо-младенцу», появившемуся на свет тоже не в дворцовых покоях. Он похож и не похож на Спасителя, потому что его евангелием станет борьба, а «молитвой — поступок» («Пролетарская мадонна»). В стихах Сейферта упоминаются Дева Мария, Моисей, храмовый алтарь, ангельский хор и т. д. Проявляясь в первую очередь как признаки народного сознания, эти образы помогали создавать новую «религию» поклонения пролетариату.

Наряду с тенденцией обожестьвить революционные идеи возникает и другая — доступно рассказать о них языком ребенка. Так не высокопарно, а по-детски наивно воплощает Сейферт свое мальчишеское представление о счастье: «верю в Коммунистический манифест, / верю, придет день, / когда и мне будет хорошо, / верю, что и я когда-нибудь стану паном / и в небе высокою над Прагой / полечу аэропланом» («Бедняк»).

Примитивистские тенденции получают широкое распространение как один из способов омолодить искусство, вернуть его в детство человечества, когда все еще только начиналось. «Чем для французской революции была античность, обусловившая становление стиля ампира, тем для нас в эпоху пролетарской литературы стал примитивизм», — писал К. Тейге в 1922 г.



Среди знаковых для пролетарской поэзии была и тема антивоенного протеста. С особой выразительностью ее воплотил Индржих Горжейши (1886–1941), побывавший на войне. В стихах, похожих на письма с фронта, где оживали терзавшие душу воспоминания, звучала мысль о том, что простым людям война не нужна, им делить нечего («Монолог бывалого солдата», сб. «Музыка на площади», 1921). Развивая в последующих книгах социальные и любовные мотивы («Коралловое ожерелье», 1923), мотивы неоправдавшихся надежд («Дни и ночи», 1931), он будет одним из немногих поэтов, кто надолго сохранит верность духу пролетарского искусства.

На общем ярком фоне поэзии того времени выделялось, каждое по своему, творчество С. К. Неймана и И. Волькера. Поэзия Неймана — своей страстностью, публицистичностью, неумным восторгом перед Октябрьской революцией, молитвенным поклонением «Р.С.Ф.С.Р.» (сб. «Красные песни», 1923). Поэзия Иржи Волькера (1900–1924) — полнотой самовыражения, лиризмом, умением раскрыть альтруистическую подоплеку своих взглядов.

Ранняя смерть от туберкулеза не позволила поэту ни изменить, ни подтвердить свои взгляды. Его творчество полностью уложилось в этап пролетарской поэзии начала 1920-х гг., но по своему уровню вышло за его рамки как исповедь ровесника XX в. в пору их общей юности и романтических надежд. Волькер был долгое время одним из самых популярных чешских поэтов. Обаяние его личности и поэзии оказалось настолько велико, что понадобились даже резкие выступления (статьи «Хватит Волькера!», 1925; «Иржи Волькер через десять лет», 1934), дабы попытаться освободить от его влияния и авторов и читателей.

В отличие от ряда других поэтов, вышедших из «рабоче-крестьянской среды», Волькер — сын банковского чиновника из Простейова (Моравия) пришел к пролетарскому искусству как бы со стороны. Поэтому так подчеркнута у него тема духовной эволюции личности, тема превращения обычного юноши в борца («стану мужчиной и бойцом, он молится штыком») и так заметно стремление многое в себе преодолеть. Он сознательно отказывался от увлечений Бергсоном, Бодлером, представлявших для него, как ему казалось, «смертельную опасность». Прирожденный лирик, он, считая «лирику состоянием, а эпiku — действием», собирался во имя действенности своего слова переключиться на эпические жанры. Наступать на горло собственной песне было вполне в духе революционного аскетизма. Но большой талант, к счастью, помешал ему переиначить свою индивидуальность. Вопреки самоограничениям, он сумел остаться самим собой.

Его первая книга стихов «Гость на порог» (1921) — лирический дневник автора и прелюдия к сборнику «Час рождения» (1922), который, собственно, и относят к пролетарской поэзии. Но прелюдия, превосходящая остальное проблематикой открытия мира, поэтикой наивного примитивизма, способностью смотреть на жизнь удивленными глазами ребенка. Он превращает обычные вещи («Окно», «Печь», «Почтовый ящик» и т. д.) в прекрасные явления бытия — стеклянный корабль, цветущее поле, цветы с пыльцой, оплодотворяющей душу. А в круг друзей вовлекает лес, солнце, месяц, звезды и даже Господа Бога. Тот является на домашнем пороге в облике нищего странника, пропахшего июньскими полями («видно спал он на сене...»), с которым поэт готов идти просить у людей «любви» и «открытого сердца».

В стихах сборника «Час рождения» (буквально «Тяжкий час») Волькер показывает мучительность рождения человека заново, используя мотивы крестных мук и образ «распятого сердца», навевающие ассоциации со страданиями Христа. Скрытые духовные процессы он переводит в зрительный ряд, показывает, как внешнее впечатление западает в душу, формируя ее: «Все, что тонет в глазах, в сердце проникает, / в сердце вращается, им овладевает, / пускает там свои корни» («Глаза»). Вообще глаза, сердце и руки — любимые образы Волькера, олицетворяющие духовную красоту, трудолюбие и дружелюбие человека.

Волькер чаще всего изобретательно использовал простые образы, близкие к теме стиха. Не столько буйная, сколько вдумчивая фантазия позволяла ему извлекать поэтические эффекты из привычных словосочетаний, реализуя метафоры, возвращая переносным значениям прямой смысл, как это делают дети. Бережно относясь к родному языку, он столь же бережно относился и к национальной классике. Опираясь на традиции Эрбена, а также Неруды и Безруча, он создал обновленные формы и блестящие образцы социальной баллады, которая от баллады романтической восприняла не только драматизм сюжета, но и мощную лирическую энергию, внимание к чувствам людей («Баллада о нерожденном ребенке», «Баллада о сне», «Баллада о глазах кочегара» — трилогия о тяжелой доли и надеждах бедняков, чьим трудом держится мир, сб. «Час рождения»). Но он не остался равнодушен и к импульсам со стороны, в частности французского кубо-футуризма, направленные на раскрепощение мысли и формы, создав одно из лучших своих творений «Святой Копечек» (лирический репортаж об одном дне своей жизни, сб. «Гость на порог») в духе «Зоны» Аполлинера.

Волькер выразил и настроения классовой ненависти («Лицо за стеклом», «На рентгене»). Но идея «молитвы штыком» не получила

у него развития, зато была подчеркнута тема конструктивного труда людям во благо. Именно созидательная активность и отличает, по мысли поэта, зрелость от прекраснородной юности:

...Сердце мужчины — руки да мозоли,  
 кровью оно в кирпичи превращает невзгоды и боли,  
 чтоб не дворец у дороги — корчму возвести,  
 где могли бы усталые путник и путница  
 отдых найти.

(«Час рождения»,  
 уточненный нами перевод Л. Мартынова)

Свое мужество и качества бойца Волькер проявил в борьбе не с людьми, а со смертью. Она сразила поэта, но так и не одолела его творчество.

Революционную ориентацию чешской поэзии поддерживает в сборниках «Верный голос» (1924), «Перелом» (1925) и Константин Библ (1898–1951), поэт тонкого лирического дарования, в стиле которого было что-то от «японской гравюры», к которой он апеллировал в одноименном стихотворении: та же изящная простота, лаконизм и наглядность. В его стихах социальная тема звучала глуше антивоенной, более обеспеченной материалом. Библ успел понюхать пороху на войне, попасть в сербский плен и чудом спастись из него. (Этот сюжет лег в основу рассказа Волькера «Ильда», 1921.)

Этап ориентации многих чешских поэтов на пролетарское искусство был кратковременным, но он сыграл свою роль как школа жизни для своих молодых сторонников, взрастившая и углубившая их демократизм.

К середине 1920-х гг. на фоне относительной стабилизации экономики страны революционные настроения в обществе и поэзии идут на убыль. Идея служения пролетариату все больше расходится с настроениями деветсиловцев. Лозунг пролетарского искусства уступает место лозунгу поэтизма, беспроблемного искусства-игры. Вместо того чтобы «служить» революции, которая «спит и не приходит», это искусство лечило бы людей от стрессов и депрессий, давая волю виталистическим мотивам и развивая вкус к жизни. Впрочем революционно-пролетарское направление продолжают поддерживать С. К. Нейман, целый ряд прозаиков и критиков марксистской ориентации.

Печатными органами поэтизма становятся журналы «Диск» (1923–1925), «Пасмо» (1924–1926), «РеД» (1927–1931) и др., организационным центром остается Деветсил. «Изобретателями поэтизма» были В. Незвал и К. Тейге, но идеи поэтизма как бы носились в воздухе.

Они отвечали как субъективной потребности молодых — сбросить с плеч груз общественных проблем, стеснявших свободу движений, — так и объективной необходимости продолжить процесс суверенизации искусства от служебных функций, а в конечном итоге — процесс утверждения его полифункциональности с развитием функции эстетической. Процесс этот, ведущий не столько к ослаблению связей искусства с обществом, сколько к их усложнению и модернизации, начался еще в 1890-е гг., но сошел на нет в русле пролетарского направления, вновь введившего художника в сферу идеологических императивов и схем.

Если многие поэты поколения 1890-х гг. в освобождении творчества из-под власти идеологии и политики опирались на декаданс и символизм с их приоритетами духовности и чистой красоты перед низменным, бранным и материальным, то поэтисты искали поддержку в мире народных забав и зрелищ, в бесхитроном искусстве комедиантов, цирка, кино. Если в конце века была в моде ориентация на избранных, то сторонники поэтизма хотели создавать искусство, понятное каждому, «как спорт, любовь, вино и всяческие лакомства» (К. Тейге).

Несоответствие между революционным мировоззрением, которым многие молодые художники, оставшиеся на левом фланге культуры, продолжают гордиться как самым передовым, и программной аполитичностью творчества теоретики поэтизма объясняют необходимостью разделения труда в развитом обществе и в деятельности каждого человека. Бедржих Вацлавек (1897–1943), эстетик и критик марксистской ориентации, защищавший в то время поэтизм, подчеркивал, что лишь поэзия прошлых веков привычно несла в себе идеологическое и философское содержание. Сейчас же она должна быть лишь «чистой поэзией, не имеющей другой цели, кроме как вызывать эмоции, удовлетворять эмоциональный голод»<sup>6</sup>. Причем, эмоции в основном светлые, радостные, способные поддерживать атмосферу «модернизированного эпикурейства». Что же касается интересов художника, то они могут быть очень широкими, охватывать искусство и политику, но с непременным условием не смешивать эти вещи, отделять общественно-политическую деятельность от творческой, «конструктивизм» от «поэтизма».

Используя импульсы футуризма, кубо-футуризма, дадаизма, выделявшихся оптимистическим настроением и формальными инициативами (особенно привлекал принцип «освобожденных слов» как один из способов модернизации стиха), поэтизм сумел стать не их отголо-

<sup>6</sup> B. Václavek. Slovesné umění nové a proletářské // Pásmo, 1925, II, seš. 1, s. 3.

ском, а особым течением со своей программой. Избавляя творчество от политической тенденциозности, надоевшего глубокомыслия, переключая внимание художника с «проблем» на поэзию жизни, напоминая, что его удел — не служение, а «игра» — ума, воображения, слов, поэтисты стремятся омолодить искусство, максимально развить его природные свойства — непосредственность, лиризм, фантазию. Сама этимология слова «поэтизм» говорила о стремлении усилить в творчестве поэтическое начало. К этому безотчетно стремится всякий большой художник. Поэтизм возводит стихийную тенденцию на уровень программной установки.

Обращение ко «всем красотам мира» (Я. Сейферт), «радостям века электричества» (А. Черник) и жизни вообще меняет тонус поэзии молодых. Уже в сборнике Сейферта «Только любовь» (1923) современный город предстал не «в слезах», а во всей своей красе, а мечта о революционных баррикадах сочеталась с упоением экранами кино, небоскребами, «железной песней» аэропланов и «автомобильных клаксонов». Теперь эта тенденция усиливается. Призыв наслаждаться всеми доступными благами жизни исходит от новой книги стихов Сейферта «На волнах T.S.F» — 1925 (более позднее название — «Свадебное путешествие»). Культ простых радостей заставляет сравнивать звездное небо с шипучим лимонадом («Квадратное зеркало»), поэзию — с мороженым, как бы пробуя слово на вкус и требуя от него тех же сладостных ощущений («Мороженое поэзии»). Сейферт легко входит в атмосферу поэтизма. Ведь и поэтом он стал, как оказывается, для того, чтобы, «обмакнув перо в небесную лазурь», писать об «открывающейся глазам красоте» (очерк «Звезды над Райским садом», 1928).

Библ попадает в тон поэтистской приподнятости не сразу. В то время он переживает смерть от туберкулеза своих друзей: Волькера и его соратников — сатирика И. Гауссмана (1898–1923), пролетарского прозаика Я. Гулки (1899–1924) и — своей любимой. Посвященный ей сборник «Багдадский вор» (1925) — это элегический вариант нового явления. Авантюрный сюжет поисков сокровищ (в духе поэтизма и популярного фильма) сплетается с темой смерти и звучит как мотив безнадежных желаний извлечь из «черной глины» зарытый клад. Только в книгах «Золотыми цепями» (1927) и «С кораблем, который привозит чай и кофе» (1927) Библ, согретый новой любовью и путешествиями, дает волю витализму, наслаждается игрой ритмов и созвучий (типа «Балалайка Бай-кай-лай /.../ чай давай / Играй и чай давай» — «Русская», сб. «Золотыми цепями»).

Крупнейшим представителем поэтизма стал Витезслав Незвал (1900–1958), передавший этому течению многие черты своей нату-

ры. Способность увлекаться и увлекать за собой других очень быстро превратила сына сельского учителя из моравской глубинки во влиятельнейшую фигуру чешской литературной жизни. Его влияние не было поверхностным, а помогало поэтам найти себя. Ту же роль сыграли в его судьбе, как он сам подчеркивал, Рембо, Аполлинер и Пикассо, хотя круг его вдохновителей был более широк, он восторгался многим и многими.

В стихах первого же сборника «Мост» (1921) и в поэме «Удивительный кудесник», которая привела в восторг К. Тейге, Незвал, солидаризируясь с революционным движением («А Коммунистический манифест мне страшно нравится» — строки из поэмы), заявлял о себе как поборник не пролетарской, а магической поэзии. Автор легко варьировал жизненные эпизоды с мечтами и видениями, подчеркивая волшебные возможности слова, которые он будет испытывать и развивать всю жизнь. Напечатанная в «Революционном сборнике Деветсила» (осенью 1922 г.), поэма стихийно поддержала эстетические поиски деветсилловцев, предвещавшие поэтизм.

Новые сборники Незвала, представлявшие собой пеструю смесь стихов о буднях и праздниках жизни с ее «эксцентрическим карнавалом» и «арлекиниадой чувств», а также сценических поэм, либретто для балетов и пантомим, киносценариев, эссе и афоризмов об искусстве («Пантомима», 1924; «Маленький розарий», 1925; «Стихи на открытках», 1926; «Эпитафии», 1926; «Близнецы», 1927), воплощали дух поэтизма и, казалось, были созданы по его рецептам. Однако, рецепты предлагал сам Незвал, стремясь излечить искусство от «атеросклероза» и превратить неповоротливую и «мускулистую Дочь Славы» (так, с намеком на поэму Коллара он называл язык чешской поэзии) в гибкий инструмент художника слова. В противовес логическому развитию мотива, сюжета, он отстаивает свободные ассоциации, вместо расхожих фраз — неожиданные словосочетания, в которых оживают затертые слова, вместо лексических абстракций — частички бытия, задевавшие память и воображение. Преодолевая «интеллигентность книжника», он вглядывается в простейшие вещи и явления — буквы алфавита, весеннюю улицу, печатную машинку, зонтик, сахар, мыло, ярмарочную площадь с циркачами и комедиантами, и стремится выразить только собственные ощущения — простые или сложные, но всегда органичные, никого не напоминающие. Подобное было свойственно и другим большим поэтам, в частности Волькеру. У Незвала эта тенденция особенно выразительна и осмысленна. Свои «размышления о поэтическом ремесле» (сб. «Пантомима») он назвал «Попугай на мотоцикле», как бы предлагая формулу идеального стиха — яркого и легкого как экзотическая птица и виртуозного, как цирковой трюк.

Во многом благодаря Незвалу поэтизм стал не только направлением, но и школой лиризации и раскрепощения слова, уроки которой усвоили как сторонники, так и оппоненты поэтизма и которые определили некоторые особенности стиля современной чешской поэзии: ослабление логических связей между строками, строчками, образами, ассоциативный или монтажный принцип композиции, способность легко и непринужденно писать о самых серьезных материях. А потребность в этом к концу 1920-х гг. возрастает.

В 1927 г. Незвал публикует поэмы «Акробат» и «Эдисон». В первой, созданной «под напором темных сил воображения», шла речь о чудотворце Акробате, от которого люди ждали исцеления, но он сорвался с каната, не оправдав их надежд. Автор предупреждал, что в поэму, как «в звон трамвая», каждый волен вкладывать свой смысл. Но в ней проглядывало и очевидное: полемика с искусством-игрой и начало поисков новых откровений. Поэму о великом изобретателе Незвал, по его признанию, писал, перебирая клавиши пишущей машинки, словно клавиши фортепиано, подчиняясь «ритму хорея» и «нимало не заботясь о том, что получится». В стремительном потоке стиха, как в сонате, сходились и расходились, пропадали и вновь появлялись в бесконечных вариациях мотивы жизни и смерти, огней и мрака, подвигов, преступлений, порока и добра. Ассоциативные ряды сопрягали «главное действие» (в одних частях — путь поэта по ночной Праге к себе домой, в предместье, в других — жизненный путь Эдисона) с «целым миром». И получилось одно из лучших произведений чешской поэзии, гимн жизни, прекрасной, несмотря ни на что:

Ночь вокруг дрожала словно прерия  
под ударом звездной артиллерии  
Башенных часов я различал гуденье  
а по набережной пробегали тени —  
...  
тени мучеников и поэтов мрачных  
тени всех влюбленных неудачных  
тени горькие — бездомные повесы  
тени легкие — безумные принцессы  
Было что-то дивное что потрясает нас  
радость бытия и смелость без прикрас \*

(Перевод Д. Самойлова)

Поэма «Эдисон» (эпилог к ней — «Сигнал времени» автор напишет в 1931 г.) выделялась своим всепобеждающим жизнелюбием на

\* Незвал, как и ряд других поэтов авангарда, отказывался от знаков препинания.

общем уже мрачнейшем фоне поэзии второй половины 1920-х гг. Недавняя волна оптимизма пошла на убыль в канун нового обострения ситуации в стране и в мире, уступая место «волне печали». В поэзию, осознавшую невозможность «быть тем, чем она хотела быть — радостью и игрой, приносящей счастье» (Б. Вацлавек), возвращается серьезная социальная, экзистенциальная, философская проблематика.

Сборник Сейферта «Соловей плохо» (1926) раньше других произведений зафиксировал разочарования в концепции беспроблемного искусства (настойчивыми обращениями к мотивам смерти и военным сюжетам). Он выразил и, быть может, еще не вполне осознанные разочарования в Советской России, в которой совсем недавно поэт видел «спасение», «прекрасную землю, где рождается справедливость» («Благая весть», сб. «Город в слезах»). В стихах о Москве и Ленинграде, где Сейферт побывал с делегацией работников культуры (1925), он пишет не столько о завоеваниях, сколько о разрушениях революции, выражая горечь, а не радость от расставания с «проклятым прошлым». Радости вообще мало в этом сборнике. Финальное стихотворение «Ленин», написанное под впечатлением демонстрации на Красной площади, задумывалось, возможно, как гимн революции, а прозвучало как реквием, тон которому задал мавзолей. Он определил и характер образов («золотые купола Кремля горели как надгробные свечи», «внизу», — вероятно, в мавзолее — «стояли тишина и смерть», шаги почетного караула «пугают Европу и весь мир»). В последней строфе прояснялся смысл названия книги «Соловей поет плохо», причиной которого были и российские впечатления («Из-за мировой печали, / мой дорогой поэт, / плохо поют соловьи»).

Новое поколение вступающих в литературу поэтов, даже связанных с Деветсилем, воспринимает от поэтизма лишь формальные импульсы, расходясь с ним по мироощущению. Так, Вилем Завада (1905–1982), сын рабочего, погибшего на войне, в поэме «Панихида» (одноименный сборник 1927 г., который был его дебютом) показывает мучительность поисков «горькой правды» жизни, когда надо идти до конца, не прячась ни от себя самого, ни от мира, истерзанного войнами, безрассудством и эгоизмом людей. Пароксизмы отчаяния от ощущения надвигающейся катастрофы («обузданный химерами мчишься навстречу вихрю и тьме») Завада выражает, соединяя поэтику авангарда с традициями барокко. Его дыхание ощущается в мрачной пышности некоторых сцен, в истовости обличения грехов, уподоблении людей бесовскому отродью, в живописании душевных мук как мук телесных, в пророческих интонациях. С творчеством Завады утверждается понимание поэзии не как «игры», «подушки скуки» (К. Тейге), а как сердечной боли, никогда не отпускающей поэта.



В лирической эпопее Библа «Новый Икар» (1929), одном из лучших его произведений, утверждалась полифункциональность поэзии, способной объять необъятное — прошлое, настоящее, будущее, взмыть в небо, к солнцу или, как лишившийся крыльев Икар, низвергнуться в пучину, дойти до дна, что означало не гибель, а переходы в новое состояние, рождение новых возможностей. Их диапазон подкреплялся стилевой полифонией: внезапной сменой мотивов и интонаций, переходами от молитвы к исповеди, от патетики к иронии, от «ангелов» к «семечкам кленовым», от библейской символики к элементам вестерна.

Поэмы Завады, Библа, Незвала восстанавливали прерванную было в середине 1920-х гг. традицию серьезной лироэпической поэзии, но уже на более современном уровне, с редукцией эпического и усилением лирического начала. Бессюжетность их масштабных произведений, «политематизм», свободная смена ракурсов, мотивов, чередование событийного и рефлексивного планов, высказываний то от первого, то от второго лица — все это дало основание некоторым чешским литературоведам (З. Пешату, В. Мацуре, А. Погорскому) связать эти произведения, как и «Святой Копечек» Волькера, с «Зонной» Аполлинера, обладавшей этими качествами, и выделить в чешской поэзии одноименный жанр (зоны)<sup>7</sup>.

В конце 1920-х гг. происходят два события, повлиявшие на судьбы лидирующих чешских поэтов. Первое — распад Деветсила. Исчерпала себя соединявшая многих концепция поэтизма, «поколенческая дискуссия» 1929–1930 гг. на страницах «РеДа», «Творбы», «Одеона» выявила серьезные разногласия в среде недавних единомышленников и «кризис критериев», поскольку у каждого они становились разными. Незвал и вовсе объявил все полемики и понятия («пролетарское искусство», «поэтизм», «кризис критериев») «пустыми словами» (Лекция об авангардной литературе — «Одеон», I, 1929–1930)<sup>8</sup>, расчищая дорогу к новому. Второе — конфликт в среде коммунистов (а многие видные писатели связали себя в 1920-е гг. с компартией). Его вызвал курс на большевизацию КПЧ, объявленный новым руководством (К. Готвальдом и др.), которое было избрано на V Съезде чехословацких коммунистов (1929). Семеро известных поэтов и прозаиков выступили против этого курса, обособляющего партию от масс, и были исключены из нее как раскольники. Если на творческих позициях С. К. Неймана, И. Ольбрахта, Г. Малиржовой, М. Майеровой,

<sup>7</sup> См. об этом: Л. Н. Будагова. «Зона» Аполлинера и чешская поэзия 20-х гг. XX века // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Москва, 1996.

<sup>8</sup> V. Nezval. Dílo XXIV. Praha, 1967, s. 228.

В. Ванчуры это исключение практически не отразилось, то Й. Гору и Я. Сейферта оно освободило от каких-то внутренних обязательств и сблизило с общедемократическим центром.

Большинство бывших союзников оказываются к началу 1930-х гг. на перепутье, вступая в новое десятилетие поодиночке и содействуя дифференциации литературного процесса на индивидуальные творческие пути.

В 1930-е гг. ситуация в Чехословакии, как и во всей Европе, осложняется. Новый экономический кризис ведет к закрытию предприятий, массовой безработице, обострению социальных конфликтов. Они особенно бурно проявляются в северочешском угольном бассейне, в Мостецкой области, где растет забастовочное движение и происходят столкновения рабочих с полицией.

Приход в 1933 г. к власти фашизма в соседней Германии активизирует реваншистские и сепаратистские настроения среди немцев пограничных районов (Судеты и др.). Набирает силу прогерманская партия Конрада Генлейна. По результатам выборов в парламент в 1935 г. она становится одной из самых крупных в Чехословакии. Впрочем, растет «электорат» и КПЧ. На тех же выборах она получает на сто тысяч голосов больше, чем в 1929 г.

В 1935 г. после ухода в отставку Масарика президентом становится Э. Бенеш. Реальная угроза агрессии с Запада заставляет искать союзников на Востоке. В мае 1935 г. Чехословакия и СССР, установившие дипломатические отношения 9 июня 1934 г., подписывают пакт о взаимопомощи. «Громадьє планов» первых советских пятилеток контрастирует с «великой депрессией» Запада. Оптимистическим «Взглядом на новую землю» делится после девятидневного знакомства с ней М. Пуйманова в книге 1932 г.; «В стране, где наше завтра уже стало вчерашним днем» (1932) — называет свои очерки об СССР Ю. Фучик, побывавший там в 1930 г. (В 1934–1935 гг. он будет работать в Москве в качестве корреспондента газеты «Руде право».) В восторге от Москвы и Ленинграда возвращаются в сентябре 1934 г. после Первого съезда советских писателей А. Гофмейстер, Л. Новомеский, П. Илемницкий и В. Незвал, изливший свои впечатления в книге лирических эссе «Невидимая Москва» (1935). Многие зарубежные гости поддавались приподнятой атмосфере молодого государства, хоть и пораженного недугами, но не догадывавшегося об их тяжести. Все трудности там были временными, трагедии — оптимистическими, а жертвы приносились во имя великих целей. Идеализированный — в глазах зарубежной левой интеллигенции — образ страны Советов стали разрушать политические репрессии, достигшие апогея в 1936–1938 гг. Они нашли отклик в

очерках А. Жида («Мое возвращение из СССР», «Поправки к моему возвращению из СССР», 1937–1938), в романе чешского писателя И. Вейля «Москва — граница» (1937), отразившего атмосферу подозрительности и шпиономании в Москве того времени. Однако критика внутренней ситуации в СССР, отвращавшей от коммунистического движения даже его сторонников, встречала отпор. Особенно пламенно защищал страну своей мечты С. К. Нейман, ни разу там так и не побывавший («Анти-Жид или оптимизм без суеверий и иллюзий», 1937). Впрочем, многие идейные разногласия вскоре нивелирует острая потребность сплотиться в тревожные времена франкистского мятежа в Испании (1936), аншлюса Германией Австрии (1938), в преддверии Мюнхена.

В 1930-е гг. возникают новые объединения как в литературе в целом, так и на ее левом фланге, особенно тяготеющем к союзам. В марте 1934 г. Незвал создает Группу чешских сюрреалистов как объединение внутри революционного крыла искусства, но со своей программой. Туда входят К. Библ, К. Тейге, художники И. Штырский, Тоайен, режиссер И. Гонзл, композитор Я. Ежек, скульптор В. Маковский, психоаналитик Б. Броук и др. В марте 1935 г. по инициативе Вацлавека формируется «литературная группа социалистических реалистов в ЧСР» — Блок (1935–1938), чьей трибуной становится журнал «У-Блок» (от слова «умнени» — искусство). В группу вошли Б. Вацлавек, Курт Конрад, Ф. Нехватал, Я. Нога, Й. В. Плева, И. Тауфер, Г. Вчеличка, И. Вейль, О. Лысогорский, словацкие писатели П. Илемничский, Ф. Краль, Я. Р. Поничан и др. Скоро к ним присоединятся С. К. Нейман, И. Ольбрахт, М. Майерова, Я. Кратохвил, К. Новый, М. Пуйманова, В. Пекарек.

Тенденцию к консолидации проявляют рураллисты, выпустившие книгу «Поэты сельской жизни» (1932, галерея портретов Й. Кнапа, Я. Чарека, Я. Чепы, А. Матулы, и др.) и художественно-публицистический сборник «Лицом к деревне» (1936).

Если рурализм и соцреализм наиболее ярко проявили себя в прозе, то испытательным полигоном для сюрреализма стали в основном поэзия и живопись.

Не отказываясь от марксизма как мировоззрения, чешские сюрреалисты отвергают его детище — соцреализм как метод, слишком рассудочный и мало пригодный для писателей Запада, призванных разрушать своим искусством рутинный буржуазный менталитет. Они предлагают свои методы повышения революционного потенциала личности и общества за счет активизации — через бесконтрольный творческий акт — подсознания, куда консервативный рассудок, загнал и стережет, как «тюремный надзиратель», все лучшее,

что «общество старается вытравить из человека». Чешский сюрреализм стремился не просто освободить, но и исследовать глубинные слои психики, эту «кухню поэтического воображения» (В. Незвал). Поэтому среди аргументов в пользу сюрреализма приводился и такой: это метод не только художественный, но и научный, который позволяет многое понять в человеке и в искусстве.

Воплощением чешского сюрреализма стало творчество Незвала. Он давно приглядывался к сюрреализму, «предоставлял ему место» в своем журнале «Зверокруг» («Зодиак», 1930), но не спешил перейти разделявшую их грань. Наслаждаясь на рубеже десятилетий свободой от всяческих теорий, Незвал пишет в разных жанрах и стилях, обращается к детским воспоминаниям, к социальным, антивоенным и любовным мотивам. Выходят его автобиографические повести, пьесы («Игра в прятки», 1931; «Возлюбленные из киоска», 1931), книга, зондирующая сознание художника («Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона», 1931), поэтические сборники «Игра в кости» (1929), «Поэмы ночи» (1930), «Пять пальцев» (1932), «Стекланный плащ» (1932), «Обратный билет» (1933), «С Богом и платочек» (1934) — дневник путешествия во Францию и Италию, вошедший в золотой фонд чешской лирики. (Государственную премию за эту книгу Незвал отдал в фонд помощи немецким эмигрантам-антифашистам.)

Незвала не устраивали в сюрреализме крен в подсознание, размывание границ между искусством и любым бесконтрольным — автоматическим — текстом. «При всем своем восхищении Андре Бретоном, я не считаю себя сюрреалистом», — напишет он в декабре 1930<sup>9</sup> и тем не менее вскоре присоединится к сюрреалистическому движению.

Незвал всегда подчеркивал, что чешские сюрреалисты не повторяют, а развивают сюрреализм французский. Причем это развитие шло порой как бы в обратном направлении — не в безоглядные дали полной бесконтрольности, а назад, к творчеству более традиционному, с гораздо бóльшим, чем это допускал Бретон, участием разумного начала и интересом к объективной реальности. Незвал очень скоро подвергнет сомнению бретоновский принцип «чистого психического автоматизма» (главный в сюрреализме), считая, что соблюсти его невозможно. Страшась новых, теперь уже сюрреалистических диспропорций между разными элементами творчества, чреватых растворением искусства в психологических опытах, Незвал будет настаивать на том, что поэзия — это «совокупность сознательных и бессознательных стремлений», что «стихотворение» — это «плод за-

---

<sup>9</sup> В статье «Третий манифест поэтизма», подготовленной для третьего, так и не вышедшего номера «Зверокруга» // *V. Nezval. Dílo XXIV*, s. 333.

мысла и случайности», «сознания и грезы», и оно способно с максимальной полнотой выразить всю душу поэта с его ясными и смутными желаниями (из книги очерков о Праге и сюрреализме «Пражский пешеход», 1937–1938).

В результате чешский сюрреализм стал широким культурным пространством, где было место и эксперименту (автоматическим текстам, сюрреалистическим играм и романам, записям и расшифровкам снов, толкованию расплывчатых пятен гуаши), и просто творчеству, где сюрреалистические находки соединялись с опытом традиций. Пристрастия сюрреализма к бессознательным влечениям, потаенным желаниям оборачивались у Незвала воплощением сокровенного. Его сборники того времени — это циклы стихов, навеянных эротическими переживаниями («Женщина во множественном числе», 1935), любовью к Праге («Прага с пальцами дождя», 1936) и к матери («Мать-надежда», 1938), социальным протестом («52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида», 1935). Эти и другие произведения о горькой доле безработного, написанные в формах вийоновской баллады, сонета и в других жанрах классики, Незвал, как бы стесняясь их несоответствия поэтике сюрреализма, издавал анонимно, раскрыв свое авторство лишь после войны.

При всем неприятии современного строя Незвал горячо любил жизнь, и его вариант сюрреализма, был вариантом оптимистическим, воплощавшим не столько абсурдность, сколько «невыразимую» поэзию бытия. Он передавал ее с помощью лирической интонации, вереницы предметных, часто не сочетаемых образов. Сталкиваясь в текстовом пространстве, они давали неожиданный эффект, материализуя непередаваемые ощущения или воссоздавая те мгновения жизни, которые могли послужить их истоком. В его поэзии получает распространение объемный политематический стих, стилизованный под импровизацию, под грезы наяву.

Приверженность действительности скрывал даже самый сюрреалистический сборник Незвала «Абсолютный гробовщик» (1937), «в таинственной неопределенности» стихов которого лежала, как показал Я. Мукашовский, «маскировка обычных связей и значений»<sup>10</sup>.

В марте 1938 г. Незвал объявляет о «ропуске» Группы из-за осуждения ее участниками культурной политики СССР и московских процессов. Доверяя Москве, Незвал опасался, что критика в ее адрес может ослабить антифашистский фронт. Сыграло свою роль и охлаждение поэта к сюрреализму, потребность вернуться к более традиционному и ясному стиху, реализованная в сборнике «В пяти

<sup>10</sup> J. Mučarovský. Studie z estetiky. Praha, 1966, s. 277.

минутах от города» (1940). Ликвидаторский жест лидера не мог ликвидировать течение, которое сохранит себя в лице Тейге, художников Штырского, Тоайен и др., но уйдет с авансцены чешской культуры. Новый интерес к нему возникнет в военные и послевоенные годы.

Несмотря на кратковременность расцвета, чешский сюрреализм дал многое чешской поэзии, продолжив усилия поэтизма по раскрепощению творческого акта, но уже на уровне подсознания. Недаром поэтизм стал рассматриваться в 1930-е гг. как «интуитивная стадия» сюрреализма. Пуская творческий процесс на самотек, легализируя в качестве поэтического текста все, что выплеснулось на бумагу, сюрреализм помогал забываться от извечных «мук слова», от трудных поисков «граммов радия» в «тоннах словесной руды». Ослабляя внутренний самоконтроль, изгоняя из человеческого сознания притаившегося там цензора, он — сильнее других авангардных течений — увеличивал степень творческой свободы художника<sup>11</sup>. Однако, сюрреализм, в силу своей эксклюзивности, не стал столь же массовым увлечением чешских литераторов, как в свое время поэтизм. Кроме Незвала из известных поэтов его поддержал лишь Библ. Большинство их собратьев по перу шло в те годы другими путями.

Для Й. Горы, который, не приняв концепцию поэтизма, дольше других развивал линию пролетарской поэзии («Италия», 1925; «Струны на ветру», 1927), переломной стала поэма «Десять лет» (1929), выражавшая скептический взгляд на судьбу человечества и утрату веры в социальный прогресс. Поэзия Горы уходит в далекие от общественной борьбы сферы. В его стихах, прежде излучавших бурную энергию жизни, воцаряется тишина. В сборниках «Твой голос» (1930), «Тонущие тени» (1933), «Две минуты тишины» (1934), «Тихая весть» (1936) оживают традиции лирики начала века, в частности поэзии Томана, которого Гора очень любил и даже написал о нем монографию (1936). Их связывала и чуткость к движению времени, «сердечного брата поэта». Несмотря на мотивы гибели, разверзающейся пустоты, творчество поэта, пришедшего «из деревни, пропахшей хлебом» («Воспоминание», сб. «Тонущие тени»), и сохранившего связь со своими корнями, осталось в основе своей жизнеутверждающим. Особенно это проявится во второй половине 1930-х гг., когда опасность вражеской агрессии обострит желание поддержать свой народ (сб. «Вариации на темы Махи», 1936; «Родной край», 1938; поэма «Ян-скрипач», 1939).

---

<sup>11</sup> Подробнее о чешском сюрреализме см.: Л. Н. Будагова. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967, с. 168–239; Она же. Сюрреализм в Чехословакии — 30-е годы // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы. М., 1995.

Новые измерения обретает поэзия Я. Сейферта. Свобода от партийно-корпоративных обязательств помогает ему полнее выразить себя и жизнь. Критически переосмысливая свое творчество, поэт ассоциирует его с «нищенским урожаем», «легкомысленным инструментом» (сб. «Почтовый голубь», 1929), но не отказывается впредь ни от социальных ракурсов пролетарского этапа, ни от игривой легкости поэтизма, сближаясь при этом с фольклором и классикой, давая волю метрическим размерам, сонету, песне (сб. «Яблоко с коленей», 1933; «Руки Венеры», 1936; «Прощание с весной», 1937). Его стихи становятся более мелодичными, обогащаются реминисценциями из поэзии прошлого (в частности из Махи), приемами народной поэзии. Подчеркивая, что «жизнь сильнее революции», он не акцентирует, а смягчает социальные проблемы. Храня в душе верность «знаменам бедняков», Сейферт уже не делает их знаменем своей поэзии. Бóльшая, чем прежде, сосредоточенность на своем внутреннем мире меняет соотношение внешних и внутренних импульсов к творчеству в пользу последних, усиливая его интимность и лиричность. Но это лишь одна его сторона. Параллельно с ней возникают и стихи на злобу дня — иронические и серьезные. В сборнике «Напето на ротатор» (1936) Сейферт от души поиздевается и над шумихой в связи со столетием со дня смерти своего любимого Махи, и над попытками сюрреалистов «постичь иррациональность сосисок с хреном», и над многим другим. Но его сильнее заденут трагические стороны реальности: гибель «мадридских детей», кровоточащая «испанская земля», «московские процессы», в которых Сейферт увидел предательство революционных идеалов (сб. «Прощание с весной» и стихи, оставшиеся до 1990-х гг. в периодике). Среди откликов чешских и словацких поэтов на смерть Масарика лучшим будет признан элегический цикл Сейферта «Восемь дней» (1937). Тревога за судьбу родины вызовет к жизни сборник «Погасите огни» (1938).

В 1930-х гг. набирает силу творчество поэтов трагического мироощущения. Часть их (Ф. Галас, В. Завада, В. Голан) делала первые шаги в русле поэтизма рядом с Незвалом, Сейфертом, Библом, но затем составила им известный противовес по колориту, степени интровертности, отягощенности спиритуалистическими тенденциями, создававшими переключки с католической (Я. Заградничек) и близкой ей поэзией (Б. Рейнек). Однако, все эти поэты отличались друг от друга стилем, взглядами, верой, поклонением разным богам. (Так, над постелью Галаса висел портрет Ленина, а над ложем делившего одно время с ним кров Заградничека — образ Девы Марии<sup>12</sup>.)

<sup>12</sup> См. об этом: В. Fučík. Čtrnáctero zastavení. Praha, 1992, s. 242.

Франтишек Галас (1901–1949) — сын рабочего и поэта Ф. Галаса-старшего (1880–1960) — обрел себя много позже своих ровесников. После журнальных публикаций в духе пролетарской литературы и поэтизма, которые были лишь пробой пера, он выпустил свою первую книгу стихов «Сепия» только в 1927 г. Затем последовали сборники «Петух пугает смерть» (1930), «Лицо» (1931), «Горечавка» (1933), «Настежь» (1936) и др. Писать не о радостях, а о горестях жизни, которые он познал в избытке, рано потеряв мать, стало его мучительным уделом, и не только из-за настроенности на дисгармонию бытия, но и из-за стремлений выразить ее как можно глубже и адекватнее, не сглаживая, а подчеркивая формой стиха. Отсюда — передаваемое поэтом почти физическое ощущение мук творчества, поисков нужных слов, завершающихся победой («мучаюсь непостижимыми словами» — «Сепия»; «Ты видел как умирает поэзия от слова, застрявшего в горле / но она не умрет / однажды ты вытянешь слово как лотерейный билет / и выиграешь все» — «Поэзия»). Трудными были и в муках рождавшийся нерегулярный галасовский стих — «рваный», неблагозвучный, и его язык, без уступок тривиальностям, которые бы облегчили его восприятие. Галас предпочитал затемненность мысли ее ясному, но банальному выражению, прибегая к редким словам, архаической лексике, изобретая неологизмы.

Мотивами смерти, тления, эстетизацией отталкивающих явлений творчество Галаса вызывало ассоциации с поэзией декаданса. Но обращался он к ним ради преодоления страха перед злом жизни, утверждая в конечном итоге трудную любовь «к этому миру», которая дорогого стоит, потому что торжествует вопреки всем адским безднам, в которые заглянул поэт («...Я люблю этот мир / Богом освященный бесом оскверненный / с гневной страстью я люблю этот мир» — «Со дна», сб. «Петух пугает смерть»). Социальная отзывчивость бывшего организатора комсомольского движения на Мораве рождала в его творчестве антивоенные и испанские мотивы. Привязанность к бабушке, растившей его, помогли Галасу воспеть — одному из немногих в чешской и мировой поэзии — старость женщины. Смело перечислив ее признаки и состояния, он не оскорбил (как померещилось С. К. Нейману), а возвысил этот возраст в литанической форме стиха («Старые женщины», 1935). В конце 1930-х гг. поэзия Галаса, не утратив своей оригинальности и глубины, обретает ту ясную цель — поддержать народ перед лицом испытаний — которая проясняла и его стихи, настраивая их на большую коммуникативность (сб. «Торс надежды», 1938). Муза Галаса во всеоружии встретила надвигающуюся оккупацию, а сам поэт стал активным борцом Сопротивления.



Трагизм поэзии Завады 1930-х гг. выражался в картинах грядущего апокалипсиса, в воплощении тяжелых душевных переживаний. Но прорывающиеся в ней безручевские мотивы проясняли социальные истоки его пессимизма, подчеркивали кровную связь Завады с суровым краем под Бескидами (сб. «Сирена», 1932). Он не только подсказывал стихам Завады свои образы и краски, накладывая на них мрачноватую печать, но давал спасительное ощущение людской солидарности и поддержки. «Дорога пешком» (одноименный сборник 1937 г.) по его полям и деревьям вела к объективизации поэзии Завады, где появляются скупые на слова лирические пейзажи, раскрывающие неброскую красоту родного уголка земли.

Творчество В. Голана (1905–1980) стало одним из крайних проявлений интровертности в поэзии тех лет. Начиная в русле поэтизма (сб. «Блуждающий веер», 1926), он полностью уходит в замкнутый внутренний мир, оставляя за пределами стихов любые внешние впечатления (сборники «Триумф смерти», 1930; «Дуновение», 1932; «Свод», 1934). Медитации на тему жизни и смерти, вечного и мимолетного, воплощаются в сложных, часто абстрактных образах, криптограммах, неологизмах, неправильных речевых оборотах. Они не резали слух, как порой у Галаса, так как смягчались мелодичностью стиха, но настолько затрудняли восприятие, что текст практически лишался коммуникативных функций и представлял как бы состоящим «из завес» (выражение Ф. Грубина)<sup>13</sup>. Постепенно эти завесы спадают. Предвоенные события выводят Голана из духовной изоляции, открывают его для читателя (стихи солидарности с испанским народом в сборнике «Камень, ты приходишь...», 1937; сб. «Сентябрь», 1938; поэма «Сон», 1939 — о кошмаре порабощения страны). С той поры Голан чаще обращается к общественной проблематике, к элементам эпической поэзии.

В начале 1930-х гг. дебютирует Ян Заградничек (1905–1960), самый крупный поэт католического направления. Организационно не оформленное, оно складывалось из поэтов, прозаиков, критиков, связанных католическим мировоззрением и спиритуалистической концепцией творчества. Большой вклад в его развитие и консолидацию внесли издательская деятельность Й. Флориана (1873–1941), литературно-критическая — Б. Фучика (1900–1984), А. Выскочила (1890–1966), а также журналы «Твар» («Образ», 1926–1931), «Ржад» («Строй», 1934–1944), «Акорд» (1928–1948).

Если на рубеже веков католическая поэзия проявляла оппозиционность к декадансу, то теперь она обретает антиавангардную направлен-

<sup>13</sup> F. Hrubín. Lásky. Praha, 1967, s. 106.

ность, выступает против «непрерывного экспериментирования» за гармонию форм и «простую правду» любви к Богу, природе, родной земле.

В стихах сборника «Искушение смерти» (1930) Заградничек предстает как поэт, замороженный несчастьями, болью, смертью. Эстетизация страданий, рождавшая обилие оксюморонов (типа — «красота боли», «сладостное несчастье», «минута смертельно горькая и сладкая» и т. д.), связывает Заградничека с декадансом. Но у него (как и у Галаса) это поверхностная связь. В основе творчества крестьянского сына, рано получившего физическое увечье, которое не озлобило, а воспитало отзывчивость к чужой боли, — не безысходность, а вера в просветляющую силу страданий: они «учат быть человеком» («Человек»). Очень скоро «искушение смерти» отступает в поэзии Заградничека перед искушением жизни. В нее проникает (сб. «Возвращение», 1931; «Журавли», 1933), а затем и торжествует (сб. «Жаждающее лето», 1935; «Приветствие солнцу», 1937) пафос жизнеутверждения, происходит материализация картины мира, который из бесплотной «земли теней» превращается в мир реальный. Тяготая «по зову крови» к «родному краю», поэт создает на его основе многомерный образ родины с ее пейзажами, святынями и нерасторжимой связью времен, «могил, очагов, ко сну разобранных постелей» («Моей земле»). При всей живописности в поэзии Заградничека господствуют не акварельные краски, а сочные мазки монументальных полотен, интонации не песен, а гимнов, молитв, псалмов. Но художник там торжествует над проповедником. Поэт, отражавший сложность духовных метаний современников, ощущал себя не на амвоне, а среди грешных людей. Носитель разных литературных традиций, этот «волшебник поэзии» (Шальда) сумел создать свой стиль, где абстракциям придавалась осязаемость («минуты в травах светят серым светом»), а экзистенциальные категории воплощались с помощью «домашних» образов («а кто-то стоит в дверях и материнским голосом зовет куда-то за порог дыхания» — «Уход. Памяти Ф. Кс. Шальды»).

Полюсом притяжения для ряда поэтов трагического пафоса было творчество Богуслава Рейнека (1892–1971), аккумулировавшее в себе опыт австрийских и французских поэтов, которых он переводил (Г. Тракля, Ф. Жамма, Л. Блуа, Т. Корбьера, П. Валери, П. Верлена и др.). Равнодушие к политике, болезненная реакция на отрыв человека от Бога, трактовка добра и зла как ангельских и дьявольских сил сближали Рейнека с католическим направлением. Но характер его творчества в целом, равно как и не теологическая, а субъективно-личная подоплека его идей и образов, определили обособленное положение Рейнека в чешской литературе. Поэт и сам любил одиночество, считая его залогом внутренней свободы человека. В стихах и

стихотворениях в прозе (сб. «Рыбья чешуя», 1922; «Змея на снегу», 1924; «Губы и зубы», 1925; «Посев одиночества», 1936; «Пиета», 1940 и др.) он уравнивает в правах высокое и низкое, прекрасное и безобразное. Проявляя как деревенский житель (Рейнек был единственным сыном владельца богатой крестьянской усадьбы) любовь к живности, он расширял свой «бестиарий» за счет жаб, мух, крыс, то ли пытаясь преодолеть брезгливость к этим тварям, то ли выражая с их помощью отвращение к действительности. Здесь ему помогала и поэтика экспрессионизма. Но на пути экзальтированности чувств и стиля вставали умиротворяющие воспоминания о деревне и «утраченном рае» детства. Рейнек в отличие от многих современников использовал элементы устаревшего книжного языка (инверсии, переносы), дававшие повод упрекнуть его в шероховатости слога.

«Поэтов трагического пафоса» разделяло при их общей чуткости к бедам жизни отношение к этим последним. Если Рейнек больше выступал как «чистый» поэт-созерцатель, стремившийся извлечь красоту из безобразного, Заградничек — как страстотерпец, призывавший к покорности, угодной Богу, то в поэзии Галаса, Завады звучали ноты социального протеста.

И практически всем чешским поэтам была поддержкой родная земля. Она укрепляла их связи с материальным миром, увеличивала его место в поэзии. Исторические же потрясения конца 1930-х гг. выводили поэтов из духовной изоляции, усиливали общественную отдачу их творчества.

Проза в целом развивалась менее динамично, чем поэзия. Создание прозаических произведений требует времени, мировоззренческой и эстетической стабильности. Однако и проза реагировала на перемены в жизни страны, отзывавшиеся прежде всего на проблематике произведений, а затем уже на творческой манере авторов.

Желание охватить все стороны жизни человека и общества, подробно исследуя социально-психологические процессы, философские и нравственные проблемы, заглядывая не только в прошлое, но и в будущее, определили широкий диапазон прозы 1920–1930-х гг., казалось бы, не оставившей без внимания ничего существенного. Ориентация на массовую аудиторию помогала снять предубеждение против низких или периферийных литературных жанров и, преодолевая снобизм, использовать их опыт.

Лиризации, субъективизации прозы (начавшихся на рубеже веков и получивших новый стимул со стороны поэтизма) сопутствовал обратный процесс ограничения авторского присутствия в тексте, изменения пропорций между документом и вымыслом в пользу первого. Возникали идеи потеснить беллетристику «литературой факта», а

роман заменить репортажем (их высказывал «неистовый репортер» Э. Э. Киш). Документально-публицистические жанры процветали и сами по себе (часто под пером известных писателей) и вмешивались в структуру художественных произведений. Но также вмешивалась в прозу и поэзия, способствуя поэтизации прозаических текстов и формированию жанра романа-баллады.

Основным (но не единственным) методом чешской межвоенной прозы оставался реализм, в его классическом и модернизированном — элементами других поэтик — вариантах.

Наиболее распространенной является классификация прозы 1920–1930-х гг. по характеру материала и проблематике. В соответствии с этим выделяется военная, социальная, деревенская, психологическая, историческая проза разных течений, налагавших на нее свою печать или проявлявших тяготение к тем или иным ее типам.

История чехословацких легионов, сформированных во время войны в России из чехов и словаков — эмигрантов и военнопленных, чтобы бороться против Габсбургов, породила целый пласт произведений, авторами которых были бывшие легионеры: Рудольф Медек (1890–1940), Йозеф Копта (1894–1962), Ярослав Крадохвил (1885–1940), Вацлав Каплицкий (1895–1982), Франтишек Лангер (1888–1965) и др.

Пятитомная «Легионерская эпопея» Р. Медека («Огнедышащий дракон», 1921; «Великие дни», 1923; «Остров в буре», 1925; «Могучая мечта», 1926; «Анабазис», 1926, что означало путь в глубь континента) — это хроника создания легионов и выпавших на их долю испытаний. Самые суровые были связаны с Октябрьской революцией, Брестским миром, развалом русско-германского фронта, где легионеры собирались сражаться рядом с русскими против общего врага. Октябрь внес неразбериху в эти планы, вызвал разброд среди чехословацкого корпуса, повернул его в Сибирь, охваченную гражданской войной, чтобы окружным путем он мог добраться до Европы и влиться во французскую армию. В эпопее Медека документально-публицистическое начало торжествует над художественным, подавленной декларацией взглядов легионеров, характеристикой исторических лиц (полковника Швеца, который застрелился, не выдержав проникшей в легионы анархической заразы, — в 1928 г. Медек напишет о нем пьесу; Ленина, «со страшным монгольским черепом», Колчака, который при всей своей жестокости казался менее страшным, чем «чрезвычайки» и т. д.). Но может быть в этом и есть смысл эпопеи как ценной информации об общих страницах чешской и русской истории. Особый интерес представляет русофильская позиция автора и его героев, готовых «до последнего дыхания» любить «бескрайнюю землю» и ее «удивительный народ». И если в мирное время

они мечтали о «славянской федерации», о вытеснении из чешских школ немецкого языка — русским, о том, чтобы их родина стала нужна России, то ушедшие к белым легионеры хотят вновь «поднять русское знамя над Кремлем», «где сейчас развивается флаг странный, нерусский, водруженный чужаками».

В отличие от Медека, который воспринял большевистскую революцию как гибель великой страны и трагедию ее народа, Й. Копта в трилогии «Третья рота» («Третья рота», 1924; «Третья рота на магистралах», 1927; «Третья рота дома», 1934) стремится если не принять, то понять ее, «выслушав» все аргументы «за» и «против». От книги к книге отношение автора к действиям легионеров в революционной России становится все более критическим и все большее понимание находит у него классовая борьба, с которой сталкиваются легионеры по возвращении на родину.

Если мессианская идея «спасения России» понималась Медеком как спасение от большевиков, то Я. Кратохвил именно в них видел спасение России, что определило пафос его двухтомного романа «Истоки» (1934), обращенного к событиям 1916–1917 гг. В 1935 г. писатель примкнет к «Блоку» сторонников соцреализма, в 1937 г. напишет книгу антифашистских репортажей «Барселона–Валенсия–Мадрид». Во время войны Кратохвил станет борцом Сопротивления и погибнет в Терезине.

Впечатления легионера лягут и в основу документальной повести «Горностаи» (1936), одного из лучших творений В. Каплицкого, в будущем автора исторических романов и хроник.

При всем драматизме легионерского движения участие в нем имело свой смысл, было овеяно романтикой борьбы за свободу, знало героические страницы. К ним, например, относится победа чехословацких легионеров над немцами в битве у Зборова 2 июля 1917 г., воспетой Медеком на страницах эпопеи и в одноименной оде 1918 г.

Но решительно никакого смысла не было воевать на стороне угнетателей. Произведения о мировой войне чешских авторов, месивших грязь австрийских окопов, были пронизаны единым антивоенным пафосом, различаясь лишь по стилю. Так, в отличие от рассказов Шрамека с их лирической интонацией и обилием экспрессивных метафор (сб. «Удивленный солдат», 1924), рассказы Яромира Йона (1882–1952) о погибших друзьях и родных, трагических или курьезных случаях из армейской жизни были написаны в разговорной манере (сб. «Вечера на соломенном тюфяке», 1920). Автобиографичность, занимательность, чувство юмора, проявленные в рассказах, сохраняются и в других произведениях Йона (в романе «Мудрый Энгльберт», 1940; сборнике повестей и рассказов «Любовники Доры и иные забавы», 1942, и т. д.). Тема

Первой мировой войны не останется прерогативой ее участников. Вплоть до 1940-х годов к ней в той или иной мере станут обращаться многие чешские писатели разных судеб и взглядов, делая военные события фоном, эпизодом или основной произведений, поднимающих самый широкий круг проблем.

В военной прозе авторов, служивших в имперской армии, преобладали малые жанры. Воспоминания о войне (в отличие от истории легионов), вероятно, не настраивали на эпический лад. Впрочем, один из писателей стал исключением. Это был Ярослав Гашек (1883–1923), автор сатирической эпопеи «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1-й том — 1921, 2-й и 3-й тт. — 1922 г.).

Произведение это, где простодушный человек — то ли хитрец, то ли дурак из народных сказок, не сопротивляясь обстоятельствам, а послушно выполняя приказы штатских и военных чинов, помогал раскрыть порочность монархии Габсбургов с ее отлаженным аппаратом насилия, идиотизм войны и военщины, — было в основе своей документальным и во многом автобиографическим. Большинство его ситуаций было пережито автором и отличалось достоверностью — от обстановки в стране до интерьера пражского трактира «У чаши», где любил бывать Йозеф Швейк. Даже имя и фамилию героя автор не выдумал, а заимствовал у своего знакомого и соседа<sup>14</sup>. Известно, что рано осиротевший Гашек, бросив гимназию, пошел в ученики к торговцу травами пану Кокошке. Это имя и род занятий мелькнут на первой же странице эпопеи. Швейк, услышав об убийстве «нашего Фердинанда», начинает гадать, не Фердинанд ли это Кокошка, «собиравший собачье дерьмо», или Фердинанд, служивший у травника Прухи и по ошибке выпивший бальзам для волос, тем самым низводя жертву сараевского покушения до их уровня. Этот прием травестии исторических событий, лиц, общественных явлений через их наивно-примитивное или вульгарное восприятие — один из главных в эпопее, где официальная жизнь вступившей в кровопролитную войну империи показана в ироничной интерпретации людей из народа.

Жизнь Гашека тоже была достойна эпопеи. В юности он много бродяжничал, отразив свои впечатления в путевых заметках и очерках. С 1904 по 1907 гт. был связан с анархизмом, редактировал его издания, участвовал в политических акциях. Даже порвав с ним в преддверии женитьбы, он как никто другой останется верен его духу. Легендарным эпизодом биографии Гашека стало создание им в 1911 г. пародийной «Партии умеренного прогресса в рамках законности», от которой он баллотировался в местные органы власти, получив на

<sup>14</sup> См.: С. В. Никольский. История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке. М., 1997.

выборах с десятков голосов. Этот свой опыт мистификатора он изложил в «Политической и социальной истории партии умеренного прогресса в рамках законности» (1912, опубликована в 1963 г.).

К тому же периоду относятся и первые явления читателю Швейка («Бравый солдат Швейк и другие странные истории», сб. 1912 г.). Еще только присматриваясь к своему герою, Гашек предлагает необычное решение антивоенной темы в парадоксальной форме не протеста, а солдатской готовности служить государю-императору «до последнего вздоха». Но прежде чем этот образ обрел окончательный рисунок, Швейк вместе со своим автором должны были пройти дорогами Первой мировой войны.

Попав в 1915 г. на фронт, Гашек вскоре переходит на сторону русских, вступает в 1916 г. в чехословацкий корпус, сотрудничает в легионерском журнале «Чехослован» и опять возвращается к образу Швейка (повесть «Бравый солдат Швейк в плену», 1917). В феврале 1918 г. Гашек вступает в Красную Армию и в партию большевиков, ведет работу среди иностранцев, становится начальником интернационального отделения политотдела 5-ой армии. Вернувшись в декабре 1920 г. в Прагу, Гашек сотрудничает с «Руде право», сходитяся со старыми приятелями, ведет богемную жизнь и все больше сторонится жизни общественной, чувствуя к себе недоверие справа (за службу в Красной Армии) и слева (за репутацию «легендарного гуляки»). Этим обычно и объясняют политическую пассивность бывшего «большевистского комиссара». Но, возможно, здесь скрывались и другие причины. Если бы Гашек захотел, то сумел бы найти себя в рядах чехословацких революционеров. Однако оказавшись после Самары, Симбирска, Бугульмы, Уфы, Иркутска, где он служил русской революции, в мирной Праге, вряд ли он сам рвался к революционной борьбе. Может быть, не хотел получить в Чехии еще одну Сибирь, а, может быть, просто устал и решил уйти в творчество. Именно в это время, быстро и без черновиков, он пишет свою эпопею, публикуя готовые главы в небольших брошюрках. Похождения Швейка были оборваны на полуслове смертью их автора 3 января 1923 г.

Одно из лучших произведений мировой литературы уникально своей нелитературностью. Будто поток жизни Австро-Венгрии с начала войны до разгара военных действий в Галиции выплеснулся на страницы эпопеи, заполняя их событиями, разговорами, анекдотами, множеством действующих лиц, эпизодических и главных. А в центре этого потока — фигура Швейка, путь его странствий, протянувшийся с остановками в пивных, полицейских участках, комендатурах, сумасшедшем доме, гарнизонах, гауптвахтах через всю страну и за ее пределы. Повторяя кое-где маршруты самого автора, он самым испы-

таннным способом скреплял богатейший материал. При всей нелитературности эпопеи и ее героя, за ними стояли большие письменные и фольклорные традиции. В образе солдата с невинной физиономией<sup>15</sup> слились черты глупого Гонзы (Иванушки-дурачка), бывалого солдата, умеющего и «генералов прокормить» (Салтыков-Щедрин), и обвести вокруг пальца самого черта (Андерсен), и, наконец, хитрого и умного слуги, хотя у денщика надпоручиков и фельдкуратов было мало общего с героями Сервантеса, Гольдони и Бомарше.

При элементах пародии, карикатуры, гротеска, в эпопее Гашека, где страшное и серьезное превращается в фарс, господствуют «формы самой жизни». Комический эффект достигается обилием смешных ситуаций, умением Швейка ставить людей в глупое положение и автора — остроумно об этом рассказать. Слово выступает и главным оружием героя, способного своими рассказами и неизменным «осмелось доложить...» лишить дара речи любого собеседника, опровергнуть официальную версию событий, противопоставить оголтелости власть имущих чувство юмора и здоровый практицизм. «Швейковщина», как игра в послушание, которая, обезоруживая противника, оставляет его в дураках, стала понятием нарицательным, олицетворяя доступные бесправному человеку формы протеста и самозащиты.

Известно, что Гашек собирался показать похождения Швейка и во время гражданской войны в России. Как бы они выглядели, сказать сейчас трудно, но вряд ли автор и здесь изменил бы своему сатирическому таланту.

Если Гашек, несмотря на революционную биографию, критиковал действительность с позиций здравого смысла, пряча идеологию в подтекст, то целый ряд его единомышленников, выступавших в жанре «серьезной» социальной прозы, не скрывая своих убеждений, показывали, как они пробуждались в душах и сознаниях других людей, героев их книг. У Марии Майеровой (1882–1967) — это дочь мельника Ленка Биланская (роман «Лучший из миров», 1923), представители шахтерской династии Гудцев («Сирена», 1935, «Шахтерская баллада», 1938). У Ивана Ольбрахта (1882–1952) — служанка Анна, ставшая «Анной-пролетаркой» (одноименный роман 1928 г.). У Марии Пуймановой (1893–1958) — рабочий Ондрей Урбан и студент Станислав Гамза (роман «Люди на перепутье», 1937, первая часть трилогии, дописанной после войны: «Игра с огнем», 1948; «Жизнь против смерти», 1952).

---

<sup>15</sup> Образ Швейка великолепно воспроизвел в своих иллюстрациях к роману, ставших каноническими, художник Йозеф Лада (1887–1957), большой друг писателя, предоставивший ему свой кров. На его рисунках приветливая рожица Швейка часто контрастирует с искаженными от злости лицами вышестоящих чинов.



Майерова вложила в героиню «Лучшего из миров» автобиографические черты, в «Сирену» и «Шахтерскую балладу» знание жизни и быта рабочих кладненского края, где прошли ее отрочество и юность. Эти произведения во многом продолжили темы ее довоенных книг, о судьбах женщин из простонародной среды (роман «Девственность», 1907; сборники рассказов «Дочери земли», 1918, и др.).

Показав зарождение социального протеста в душах людей, далеких от политики, природой призванных беречь свой очаг, она отразила процесс, пережитый ею самой. В ее жизни он дошел до кульминации.

От анархистского движения (разочарование в нем показал роман «Площадь республики», 1914) она пришла к коммунистическому. Героини Майеровой не попевали за своим автором. Дочь мельника, которую толкнул в ряды революционеров помимо всего и деспотизм отца, «домашний вариант» угнетения человека, став партийным агитатором, умирает, раненная своим врагом то ли из-за ревности, то ли из-за неприязни. Гудцева, чью душу перевернула гибель маленькой дочки от шальной жандармской пули, хоть и осознает необходимость борьбы рабочих за свои права, но так и остается до конца матерью семейства. Майерова писала, — и в этом ее достоинство, — не о борцах, а о реальной жизни простых людей, не избалованных писательским вниманием.

Если роман «Лучший из миров» — это традиционный тип социально-психологической прозы, где осью композиции является судьба героини, показанная на фоне событий с начала века до начала 1920-х гг., то «Сирена», охватившая жизнь четырех поколений рабочей семьи с XIX столетия до 1917 г., потребовала от автора фрагментарности, монтажного принципа организации материала. Авторский текст сочетается с дневниками, письмами, внутренними монологами, колоритные бытовые сцены — со сценами рабочих выступлений. Свойственная этой саге о шахтерах скрытая эмоциональность ярко проявилась в отпочковавшейся от нее «Шахтерской балладе» (1938), где на одном дыхании, взволнованно и просто, рассказывалось о судьбе младшего сына Гудцевой, разделившего в новой республике удел безработного.

И. Ольбрахт, сын писателя А. Сташека, приобрел известность рассказами об изгоях общества (сб. «О злых нелюдимах», 1913), перекликавшихся с ранними вещами Горького и поэзией «поколения бунтарей». Потом он исследовал с помощью редких коллизий психологию эгоистов и альтруистов, типы людей из чиновничьей и актерской среды, показывая сложность человеческих отношений и душ «с хаосом внутри», а также утверждая ценность бескорыстной дружбы (романы «Тюрьма темнейшая», 1916; «Странная дружба актера Есения», 1919). Если большинство представителей пролетарской

литературы писали о жизни людей обыкновенных, что было свойственно и Гелене Малиржовой (1877–1940), жене и соратнице Ольбрахта, обращавшейся к теме гражданского становления личности, жанру семейной хроники («Цвет крови», 1932), автобиографического романа («Десять жизней», 1937), то Ольбрахт отдал дань этой общей тенденции лишь в романе «Анна-пролетарка». В 1930-е гг., как и в ранний период творчества, он стремится писать о людях необычных, обращаясь на этот раз за сюжетами и образами к далекому Закарпатью, краю экзотическому и нищему, страдающему от кризиса и колониальной политики властей. После книги репортажей о нем («Безымянная земля», 1932) Ольбрахт создает одно из лучших своих произведений — «Никола Шугай, разбойник» (1933) — прозаическую балладу о легендарном закарпатском грабителе, орудовавшем в горах в первые послевоенные годы. Повторявший подвиги словацкого Яношика (что «у богатых брал и бедным отдавал»), герой баллады стал олицетворением народного протеста и ожившей в прозе тех лет романтической традиции. Тему Закарпатья Ольбрахт завершил рассказами о жизни евреев-ортодоксов из глухого селения, оторванного от всего мира природой и обычаями (сб. «Голет в долине», 1937).

Если Майерова в шахтерской дилогии выстроила вертикальную линию развития событий и характеров, протянувшуюся из прошлого к современности, то Пуйманова в «Людях на перепутье», своем лучшем произведении, развернула целую панораму жизни чешского общества 1920-х — начала 1930-х гг. Представительница потомственной пражской интеллигенции, автор рассказов и романов на семейно-бытовые темы, Пуйманова, примкнув к революционной литературе, внесла в нее тонкий психологизм, культуру анализа человеческих отношений, верность нравственным критериям и — живую атмосферу той писательско-художественной среды, которая была особенно близка ей самой. В романе «Люди на перепутье» поступками героев управляют не классовые интересы, а их душевные качества. Поэтому сестра Ондreja Урбана, деревенская девчонка с червоточинкой внутри, в погоне за красивой жизнью становится махровой мещанкой, а дочь фабриканта Казмара (чьим прообразом был промышленник Батя) в силу внутреннего благородства принимает сторону рабочих.

К образу Томаша Бати обращается в 1930-е гг. не только Пуйманова, специально ездившая в Злин изучать его дело, но и Сватоплук Турек (1900–1972) в романе-репортаже «Ботострой» (1933) — о системе рационализации труда на предприятиях Бати, сулящей материальные выгоды рабочим, но высасывающей из них все силы. Автор служил на фабриках Злина в отделе рекламы и писал о том, с чем сталкивался сам. В отличие от Сватоплука, Пуйманова нарисовала

более сложный образ «антигероя» революционной литературы, подчеркнув в Казмаре черты не «акулы капитализма», а умного и талантливого предпринимателя, способного одеть страну и обеспечить людей работой. Если в этом случае Пуйманова разрушала сложившиеся в революционной среде стереотипы, то в отношении к СССР писательница их закрепляла. Оптимистическая нота в финале ее книги связана с отъездом Ондreja Урбана в СССР на работу, а одной из героинь (Неллы Гамзы, психологически наиболее близкой самой писательнице) — в гости к дочери, трудящейся вместе с мужем на строительстве автозавода в Горьком.

Роман «Москва-граница» (1937) Иржи Вейля (1900–1959), известного журналиста и поборника «литературы факта», был интересен не только объективным образом Страны Советов 1930-х гг., охваченной трудовым энтузиазмом и шпиономанией, предвещавшей разгул массовых репрессий, но и строгой документальностью, сблизившей его с романом-репортажем. Свой вклад в утверждение этой жанровой структуры внесли из левоориентированных писателей и Геца Вчеличка (1901–1967) книгами «Кафе на главной улице» (1932) и «Полицейский час» (1937), Майерова утопическим романом «Плотина» (1932), где в мелькании разрозненных сцен воссоздан день жизни Праги, когда там якобы готовилась и свершилась революция, а также Карел Новый (1890–1980) страницами документального романа «Покушение» (1935) о сараевском убийстве, развязавшем мировую войну.

Мастер социальной прозы критического пафоса, он отразил в трилогии «Железный круг» («Хутор Кршесин», 1927; «Сердце среди бури», 1930; «Лицом к лицу», 1932) борьбу деревенской бедноты, крестьян и ремесленников, с владельцем богатого имения, и поиски молодыми людьми, на чью долю выпала война, своего места в жизни, а в городском романе балладического характера «Мы хотим жить» (1933) — историю влюбленной пары, безрезультатно ищущей работу.

С жанром социально-психологического романа, поднимавшего нравственные проблемы, были связаны основные творческие достижения Бенямина Клички (1897–1943). Писатель стремился тесно увязывать судьбы людей с общественной обстановкой 1910–1930-х гг. — войной, экономическими кризисами, безработицей, событиями в Испании, аншлюсом Австрии гитлеровской Германией (роман «Вот он — гражданин», 1934; трилогия «Поколение»: «Весна поколения», 1928, «Ядовитые восходы», 1932, «На ниве Господней», 1928). Практикующий врач, Кличка использовал свой опыт общения с тяжело больными людьми, чтобы показать не физическую слабость, а духовную силу человека, подержать в читателе веру в жизнь (роман «До последнего дыхания», 1936).

Проза представителей чешского авангарда заявляла о себе как проза поэтическая, с повышенным содержанием лиризма. Поэтом остается в своих автобиографических повестях В. Незвал («Хроника конца тысячелетия», 1929; «Одержимость», 1930; «Dolce far niente», 1931). Стремится к лиризации и субъективизации текста член Деветсила Карел Конрад (1899–1971) в коротких рассказах и эссе сборника «Робинзонада» (1926), в автобиографическом романе «Ринальдино» (1927), напомиавшем не фрагментарной формой, а общей атмосферой и темой юношеских метаний «Серебряный ветер» Шпрамека. Сделав шаг к эпической прозе в страстном антимилитаристском романе «Отбой!» (1934) о молодых людях, призванных на войну, как и сам автор, со школьной скамьи, он сохраняет связь с лирикой через исповедальность и особую интонацию многих страниц романа, который сравнивали с произведениями Ремарка, Барбюса, Хемингуэя.

Крупнейшим прозаиком чешского авангарда был Владислав Ванчура (1891–1942), первый председатель Деветсила, врач по профессии, рано отказавшийся от медицинской практики, чтобы врачевать людей своим искусством. Мировая известность Ванчуры уступала уровню его мастерства, которое высоко ценили самые взыскательные критики. Возможно, сказывался колорит его прозы, порой хранящей следы словесных экспериментов, и трудной для перевода. «Непревзойденный стилист», «изобретатель своеобразной манеры, не поддающейся подражанию» (Я. Сейферт), Ванчура смело менял проблематику и стиль произведений, среди которых практически не было однотипных. Его главным ориентиром был высокий профессионализм. Признанный поэт чешской прозы, он при лирической напряженности стиля, насыщенного тропами, проявлял себя поэтом не иррациональным, а интеллектуальным, который придавал большое значение «организации» текста, порядку в нем, ставя во главу угла гармоничность связей между содержанием и структурой произведения, и видя смысл и цель творчества в подчинении «всех рабочих конструкций и всего ценного нуждам жизни» («Контекст», 1935). мудро решал он и вопрос о соотношении старого и нового в искусстве, считая, что «поэты, способные любить, никогда не окажутся вне традиций, используя чисто современную форму и очень старый опыт» («Реплика о романе», 1929). «Очень старый опыт» был для Ванчуры дороже просто «старого». В его прозе оживали интонации древних хроник (настольных книг писателя), яркие краски Ренессанса, волновавшие душу человека, который собирался стать живописцем, сказывалось и увлечение кинематографом.

Тема первого романа Ванчуры «Пекарь Ян Маргоуль» (1924) — о ремесленнике, разоренном кредиторами и своей добротой, связы-

вала писателя с пролетарским искусством. Но эмоциональным стилем он выбивался из потока более спокойной социальной прозы. Характер же главного героя, прослывшего из-за своего бескорыстия безумцем, выводил эту прозу на уровень притчи о безоружности добра, обреченного на поражение в безжалостном мире. Если «безумство» Яна Маргоуля выгодно отличало его от большинства людей, то в романе «Поля пахоты и войны» (1925) это понятие, наполняясь трагикомическим смыслом, диагностирует патологию личности и мироустройства, допускающего безумия войн, легализированных преступлений, на фоне которых меркнут преступления бытовые. Созданный в разгар поэтизма роман контрастировал с ним суровостью содержания. Зато «юмористический романчик» о любовных похождениях респектабельных граждан («Капризное лето», 1925), казалось, был создан по его рецептам. Но автор над ними подтрунивал. Героиня романа, комедиантка Анна, прибывшая с фокусником Арноштом в городок Кроковы Вары<sup>16</sup> будто со страниц незваловской «Пантомимы», носила в девичестве фамилию Незвалкова. Упомянув о ее отце — «великом грешнике, который всё умел и сочинял прекрасные стихи», автор прозрачно намекал на холостого и бездетного, но всегда пылавшего любовной страстью лидера поэтизма. Ответным жестом Незвала станет посвящение Ванчуре поэмы «Акробат».

В романе «Маркета Лазарова» (1931), навеянном семейными преданиями о предках Ванчуры, происходившего из дворянского рода, автор обращается к тому времени, когда вольнолюбивые чешские рыцари, не желавшие подчиняться королю, промышляли разбоем на больших дорогах, обильно орошая землю своей и чужой кровью. Но, воскрешая колорит далеких эпох, когда простыми и грубыми были люди и нравы, Ванчура создал не исторический роман, а балладу о любви как неистребимом начале жизни и «лекарстве против насилия». Любовь Маркеты и Миколаша, связавшая два враждующих стана, заканчивается трагически. Миколаш гибнет на плахе, но Маркета носит под сердцем его ребенка. И проявляется еще одна — главная для автора — сторона любви. Появляющемуся в конце романа «ангелу-провозвестнику», который, подглядывая за людьми, покровительствует влюбленным, «более всего противны безбрачие и одинокие самцы»<sup>17</sup>.

Ванчура не скрывал своего присутствия в тексте, делая автора-рассказчика активным действующим лицом, которого все время

<sup>16</sup> Название городка, в котором угадывался Збраслав (под Прагой), где жил Ванчура, было пародией на Карловы Вары. Имя императора Карла IV автор подменил древним именем вождя дикого славянского племени.

<sup>17</sup> Цитаты из романа «Маркета Лазарова» даются в переводах В. Мартемьяновой.

слышал читатель. В этом, как считал Я. Мукаржовский, был «корень искусства Ванчуры». В «Маркете Лазаровой» роль рассказчика особенно выразительна. Он комментирует события, взывает к читателю, сочувствует своим героям, ободряя или осуждая их. Поэтому речь каждого из них не индивидуализирована, ведь за них говорит повествователь, как в хронике или сказе. Зато полифоничен его текст, где используются книжный и разговорный язык, высокий и низкий стиль, элементы эпической прозы и авангардной поэзии.

Увлекаясь театром и кино, Ванчура писал пьесы, выступил режиссером ряда фильмов<sup>18</sup>. Его роман «Конец старых времен» (1934) о чешских нуворишах, стремившихся усвоить дворянский образ жизни, вырос из киносценария, сохранив такие его особенности, как зрелищность, преобладание внешнего плана над внутренним, действий над размышлениями. Присущие и другим произведениям Ванчуры черты проявились здесь особенно выразительно, обнажив свои истоки.

В этом романе затрагивалась и русская тема. Среди персонажей был русский эмигрант, аристократ и авантюрист, князь Мегалгоров, сочетавший черты барона Мюнхаузена и Дон Кихота. Если князь Мегалгоров вспоминал о событиях в России как потерпевший крах аристократ, то герой романа «Три реки» (1936) Ян Костка, сын чешского крестьянина, попавший во время войны в русский плен и принявший сторону революции, смотрит на них с другой стороны баррикады. Но своему произведению автор придал не социальный, а философский смысл, написав прежде всего о сложности жизни, где «горе и счастье не разграничены, а сливаются, сплетаются, пронизывая друг друга». Искренне поверивший в «новую звезду коммунизма», Ванчура не дал ей ослепить себя своими лучами. Последней вершиной творчества Ванчуры стала неоконченная лирическая эпопея «Картины истории чешского народа» (том 1-й — 1939, 2-й — 1940; начальные главы 3-го тома были опубликованы в 1948 г.). Она возникла в ответ на социальный заказ, созвучный душе автора, в годы, когда страна угрожала и когда произошла немецко-фашистская оккупация.

В большинстве книг писателя выведены люди необычные, далекие от «типичных представителей», и близкие к тем, кого называют «не от мира сего». Однако, герои Ванчуры, выделявшиеся из общего ряда, ярко воплощали многие примечательные стороны жизни.

Драматизм, а порой и трагизм его произведений проистекали не от ипохондрии, а от остроты мировосприятия человека сильного и благородного — не только происхождением, но и душой. В конце мая

---

<sup>18</sup> Эта сторона его творчества наиболее обстоятельно освещена в книге Р. Л. Филиппиковой: Владислав Ванчура. Искусство синтеза и контрапункта. М., 1999.

1942 г. Ванчура был арестован как антифашист-подпольщик и расстрелян в Праге 1 июня.

Для развития деревенской прозы много сделали представители рурализма (чешские «почвенники»), жаждавшие, однако, продвижения не вперед, а назад к своим корням и традициям — житейским и литературным. С тревогой наблюдая перетекание сельского населения в города, они стремились вернуть его в деревню, крепче привязать к земле, напомнив, что крестьяне — основа нации. Многие поборники рурализма были родом из северо-восточной Чехии, связанной с именами В. К. Райса, Ф. Шпрамека и других писателей, воспевших землю, прозванную за свою красоту Чешским раем. В Турнове, его неофициальном центре, выходил журнал «Север и восток» (1925–1930) — трибуна первой волны рурализма. Его издавал Йозеф Кнап (1900–1973), в редакцию входили и другие уроженцы тех мест — Ян Кноб (1904–1977), Франтишек Кршелина (1903–1976), Вацлав Прокупек (1902–1974). Течение поддерживал своими работами «Философия деревни» (1925), «Освобождение жизни» (1931) и др. критик Антонин Матула (1885–1953), впервые употребивший термин «рурализм» в связи с эпопеей Голечека «Наши».

«Поэты сельской жизни», хоть и сочиняли стихи, оставили свой след в литературе прежде всего как прозаики. Единственным значительным поэтом-руралистом был Ян Чарек (1898–1966), редактор сборника «Лицом к деревне» (1936), автор поэтических книг «Печальная жизнь» (1929), «Звезды на небе» (1934), «Ореол» (1938), «На чешской земле» (1942).

Развернутый в романах и рассказах руралистов «ритуал крестьянской жизни и труда — от пахоты до сбора урожая»<sup>19</sup> был лишь фоном драматических событий, в которые вовлекались люди, либо порвавшие с родной землей, чтобы укорениться в чужих краях (романы Й. Кнапа «Чужак», 1934; «Пушта», 1937), либо изменившие крестьянскому труду ради труда заводского, как герой романа Ф. Кршелины «Тощие годы» (1935).

Не идеализируя происходившие в стране аграрные реформы, целью которых было «вернуть в чешские руки угоды иноземной шляхты», и фиксируя углублявшееся на селе неравенство, писатели-руралисты стремились сглаживать социальные конфликты, внушая читателям мысль, что «деревня — одна семья». Идеологическая заданность вредила художественности. Осознававшие это авторы (Й. Кнап, Й. Кршелина и др.) впоследствии перерабатывали свои произведения, избавляя их от дидактизма.

<sup>19</sup> См.: J. Šimůnek. Ruralisté z českého ráje. Sobotka, 1993, s. 25.

К жизни деревни обращался и Ян Чеп (1902–1974), занимавший промежуточное положение между руралистами и католиками. Выходец из крестьян, он искал опору в любви к Богу, родной земле, писал о жизни бедняков, о студентах, уехавших учиться в город, о людях, истерзанных жизнью и нашедших себя лишь в местах своего детства, поднимал темы любви, старости, смерти (сборники рассказов «Троица», 1932; «Дырявый плащ», 1934; роман «Граница тени», 1935 и др.). Но он был глубже руралистов, ставил проблемы экзистенциальные, в духе идеологии не Аграрной партии, а католицизма. Его героям в критические моменты открывался спасительный «путь из тьмы к свету», к вечности, раю. Сильная сторона прозы Чепы — в ее близости к поэзии, в благозвучности языка, красоте «природных» метафор. Консервативные взгляды (в частности отрицательное отношение к республиканской Испании) и эмиграция Чепы в 1948 г. обрекли его в послевоенной Чехословакии на положение писателя полузапрещенного. Со сменой режима в Чехии интерес к нему возрос, и он высоко котируется как второй после Ванчуры поэт чешской прозы.

Совсем другой колорит имели произведения Ярослава Дуриха (1886–1962) — поэта, прозаика, публициста католического направления. Сын писателя-этнографа, он рано осиротел. Опекавшая мальчика родня хотела сделать его священником. Вместо этого он выучился на военного врача и во время Первой мировой войны и вплоть до 1939 г. был, не считая коротких перерывов, на армейской службе. Однако, не став священником, он всю жизнь служит церкви как писатель, страдая от распространявшегося безбожия, нападая на либералов, мечтая об укреплении позиций католицизма в качестве единственной религии и опоры государства. Публицистика, где он проявлял себя как истовый крестоносец, как фанатичный воитель Воинства Христова (трактаты «Надежды католицизма в чешских землях», 1930; «Лучший утешитель», 1932; «Сердце и крест», 1932, и др.), связала его с консервативными силами. Нападки на К. Чапека в 1937 г. за его антифашистские выступления в защиту республиканской Испании создали Дуриху репутацию реакционера. (Он не любил республиканцев за их преследования церкви и усмотрел во франкистском мятеже не наступление фашизма, а самозащиту католиков.) Однако художественное творчество выдвинуло Дуриха в ряды крупнейших чешских писателей XX в., много сделавшего для развития исторической прозы в период, когда интерес к ней под влиянием авангарда, больше интересовавшегося настоящим, нежели историей, упал. Полагают, что именно Дурих вдохновил Ванчуру на обращение к прошлому.

Дурих начал с социальной прозы о современности, выступая на стороне бедняков. Но в отличие от пролетарских писателей, он не



протестовал, а благословлял бедность как состояние, угодное Богу, которое ведет к богатству души и спасению (сб. рассказов «Три дуката», 1919; «Три крейцара», 1923; сказочная новелла «Маргаритка», 1925, и др.). Обратившись в трилогии «Скитание» (1929) к фигуре Альбрехта Валлентштейна (Вальдштейна), чешского феодала и полководца армии Габсбургов времен Тридцатилетней войны, он в отличие от А. Ирасека и З. Винтера не осуждает, а поддерживает контрреформацию и рекатолизацию в чешских землях после 1618 г. Однако, как считают литературоведы, смысл эпопеи, чью сюжетную канву составляют скитания молодого чешского протестанта и испанской девушки-католички, — в том, чтобы показать не ход истории, а судьбу человека в экстремальных условиях религиозно-политических противоборств.

Параллельно с «большой вальдштейнской трилогией» он создавал «малую» — «Реквием» (1930), составленную из трех коротких новелл — «исторических анекдотов» о событиях, случившихся уже после гибели полководца. Обращение Дуриха к покорившей его эпохе раннего барокко, сказалось на необычной для прозы того времени барочной стилистике его вещей — яркой выразительности зрительного ряда, будь то пейзаж, убранство людей или интерьеров, сближении трагического и смешного, любви и ненависти, греха и святости, прекрасного и безобразного. Прозе Дуриха придавал особый колорит и налет архаики. Он использовал инверсии, насыщал текст редкими или забытыми словами, веря, что богатый словарный запас («словесный клад») повышает общую языковую культуру.

Ни в какие направления не укладывалось творчество Л. Климмы и Р. Вайнера. Писатель и философ Ладислав Клима (1878–1928), близкий по духу и образу жизни проклятым поэтам, большинство своих рассказов, новелл, неоконченных романов, нагнетающих атмосферу таинственности, страха, но содержащих элементы пародийности и черного юмора, создал еще до войны. Опубликованные в конце 1920–1930-х гг., они стали фактом межвоенного искусства, свидетельствуя и о неистребимости интереса к литературе странной, ни на что не похожей, и о созвучности выраженных в ней чувств тревожным настроениям тех лет (сб. рассказов «Славная Немезида и другие истории», издан в 1932 г.; «гротескное романетто» «Страдания князя Стерненгоха», 1928, воскрешавшее традиции готического романа; фрагмент романа «Эдгар и Эура», — опубликован в 1938 г. и др.). Едкое остроумие Климмы проявилось в немецкоязычном романе «Путь слепой змеи за правдой», высмеивающем бряцание оружием и тягу к мировому господству (роман писался вместе с Ф. Бёлером, другом и компаньоном Климмы), а также в «фантастической народной комедии»

«Честный Матей» (в соавторстве с А. Дворжаком; премьера в январе 1922 г. в Национальном театре). Пьеса, где развивалась тема коррумпированности общества, партий, чиновников, суда, была очень быстро снята с репертуара.

Увлечения Климы идеями Ницше, Шопенгауэра, Беркли нашли выход в философских сочинениях («Мир как сознание и ничто», 1904), дневниках и заметках («Трактаты и диктаты», 1922, и др.), а также в беллетристике — в тенденциях к алогогетизации сильной личности, способной стать земным Богом; во вкраплении в текст философских рефлексий. Свой портрет, где исповедь сливалась с эпатажем, Клима нарисовал в «Автобиографии» (опубликована в 1937 г.). В том, что его заявления типа «Если бы я мог одним махом уничтожить все человечество, весело и без гнева... то не колебался бы ни секунды», — это лишь способ подразнить других, говорит все его творчество, пронизанное не ненавистью, а болью.

Участник войны Рихард Вайнер (1884–1937), получивший нервное заболевание на сербском фронте, с 1919 по 1937 г. жил и работал в Париже корреспондентом «Лидовых новин». Оторванный от чешского читателя по долгу службы, он не стремился к контактам с ним и в творчестве, экспериментируя с языком, нарушая его законы и дух, создавая в своих произведениях «таинственный и непонятный мир», чтобы, как казалось современникам, «отгородиться от обывателя»<sup>20</sup>.

Поэтика одного из самых темных чешских авторов XX в. определялась такими понятиями как «фантастичность», «странность», «исключительность». В его стихах и прозе, которая ставилась выше стихов (сб. рассказов «Фурия», 1917; «Оскал», 1919; «Цирюльник», 1929, и др.), отражался сложнейший внутренний мир человека, таящего в себе «удивительные бездны, устрашающие желания, жестокие поступки и замыслы поджигателя» (Р. Вайнер). Доверяя интуиции и подсознанию, он приближался к сюрреализму, но трагического, экспрессионистского извода, излучавшего «ужас и красоту». Однако в некоторых позднейших произведениях забрезжили отклики на реальность и наметилась тенденция к упрощению языка (рассказы из сб. «Натюрморт с сычом, гербарием и игральными костями», 1929; поэма «Мессопотамия», 1930; воспоминания, стилизованные под сон, «Игра не на шутку», 1933). Вайнера сравнивали в 1930-х гг. с Лотреамоном, а в 1990-х с Кафкой и прозой потока сознания.

Неизменным читательским спросом пользовалась разнообразная по темам и жанрам проза представителей общедемократического направления, обладавшего и наибольшим запасом прочности, чтобы

<sup>20</sup> B. Novák. Richard Weiner // Listy pro umění a kritiku, 1934, 6, s. 133.

выдержать испытания грядущими поворотами истории. Его основу составляла группа писателей вокруг газеты «Лидовые новины» (К. Чапек, Я. Йон, Ф. Лангер, К. Полачек, Р. Тесноглидек, Э. Басс), а также не связанные с ней художники, достигшие известности в довоенный период (Б. Бенешова, Ф. Шпрамек и т. д.), и их более молодые собратья по перу — Я. Гавличек, Я. Глазарова, А. Ц. Нор, В. Ржезач, Э. Гостовский, В. Мартинек. Последний был старше других по возрасту, но свои основные произведения написал в межвоенные годы. Большинство разрабатывало нравственную и общественно-политическую проблематику (но без веры в революционную перспективу), отражало жизнь разных сословий в больших городах и местечках, обращаясь к жанрам психологической прозы, социальных и семейных романов и хроник.

Судебный репортер «Лидовых новинах» Карел Полачек (1892–1944), продолжая традиции Неруды и Германа, создал галерею колоритных портретов мелких чиновников, предпринимателей, журналистов, спортивных болельщиков, полицейских, пародируя особенности их речи и привычек, отражая черты сословного и национального менталитета («Рассказы пана Кочкодана», 1922; романы «Дом в предместье», 1928; «Люди в офсайте», 1931; «Еврейские анекдоты», 1933, и т. д.). В романе «Главное судебное разбирательство» (1932) он показал социальные истоки преступлений. А в тетралогии «Провинциальный город» (1936), «Герои идут сражаться» (1936), «Подземный город» (1937), «Продано» (1939) ожило его родное местечко Рыхнов над Кнежной в «сладкой дреме» мирной жизни и потрясениях войны. Из пятой книги этой «провинциальной хроники» были найдены лишь фрагменты, причем уже после того, как жизнь писателя оборвалась в Освенциме.

Большой вклад в развитие психологической прозы внесли, учитывая работы З. Фрейда о роли подсознания в мотивации людских поступков, Ярослав Гавличек (1896–1943), Ярмила Глазарова (1901–1977), Эгон Гостовский (1908–1973). В отличие от сюрреалистов, они интересовались подсознательным в разумных пределах, создавая жизненно полнокровные и неоднозначные характеры. Принципу Я. Гавличека, что каждый образ должен нести в себе что-то человеческое (буквально «отдавать человечиною») и что даже в «низких людях должно проглядывать что-то людское», следовали и другие писатели. В своем самом известном романе «Керосиновые лампы» (1935) о драматической судьбе чуть сумасбродной и незаурядной женщины, вышедшей замуж за парализованного кузена, Гавличек воссоздал атмосферу родных Илемниц, рассказал о людях реальных (на кладбище в Илемницах сохранились их могилы).

К психологии сложных семейных отношений, к проблематике добра и зла, долга и вины обращается Я. Глазарова в романах «Волчья яма» (1938) и «Адвент» (1939), близком по типу прозаической балладе. Э. Гостовский в произведениях, отмеченных поэтикой экспрессионизма, показывал конфликты личности, страдающей от внутренней раздвоенности, — комплекс самого автора, чешского писателя из еврейской семьи, — с обществом (романы «Случай профессора Кёрнера», 1932; «Дом без хозяина», 1937, и др.). К жизни силезской деревни и ее неординарных людей обращался в романах «Бюркенталь» (1925), «Распадение семьи Киров» (1925) А. Ц. Нор (1903–1986). Остравскому краю посвятил свое творчество Войтех Мартинек, автор трилогии «Черная земля» (1926–1932) и других произведений.

Космической широтой отличается творчество Карела Чапека (1890–1938), вместившее в себя комплекс философских и земных проблем, беспокоивших человечество. Способность Чапека блестяще проявлять себя в разных литературных жанрах делает его наследие своеобразной моделью литературы XX в. (не только чешской) в ее наиболее примечательных чертах. На долю Чапека выпала слава, какой удостоивался мало кто из сограждан. Он многократно выдвигался на Нобелевскую премию, был близок к ее получению, но его всякий раз обходили другие (Д. Голсуорси, И. Бунин и т. д.)<sup>21</sup>. «Фантаст и сатирик» был еще провидцем и пророком, который раньше и решительнее многих стал предостерегать против корыстного использования плодов цивилизации, против фашизма и новых войн. Редкая мудрость писателя удержала его от революционных увлечений. Один из инициаторов Альманаха 1914, трибуны предвоенного модерна, он остался в стороне и от литературного авангарда 1920-х гг., хотя не обошлось и без взаимовлияний. Блестящие переводы Чапека французских поэтов (антология «Современная французская поэзия», 1920), в том числе «Зоны» Аполлинера (журнал «Червен», 1919), дали сторонникам поэтизма импульс к модернизации чешского стиха. Со своей стороны авангард поддерживал ту атмосферу поиска, которая помогала Чапеку, преодолевая предубеждения против низких литературных жанров, учиться у них занимательности и использовать в своих произведениях элементы научной фантастики, репортажа, авантюрных и бульварных романов, детективов и киносценариев, порой создавая из них настоящие жанровые «коктейли».

Карел Чапек, младший сын сельского врача, был дружен со своим братом Йозефом Чапеком (1887–1945), литератором и художником,

<sup>21</sup> См.: Д. Блюмова, Й. Блюмл. «Крестный путь» чехов за Нобелевской премией по литературе // Славяноведение, 1999, № 3, с. 116–118.

и свои первые рассказы писал вместе с ним. Соавторами братья Чапеки выступают и в комедиях «Из жизни насекомых» (1922), где повадки жуков, мошек, муравьев пародировали человеческие замашки, и «Адам-Творец» (1927) — о бессмысленности переделок жизни, поскольку новое может быть хуже старого.

Первыми самостоятельными произведениями К. Чапека стали сборники «Распятие» (1917), «Мучительные рассказы» (1921), лирическая комедия «Разбойник» (1920), посвященные познанию жизни с разных точек зрения, открывающих свою долю правды. Оно будет продолжено в юмористических «Рассказах из одного кармана», «Рассказах из другого кармана» (1929) и в серьезной трилогии «Гордубал» (1932), «Метеор» (1934), «Обыкновенная жизнь» (1934). Показывая одни и те же события глазами то одних, то других людей и воздерживаясь от признания правоты лишь одной из сторон, Чапек утверждал философию множественности правд и относительности истины. Но релятивизм Чапека тоже был относительным. Он проистекал не от нравственной бесхребетности, а от пытливости большого художника-гуманиста, стремившегося понять человека, а не вершить суд над ним.

Кроме того, он не распространялся на осмысление судеб человечества. Здесь Чапек был однозначен, решительно восставая против грозящих ему опасностей. Отражать и прогнозировать их помогали Чапеку как сатирический талант, так и богатейшая фантазия. Впрочем, фантастические ситуации и образы у Чапека легко адаптировались в реалистическом контексте, принимали на себя его особенности, не смотрелись там инородными телами. Они были не мистической, а материальной природы, приходили не из сказки, а из научно-производственной сферы. В основе сюжетов его социально-фантастических драм и романов («антиутопий») обычно лежит судьба великого изобретения, открытия, эксперимента, влекущего за собой, как правило, отрицательные последствия, ибо человечество с маниакальным упорством обращает свои завоевания себе во вред. Мысленный эксперимент ставит и сам автор, пытаясь выяснить, какие события могли бы разыгаться в тех или иных предлагаемых обстоятельствах, к чему привести? В драме «R.U.R. Россумовские универсальные роботы» (1921), с которой в обиход вошло слово «робот», подсказанное братом Йозефом, речь идет о созданных из живой материи «биороботах», лишенных чувств и души. Призванные стать дешевой рабочей силой, они заполняют в результате их массового производства мир, перенимают у людей способность бунтовать и воевать, уничтожают род людской. Драматизм апокалипсического содержания смягчается как финалом (пробудившаяся в двух молодых роботах способность любить дает

надежду на возрождение человечества), так и пронизывающим пьесу юмором, множеством забавных ситуаций, когда роботов принимают за людей и наоборот. Драма сделала Чапека знаменитым. А Толстой написал под ее прямым влиянием пьесу «Бунт машин». Интригу комедии «Средство Макропулоса» (1922) создает тайна современной актрисы и куртизанки, проявляющей интимную осведомленность о людях далекого прошлого. В конце концов выясняется, что героиня уже триста лет кружит головы мужчинам, оставаясь вечно молодой благодаря старинному элексиру жизни. Но при этом она испытывает лишь усталость и пустоту. Бесконечная жизнь утрачивает смысл. В трактовке бессмертия не как блага, а как бремени, можно уловить и отзвуки библейского мифа о Вечном Жиде, наказанном бессмертием, и философскую мысль о том, что нельзя нарушать законы природы, что предельность бытия придает ему особую ценность.

Однако еще больше Чапека волновала перспектива не бесконечного продолжения, а уничтожения человеческой жизни. Если в драме «R.U.R.» источником грозящей людям опасности были роботы, то в романе «Фабрика абсолюта» (1922) — генератор, способный производить чудотворную энергию, и выделять из материи некий абсолют, который сначала повышает эффективность труда, а потом вносит в мир хаос, становится источником раздоров разных партий, церквей, государств. В романе «Кракатит» шла речь об изобретении мощного взрывчатого вещества, за которым охотятся конкуренты изобретателя, политики, анархисты, военные, поскольку обладание им, как позже обладание ядерным оружием, означает власть над миром.

В социальной сатире и фантастике 1930-х гг. Чапек остро реагирует на угрозу фашистской агрессии. Роман «Война с саламандрами» (1936), перекликающийся по сюжету с пьесой «R.U.R.», более приближен к реалиям времени и полон прозрачных политических намеков.

Живые существа, только на этот раз не созданные, а прирученные и обученные человеком делать тяжелые работы, — земноводные саламандры, — претерпевая эволюцию, начинают войну за расширение жизненного пространства, мелководья, затопляют материи, добиваются до сердца Европы, Праги. В шефе саламандр — человеческом вырожденке Андреасе Шульце, унтер-офицере Первой мировой войны, читатели могли узнать Адольфа Шикльгрубера<sup>22</sup>, Гитлера с его планами мирового господства и лицемерием. (Андреас обещал топить людей постепенно во избежание ненужной паники...) Даже лозунг

---

<sup>22</sup> На перекличку фамилии шефа саламандр Шульце с подлинной фамилией отца Адольфа Гитлера — Шикльгрубер обратил внимание С. В. Никольский. См.: С. В. Никольский. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973, с. 340–344.

«Саламандры превыше всего» был калькой с немецкого «Deutschland über alles». Автор не снимал вины за собственную гибель с человечества. Оно само в погоне за прибылью подошло к роковой черте. «Ты знаешь, кто снабжает Саламандр деньгами, кто финансирует Конец Света, Новый Потоп? — задает себе автор вопрос в финале романа и отвечает. — Знаю. Вся промышленность. Все банки. Все страны».

Чапек варьировал жанры своей прозы. Его романы 1920-х гг. воспроизводили как репортажный стиль с калейдоскопическим мельканием сцен («Фабрика Абсолюта»), так и более традиционные конструкции с наличием главного героя и авантюрного сюжета («Кракатит»). «Война с саламандрами» была самым необычным по форме произведением — не столько «жанровым синтезом», сколько «коллажем» пародий на многие жанры — от приключенческой повести и романа в духе Стивенсона и Жюль Верна до научных статей, газетных интервью и сценариев голливудских фильмов.

Надежды на сопротивление злу Чапек связывает с самоотверженностью простых людей, выбирая среди них «положительных героев». Это рабочие, рискующие жизнью ради спасения товарищей (роман «Первая спасательная», 1937); молодой врач Гален, открывший лекарство против неизлечимой болезни, но не соглашавшийся лечить диктаторов и милитаристов (пьеса «Белая болезнь», 1937); это любящая мать, отрывающая от сердца своего сына ради спасения родины («Мать», 1938). Последняя пьеса Чапека сходна с высокими античными трагедиями. Три акта пьесы — это три этапа жизни Матери и ее страны, три исторических ситуации: мир, гражданская война, нападение агрессора. И каждая уносит кого-то из ее сыновей. И чтобы защитить родину и чужих детей от гибели, она вкладывает оружие в руки последнего сына, школьника. Среди действующих лиц пьесы — живые и мертвые. Они тоже появляются на сцене, разговаривают с матерью, подбадривают ее. С развитием действия, с переходом от мира к войне последних становится больше. Чапек материализует знакомое всем чувство, что ушедшие остаются в сердцах живых, и мысленное общение с ними, показанное Чапеком как общение реальное, заполняет пустоту. Вот и подмостки сцены не пустуют с гибелью персонажей пьесы. В ней нашли отклики и события в Испании. В именах отца и сыновей (Рихард, Ондрей, Иржи, Корнель, Петр, Тони) — отражается колорит разных стран. Но Мать носит испанское имя — Долорес.

Чапек писал и документальные произведения, очерки, эссе, репортажи, обладавшие достоинствами художественной прозы. В них отражались самые разные события его жизни — путешествия, возделывание сада, воспитание кошки и собаки, работа в редакции, в театре,

связи с радио и кинематографом. Особое место в документалистике Чапека занимают записи его «Разговоров с Масариком» (1928–1935), поданных как автобиография последнего и интервью на многие темы. Несмотря на разницу в возрасте и положении, президента и писателя связывала большая дружба, делающая честь обоим.

От фашистского застенка Карела Чапека спасла преждевременная смерть, когда до гибели Чехословакии оставалось меньше трех месяцев. Его брат умер в немецком концлагере весной 1945 г. К Чапек физически не выдержал обрушившейся на его родину катастрофы (как когда-то не выдержал А. Блок гибели старой России; душевные травмы помогли болезням одолеть еще молодых людей). Чапека не стало 25 декабря 1938 г. В тот же день было опубликовано его эссе «Приветы». Вспоминая случайные встречи в чужих краях с незнакомыми людьми, он призывал не отождествлять народы и страны с их политическими режимами. Последнее, с чем Чапек обратился к людям в недобрые времена, стали его добрые напутствия.

Стойкая любовь чехов к театру, который всегда играл большую роль в их жизни, вдохновляет на создание пьес известных прозаиков, поэтов, критиков (К. Чапека, В. Ванчуру, В. Незвала, И. Волькера, Я. Дуриха, Ф. Кс. Шальду и т. д.) и способствует появлению авторов, в том числе среди актеров и режиссеров, специализирующихся на драматургии (Ф. Лангер, Э. Ф. Буриан, И. Восковец и Я. Верих и др.).

В новый период продолжают развиваться традиции народного театра, реалистической комедии и драмы; в то же время выходят на сцену экспрессионизм и другие течения, оказывая влияние на драматургию. Пьесы традиционных структур со сквозным сюжетом, напряженным развитием действия сочетаются с театральными ревью, демонстрируя сближение театра с варьете, политическим кабаре, кинематографом.

Новые драмы жизни, которые разыгрывались на театре военных действий или в классовых столкновениях и выводили на авансцену истории народ, приводят к появлению так называемых «массовочных пьес» («zástupové drama»), где главную роль играли не отдельные герои, а коллектив. В этом жанре создавались пьесы на современные и исторические темы, созвучные современности: драма Шальды «Толпы» (1921) о стремлении одиночки слиться с народом, О. Фишера «Рабы» (1925) — о восстании Спартака. Близкие к произведениям этого типа драмы А. Дворжака (1881–1933) «Гуситы» (1919) и «Белая гора» (1924) должны были стать частями неосуществленной трилогии «Князь Вацлав».

Стремление перейти от проблематики личности к осмыслению исторических процессов приводит к редукции психологического анализа или полному отказу от него.



Этому способствовал и экспрессионизм, искусство открытых эмоций без отслеживания их внутренних мотивировок. Он был созвучен эпохе потрясений и, вероятно, привлекал драматургов объективно присущей ему театральностью, позволявшей прокричать со сцены о том, что волнует автора и зал. Так, одна из трех пьес Волькера, где поэт выразил несвойственные его лирике настроения катастрофизма и где действие происходит в абстрактном «осажденном городе», страдающем от «вечной войны», чумы и жажды («Могила», 1921), выдержана на одной экстатической ноте взываний, обращений, выкриков, подчеркнутых обилием восклицательных знаков в тексте. Печать экспрессионизма ложилась и на сатирические комедии, где в провокационной, порой гротескной форме (с долей условности, комическими несуразницами в поведении и речах персонажей) обличались пороки общества и человечества вообще: таковы пьесы братьев Чапек «Из жизни насекомых», Л. Клим и А. Дворжака «Честный Матей», Л. Блатного (1894–1930) «Ку-ка-ре-ку!» (1922), где шла речь о людях, своей тупостью напоминавших животных. Утверждению экспрессионизма на чешской сцене способствовала деятельность Карла Гуго Гилара (1885–1938), сменившего на посту режиссера Национального театра Я. Квапила, который много сделал для развития чешской театральной культуры. (С 1921 по 1928 г. Я. Квапил был режиссером Театра на Виноградах, где К. Чапек заведовал литературной частью; в начале 1920-х гг. организовал гастроли МХАТа в Праге.)

К депсихологизации драматургии вел и авангард, вдохновлявшийся театром Э. Пискатора, А. Таирова, но в первую очередь В. Мейерхольда, чьи актеры — «это клоуны, акробаты, танцоры, певцы — но никак не глубокомысленные психологи» (Ф. Гётц. «Борьба за чешский театральный стиль») <sup>23</sup>. Во имя освобождения театра от литературы, от «оргий психологизма» (выражение Восковца и Вериха) деятели чешского авангарда стремились перевести его на чисто комедиантскую основу.

Ярчайшие страницы чешской драматургии 1920–1930-х гг. связаны как с творчеством К. Чапека, так и с деятельностью чешских авангардных сцен, в первую очередь Освобожденного театра, созданного в 1926 г. из театральной секции Деветсила. Чапек, подружив чешскую драматургию с научной и социальной фантастикой и обогатив ее жанрами сценических антиутопий, трагикомедий и драм на злободневные и вечные темы, ввел ее своим мастерством и проблематикой в русло мировой драматургии. «Освобожденный театр»

<sup>23</sup> František Götz. *Boj o český divadelní sloh*. Praha, 1934, s. 63.

внес в нее свежую струю комедиантства, помог заслугой своих актеров и драматургов Восковца и Вериха, режиссеров И. Гонзла и И. Фрейки, композитора Я. Ежека стать частью легенды чешской культуры XX в., ее нетленной частью, которая остается потомкам от спектаклей, сошедших со сцены. Благодаря им и поэтизму чешский авангардный театр стал не «театром абсурда» и интеллектуальных головоломок для избранных, а популярным комедийным театром с элементами клоунады, где царила стихия смеха.

И. Фрейка (1908–1952) сыграл большую роль в создании Освобожденного театра. Но, вскоре уйдя оттуда, он основывает театр Дада, приняв после его закрытия (1929) приглашение перейти в Национальный театр. Ушедший вместе с ним в театр Дада актер, режиссер, композитор, поэт и драматург Эмиль Франтишек Буриан (1904–1959) основывает в 1933 г. поэтический театр Д-34 (первая буква от слова *divadlo*, театр), где ставит в основном свои инсценировки произведений чешской и мировой классики («Оперу нищих» Брехта — 1934; эпопею Гашека — 1935; «Белые ночи» Достоевского — 1936; «Евгения Онегина» Пушкина — 1937, и т. д.) в оригинальной и особенной интерпретации. В шекспировском «Гамлете» (1937), например, содержались отклики на московские процессы.

И. Гонзлу (1894–1953) принадлежит заслуга выработки Освобожденным театром динамичного стиля спектаклей, во время которых на сцене «все время что-то происходит, все в движении, водовороте, волнении» (Ф. Гётц).

Но ведущими драматургами Освобожденного театра стали актеры-комики — Иржи Восковец (1905–1981) и Ян Верих (1905–1980). Свою принадлежность к разным социальным слоям (Восковец был сыном музыканта, Верих происходил из простонародной среды) они порой обыгрывали в комедийных дуэтах интеллигента, витавшего в облаках, и простака, который называл вещи своими именами. Кочевавшая из пьесы в пьесу под разными масками, эта пара клоунов участвовала в действиях и интермедиях, распевала куплеты на музыку Ежека, комментировала события в жизни и на сцене, вступала в импровизированные общения со зрителем и друг с другом. Самой известной пьесой Восковца и Вериха 1920-х гг. стало созданное в духе «непосредственного чистого комизма» «*Vest pocket revue*» («Маленькое карманное ревю», 1927). На мотив кругосветного путешествия за сюжетами писателя Гвидо Мариа де ла Камера ван Обскура, которого преследуют влюбленная секретарша и фотограф-папарацци с родственниками, там нанизывались забавные сцены в Париже, на трансатлантической лайнере, воздушном шаре и т. д. После аналогичных пьес, созданных развлечения ради («Север против Юга», 1930; «Дон

Жуан и К<sup>о</sup>», «Голем», 1931, и др.), авторы переходят к острой социальной и антифашистской сатире, заодно высмеивая средства пропаганды, печать и радио, которые придумывают для народа, поскольку «тому некогда подумать», — «идеалы, вождей, кумиров». В пьесах Восковца и Вериха была масса намеков на реальные события и лица. Так, одним из персонажей «оптимистической комедии» «Лицо и изнанка» (1936) был Казимир Конрад, глава партии Рубашек в Полосочку (аллюзии на Конрада Генлейна, вождя судетских немцев, на чернорубашечников Муссолини и тюремную робу заключенных). В тексте пьесы то и дело всплывали слова и обороты из пропагандистских «речевок» известных деятелей Третьего рейха и других стран («тотальное устрашение», «чистокровные предки», «при словах „интеллект“ и „культура“ хватаюсь за пистолет», «жидовский интернационал», «кто не с нами, тот против нас»). Действие пьес Восковца и Вериха происходило не только в тогдашней Чехословакии, но так же в античном Риме и древней Греции («Цезарь», 1932; «Осел и тень», 1933), средневековой Европе («Палач и шут», 1934; «Тяжелая Барбара», 1937), во Франции времен Франсуа Вийона («Баллада о лохмотьях», 1935) и т. д. Но в них всегда было «современное ядро».

Вполне удовлетворенная в 1920-е гг. жажда эксперимента уступает место стремлениям синтезировать опыт классики и авангарда, вернув, в частности, в пьесы и интригу, и ее психологические мотивировки («Возлюбленные из киоска», 1932, Незвала и его же пьесы по мотивам Кальдерона, Дюма, Бомарше; «Озеро Укереве», 1935, Ванчуры и т. д.).

Большим успехом пользовалась в 1920–1930-е гг. драматургия автора общедемократического направления Ф. Лангера. Он обращался к легионерской теме («Победители», 1920; «Конный дозор», 1935), развивал традиции народного театра, использовал приемы освещения одних и тех же событий глазами разных людей, показывал относительность понятий добра и зла, преступления и наказания (комедии и драмы «Верблюд сквозь игольное ушко», 1923; «Периферия», 1925; «Ангелы среди нас», 1931; «Семьдесят два», 1937, и др.).

Большинство чешских писателей того времени предавали гласности процесс самоопределения, участвовали в выработке художественных концепций, писали литературно-критические и теоретические работы. На этом поприще преуспели и К. Чапек, и В. Незвал, и И. Волькер, и Й. Гора, и В. Ванчура и многие другие. Но профессионализация критики и литературоведения, произошедшая на рубеже веков, способствовала постоянному пополнению числа людей, для которых этот вид творчества становился если не единственным, то главным. Многие из них играли большую роль и в осмыслении на-

копленного литературного опыта, и в дифференциации современной литературы, которая в свою очередь дифференцировала и чешскую эстетическую мысль.

Защитником традиционных ценностей жизни и литературы выступил целый ряд авторов, стоявших вне группировок, но мировоззренчески связанных с общедемократическим направлением. Среди них — Арне Новак (1880–1939), профессор чешской литературы, декан и ректор Университета Масарика в Брно. Он отвергал сугубо идеологические подходы к литературе, относясь к ней как к «искусству слова» и соответственно оценивая писательское творчество. Автор монографий о Неруде, Дыке, Св. Чехе, сборников статей («Тридцатые годы», 1932; «Дух и нация», 1936, и др.), он трудился над историей чешской литературы, расширяя хронологию и базу охвата материала. Самое полное издание его «Обзорной истории чешской литературы с древнейшего периода до наших дней» относится к 1936–1939 гг. Посмертно изданная книга «Пушкин» (1941) очерчивала широкий круг интересов знатока чешской, немецкой и поклонника скандинавских литератур.

Мирослав Рутте (1889–1954), редактор газеты «Народни листы» (1917–1941), начав публиковаться в журнале декаданса «Модерни ревью», впоследствии стал убежденным сторонником реализма в его русском (Пушкин, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Толстой, Достоевский) и английском вариантах и с предубеждением относился к представителям чешского модерна и авангарда (Бржезине, Шальде, Незвалу, Ванчуре). Его театроведческие интересы нашли отражение в книге о режиссере К. Г. Гиларе (1928).

Фердинанд Пероутка (1895–1978), основатель и редактор «независимого еженедельника» «Пршитомност» («Настоящее», 1924–1939), где выступали писатели разных направлений, оставил свой след и как яркий публицист либерального толка, чьим идеалом был К. Гавличек-Боровский. Его литературно-критические статьи и эссе составили сборники «Да и нет» (1932), «Личность, хаос и дурные привычки» (1939). Самым известным произведением стала пятитомная история становления Чехословацкой республики в 1918–1923 гг. («Строительство государства. Чехословацкая политика после переворота», 1932–1938).

Продолжавший активную деятельность Шальда проявлял молодую чуткость к духу времени, высоко оценивая пролетарскую поэзию и поэтизм (сб. статей «О самой молодой чешской поэзии», 1928), а в 1930-е гг. поддерживая философско-экзистенциальную (Гора, Галас) и спиритуалистическую (Загадничек) линии чешской поэзии. Из прозаиков его особой любовью пользовались Ванчура и Чеп, а не-

любовью — К. Чапек. Он критиковал его за «позерство», «сентиментальность», «самаритянский дилетантизм дешевой пробы»<sup>24</sup>, плохо реагируя на иронический прагматизм взглядов Чапека на искусство, поскольку патриарх чешской критики придерживался самых высоких представлений о миссии художника. Произведений Чапека, которые бы раскрыли внутреннюю близость оппонентов, Шальда, очевидно, оценить не успел.

Ученик и последователь Шальды Вацлав Черный (1905–1987), имевший, однако, свою иерархию ценностей, преподавал компаративистику в Женевском, а романские литературы в Пражском и Брненском университетах. Он исследовал «Идейные корни современного искусства» (1929), рассматривая в качестве истоков его романтической ветви философию Бергсона, был автором книг о К. Чапеке (1936), о барокко в чешской поэзии (1937), основателем и редактором литературного журнала «Критицки месичник» (1938–1942, 1945–1948), активнейшим участником антифашистского Сопротивления и персоной «нон грата» в социалистической Чехословакии.

В межвоенные годы в чешскую культуру вступил философ и литературовед Ян Паточка (1907–1977), ученик Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, один из основателей Пражского философского кружка (1934). Помимо философии он исследовал творчество Махи, роль литературы в чешском национальном возрождении («Чешская образованность в Европе», 1939), высоко оценивая эпопею Я. Дуриха «Скитания» как протест против атеизации народа. Позже он стал одним из крупнейших специалистов комениологов<sup>25</sup> и исследователей хронотопа в живописи и поэзии.

Целую плеяду искусствоведов, литературоведов и критиков марксистской ориентации выдвинуло революционное направление (среди них — З. Неедлы, Б. Вацлавек, Курт Конрад, Ю. Фучик, Л. Штолл и др.). Защитником пролетарской литературы выступал друг Волькера, редактор социал-демократической газеты «Право лиду» — Антонин Матей Пиша (1902–1966). Наиболее глубоким теоретиком революционного искусства был Бедржих Вацлавек (1897–1943). Сначала он был связан с поэтизмом и обосновывал необходимость разделения творческой и социально-конструктивной деятельности («От искусства к творчеству», 1928), но в 1930-е гг. стал отстаивать недогматическую концепцию социалистического реализма, сильно отличавшуюся от ее ждановского варианта, поскольку базой нового искусства Вацлавек объявлял самый широкий спектр эстетических традиций, в том числе и традиций авангарда. Вацлавек, кроме того, был собирате-

<sup>24</sup> «Šaldův zápisník», 1931–1932, IV, s. 411.

<sup>25</sup> Специалист по творчеству Я. А. Коменского.

лем и исследователем фольклора (книга «Письменность и народная традиция», 1938), и автором первой истории «Чешской литературы XX столетия» (1935), где смена течений и стилей рассматривалась в свете диалектической формулы развития: тезис–антитезис–синтез.

Одним из самых инициативных и разносторонних деятелей межвоенного авангарда был Карел Тейге (1900–1951), теоретик поэтизма и чешского сюрреализма, знаток западной и советской литератур, чьи статьи, переводы, живопись, графика, издательская деятельность играли огромную роль в обновлении национального искусства, открывая для него опыт других стран. Человек левых убеждений, он показывал опасность коммерциализации культуры в буржуазном обществе, связывал большие надежды с социализмом. Но это не помешало ему резко выступить против политических репрессий в СССР и против тех своих сограждан, кто пытался их оправдать («Сюрреализм против течения», 1938). Тейге сохранил верность авангардному искусству и тогда, когда в этом стали видеть крамолу, за что после войны подвергался атакам догматической критики, сократившим его жизнь и надолго бросившим тень на его имя.

Особо следует сказать о роли писателей и критиков католического направления в возрождении интереса к культуре барокко. Пример здесь подали маститый историк Йозеф Пекарж (считавшийся в ЧССР «реакционером» за свою концепцию чешской истории, возвышавшую контрреформацию), литературовед Йозеф Вашица (автор исследования «Чешское литературное барокко», 1938) и др. Их инициативы подхватил Зденек Калиста (1900–1982), бывший член Литературной группы, автор стихотворных сборников («Рай сердца», 1922, и др.), книги воспоминаний о друге и сопернике, с которым он делил кров в университетские годы в Праге («Камарад Волькер», 1933), но вошедший в историю культуры прежде всего как исследователь чешского барокко («Богуслав Бальбин», 1938; антология «Чешское барокко. Исследования, тексты, комментарии», 1941, и др.).

Высокую международную репутацию чешскому литературоведению принес структурализм, главное достижение Пражского лингвистического кружка, основанного в 1926 г. чешскими литературоведами и лингвистами (Я. Мукаржовским, В. Матезиусом, Б. Гавранек и др.) при активном участии русских ученых (Н. Трубецкого, Р. Якобсона, П. Богатырева). Позже, по мере укрепления позиций структурализма, к кружку присоединятся Ф. Водичка, Р. Веллек, Й. Грабак и др. Опираясь на феноменологию Э. Гуссерля, функциональную лингвистику швейцарца Ф. де Соссюра, на разработки русского ОПОЯЗа (Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, Ю. Тынянова), на идеи чешского провозвестника формального анализа Йозефа Дур-

дика (1837–1902), а также О. Гостинского, О. Зиха, Ф. Кс. Шальды, уделявших внимание эстетике искусства, структуралисты в противовес традициям позитивизма и психологической школы переключали внимание с субъекта творчества на его результат. Произведение переставало быть средством раскрытия личности автора и особенностей эпохи, его создавшей и (или) в нем отразившейся, а обретало самоценность, направляя внимание исследователя на анализ своей структуры и языка. Признавалось существование неких внутренних законов их развития, которые отражались на характере текста, оказывая воздействие на него внешней среды, «внелитературного ряда». Самым крупным представителем чешского структурализма был Ян Мукаржовский (1891–1975), историк и теоретик литературы, благодаря которому структурализм был избавлен от ограниченности формального анализа. Защищая в духе русского формализма «автономию искусства по отношению к явлениям других динамичных рядов, с которыми оно соприкасается», Мукаржовский все время подчеркивал необходимость учитывать их взаимосвязь. Эстетическую функцию искусства он рассматривал в совокупности с другими, которые та помогает эффективно реализовать («Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты», 1936). Принципы и категории чешского сюрреализма (в частности, выделенная Мукаржовским категория «семантического жеста» и др.) во многом определили современные подходы к анализу произведений искусств, завоевав сторонников во всем мире.

Межвоенный период в истории чешской литературы, чьи творческие результаты вошли в сокровищницу не только национального, но и мирового искусства, завершился тревожными месяцами и днями 1938 г., когда угроза гибели республики, включенной Гитлером в число жертв, за счет которых он собирался расширять свое жизненное пространство, стала реальной. Первым актом национальной трагедии было навязанное Чехословакии Мюнхенское соглашение (сентябрь 1938) между ней, Германией, Францией и Англией о передаче Германии, Венгрии и Польше части пограничных земель. Вторым — оккупация Чехии и Моравии 15 марта 1939 г. и отделение Словакии, провозгласившей создание независимого государства.

## Словацкая литература

**О**бъединение с чешским народом в самостоятельном демократическом государстве практически устранило проблему общенационального выживания в той обостренно болезненной форме, в какой она представляла перед словацкими писателями в конце XIX — начале XX в. «Словакия, — писал Штефан Крчмеры в первом номере возобновленных в 1922 г. „Словенских поглядов“, — подошла к своему освобождению буквально при последнем издыхании... Наше поколение уже не знало словацкой школы, мы не смели собраться, чтобы спеть словацкую песню, не имели права держать в парте словацкую книгу, а потом даже букварь. Мы уже в самом деле „на ладан дышали“ и слабели год от года»<sup>1</sup>. После 1918 г. словацкий язык получил права гражданства на всех ступенях образования. В Братиславе был открыт университет (1919), основан Национальный театр (1920). Вновь развернула свою деятельность Матица словацкая, находившаяся под запретом с 1875 г. В Словакии стали наконец складываться необходимые предпосылки для развития на профессиональной основе главных сегментов художественной культуры — изобразительного искусства, вскоре заявившего о себе такими именами, как М. Бенка, Л. Фулла, К. Сокол, М. Базовский и др., театра, музыки, архитектуры.

За годы существования Чехословацкой республики по сравнению с предшествующим состоянием безнадежности, ощущением исторического тупика изменились не только ориентиры, но сам тонус общественного сознания. «Важно подчеркнуть, — констатируется в опубликованном в 1990-е гг. коллективном труде „История Словакии“, — что в отличие от ситуации до 1918 г. желание стать предпринимателем, адвокатом, врачом, инженером, учителем уже не влекло за собой мучительного выбора между отказом от собственной национальности, омадьяриванием, и неблагодарным, чреватых преследованиями уделом „панслависта“ и „национального подстрекателя“. Словаки становились министрами, жупанами, офицерами и т. п., не будучи вынужденными отречься от своей национальной принадлежности. Да и рабочий словак уже не должен был столь униженно пресмыкаться перед всемогущим чиновником, жандармом, „паном“... Жители Словакии все очевиднее становились гражданами... Межвоенная короткая, двадцатилетняя, но достаточно эффективная демократи-

<sup>1</sup> Slovenská literárna kritika. Zv. IV. Bratislava, 1984, s. 6.



ческая школа по-своему отметила словацкое развитие вплоть до современности»<sup>2</sup>.

Впрочем, подобную, в целом позитивную оценку двадцатилетия разделяли и разделяют в Словакии далеко не все. Оговорки и в самом деле необходимы. Дело в том, что стремительный скачок из полупеодального состояния в политическую систему демократической республики сопровождался крутой и болезненной ломкой привычного образа жизни, нарастанием общественных противоречий и, как это ни парадоксально, разочарованием в романтических идеалах чешско-словацкой взаимности. Унаследованная от Австро-Венгрии разительная экономическая диспропорция между чешскими и словацкими землями обрекала Словакию, особенно на первых порах, на роль полуколониальной аграрной периферии, источника дешевой рабочей силы и сырья. Переориентация словацкой экономики с Будапешта на Прагу оборачивалась закрытием многих предприятий, не выдерживавших конкуренции с чешской индустрией, пережившей еще в конце XIX в. промышленную революцию. Соответственно возрастала безработица, усиливалась вынужденная экономическая эмиграция, возникали стихийные бунты, демонстрации голодающих; власти отвечали арестами и даже расстрелами. Словакия испытывала на себе все многообразные тяготы и императивы «догоняющего» типа развития, при том что социально-политические конфликты нередко приобретали здесь окраску межнационального — теперь уже и межславянского — противостояния.

Во вновь образованном, этнически пестром государстве чехи — согласно переписи 1921 г. — составляли лишь половину населения — 6,5 миллиона человек, и только вместе со словаками (2,25 млн) они достигали устойчивого большинства в две трети по отношению к немецкому (свыше 3 млн) и другим национальным меньшинствам (венгры — 0,75 млн, русины и украинцы — 0,45 млн, поляки — 75 тысяч человек и др.). Именно этой математической логикой и руководствовался Т. Г. Масарик, прибегнувший в ходе сложных переговоров с руководителями стран Антанты о создании республики к тактической формуле о единой чехословацкой нации. «В данном случае, — по ироническому замечанию чешского политолога П. Питарта, — преследовалась чисто прагматическая, самоспасительная цель: чтобы нас, чехов (чехословаков), было заведомо больше, чем немцев. А раз уж возникали чехословаки, то и словаков соответственно прибывало — опять-таки в противовес венграм»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> R. Marsina, V. Čučaj, D. Kováč, L. Lipták. Slovenské dejiny. Matica slovenská, 1992, s. 232.

<sup>3</sup> P. Pithart. Po deväťosemdesatom: Kdo jsme? Bratislava; Brno, 1998, s. 206.

С внешнеполитической точки зрения подобная логика имела определенный интегрирующий смысл, но, привнесенная во внутриполитическую сферу, она породила хроническую напряженность во взаимоотношениях между чехами и словаками, обусловила тот нарастающий дефицит взаимопонимания, который в конечном счете, на исходе XX в., стал одной из причин распада совместной государственности. Концепция единой чехословацкой нации, апеллирующая к традиционной идее чешско-словацкой взаимности, по сути дискредитировала саму идею, пренебрегая историческим опытом формирования и развития словацкого национального самосознания на протяжении XIX — начала XX в. Термин «чехословацкая нация» был введен в текст конституции 1920 г., а «чехословацкий язык» был объявлен официальным языком республики с оговоркой о двух вариантах «звучания» — чешском и словацком.

Вся эта конструкция, получившая наименование доктрины чехословакизма, не вызывала реакции отторжения с чешской стороны, поскольку здесь представлялось естественным, что «во всех отношениях слабейшая и, как было принято считать, отсталая словацкая часть рано или поздно сама по себе сольется с чешской, — ни в коем случае не наоборот, и тем более не так, что оба народа в результате слияния составили бы какую-то совершенно новую нацию. Чехословацкий, следовательно, воспринимался как чешский»<sup>4</sup>.

Доктрина чехословакизма была призвана обслуживать идею централизованного, унитарного государства. Стоит заметить, что после 1918 г. официальное название республики писалось через дефис и обе части составного слова с прописной, «равноправной» буквы: Чехо-Словакия. Однако с принятием конституции дефис был изъят, чем по сути была подчеркнута доминирующая роль Праги, не пожелавшей на практике делиться с Братиславой какими-либо властными полномочиями. Но тем самым — при отсутствии элементов реального самоуправления — вся ответственность за послевоенные тяготы, экономическую разруху, общую неустроенность жизни перекладывалась в глазах большинства словаков на Прагу. В результате национальная политическая (а вслед за ней и культурная) элита оказалась расколота. Одна часть, представленная бывшими радикалами-гласистами, последователями Масарика, поддержала концепцию унитарного государства, разделив, таким образом, идеологию более или менее ортодоксального чехословакизма. Многие из них занимали высокие административные посты, становились министрами, что не добавляло им популярности у себя на родине. Другая часть — Народная пар-

<sup>4</sup> P. Pithart. Po devětosemdesatom..., s. 206.

тия (людаки) с бессменным лидером А. Глинкой, тесно связанная с католической церковью, и — с определенными оговорками — традиционная Национальная партия (мартинцы) — уже с начала двадцатых годов выступили с лозунгом территориальной автономии, постепенно получавшим все более массовую поддержку. Экстремистское крыло людаков не стеснялось при этом прибегать к низкопробным приемам агрессивной чехофобии. Принципиальными противниками как чехословакизма, так и буржуазного национализма (автономизма) зарекомендовали себя коммунисты. Однако догматизм классового подхода приводил их самих к хронической недооценке национального вопроса, в какой-то мере скорректированной лишь в середине 1930-х гг. тактикой единого антифашистского фронта.

В демократически дифференцированном обществе, при наличии многочисленных политических партий и разветвленной системы средств массовой информации, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от традиционно-оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. Политика, разумеется, оказывала влияние на литературу, стремясь развести писателей по разным лагерям, но независимо от тех или иных идейно-политических предпочтений в литературной и — шире — культурной среде преобладающим оставался дух корпоративной заинтересованности в общем подъеме национального художественного творчества. Примером солидарности писателей, представителей всех поколений и самых разных ориентаций, могут служить, например, активные выступления в защиту словацкого языка как единственно легитимной формы национальной словесности. Эти выступления были ответом на культивируемый в чешской среде тезис о неизбежном слиянии словацкого языка с чешским, о заманчивых перспективах, которые якобы открылись бы для словацких писателей в случае их перехода на «чехословацкий» (читай: чешский) язык. О словацком языке как диалекте чешского рассуждали политики, историки, литературоведы (А. Пражак) и даже некоторые видные чешские лингвисты (Ф. Пастернек, Ф. Травничек и др.).

В 1929 г. дискуссия о языке выплеснулась и на страницы массовой печати, когда влиятельная, близкая к правительственным кругам пражская газета «Пшитомност» опубликовала рецензию на книжку молодого словацкого критика Я. И. Гамальера «Голоса нашего востока», написанную им по-чешски. Автор рецензии, приветствуя такой шаг словацкого литератора, призывал «исправить, наконец, ошибку отцов» и заменить словацкий язык письменным чешским. Эту позицию разделил позднее и сам главный редактор, авторитетный либеральный публицист Ф. Пероутка, который посоветовал молодым

словацким авторам переходить на чешский язык, поскольку «только принадлежность к чешской литературе способна обещать пишущим словакам более достойную и полнокровную жизнь»<sup>5</sup>. На страницах газеты и в других органах печати выступили тогда многие словацкие литераторы, единодушно отвергнувшие советы Пероутки.

Важно подчеркнуть, что в перманентной, то затухающей, то вновь вспыхивающей дискуссии о самодостаточности словацкого языка словацкая сторона была поддержана целым рядом выдающихся деятелей чешской культуры. Особенно весомо в 1929 г. прозвучал голос Ф. Кс. Шальды, выразившего убеждение в том, что «то слово, в котором Словакия художественно обретет себя, будет произнесено не по-чешски, а по-словацки... Лишь литературный централизм может желать, чтобы словаки перешли на чешский язык, а предположение, что это принесло бы некую пользу как им, так и чешской литературе, является чистой иллюзией подобного подхода»<sup>6</sup>. Шальда наметил и перспективу взаимодействия двух братских литератур, видя ее в ускоренном «догоняющем» движении словацкой литературы для достижения ею уровня развитости чешской и последующей — на равных — творческой конкуренции этих литератур как естественного залога их художественного совершенствования.

На фоне затухающей творческой активности писателей-реалистов старшего поколения и представителей Словацкой модерна задача многослойного обновления литературы выпадала на долю молодых авторов, заявивших о себе в первое послевоенное десятилетие. Прежде всего с их творчеством связано приобщение словацкой литературы к идейным и художественным новациям времени, через них — при активном посредническом участии чешской литературы — осуществлялось восприятие импульсов, исходящих из широкого международного окружения, доходили отзвуки новейших европейских литературных школ и направлений — футуризма, экспрессионизма, дадаизма, конструктивизма, чешского поэтизма, пролетарской поэзии. Эта беспримерная в условиях Словакии, раскованная и безоглядная поисковая активность молодых под флагом «абсолютной свободы внутреннего выражения» (Я. Смерек, 1924) хотя и оставила после себя цепочку скороспелых эклектических произведений, тем не менее способствовала внедрению новых тематических пластов и новых принципов отображения внутреннего мира личности, в целом активизировала процесс художественной дифференциации национальной литературы. Правда, полноценная отдача дала о себе знать

<sup>5</sup> K. Rosenbaum. Vzťahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Bratislava, 1989, s. 251.

<sup>6</sup> F. X. Šalda. Umenie a život. Bratislava, 1987, s. 371.

несколько позже, в 1930-е гг. К тому времени улеглась эйфория первооткрытий и наступила пора аналитического освоения взятых уроков на основе синхронной самоидентификации словацкой литературы в ряду других европейских литератур.

Именно в 1930-е гг. по мере естественной дифференциации литературного творчества, а также неуклонного расширения журнальных и книгоиздательских возможностей происходит «окончательная эмансипация литературной критики» (Р. Хмель, 1989) как относительно самостоятельной сферы национального эстетического самосознания. Литературно-критическая деятельность, которая до сих пор чаще всего представляла как попутное и далеко не обязательное занятие самих творцов литературы, обретает полноправный профессиональный статус. Это было связано прежде всего с активизацией в литературной критике представителей молодого поколения, прошедших, по образному выражению Л. Новомеского, «через мастерскую Шальды» и получивших в университетах Праги и Братиславы широкое филологическое образование. Андрей Мраз (1904–1964), Милан Пишут (1908–1984), Михал Хорват (1910–1982), Александер Матушка (1910–1975), Йозеф Феликс (1913–1977) и др. — все они, хотя и каждый по-своему, исходя из собственной специализации и личных представлений о миссии национальной литературы, внесли весомый вклад в общий подъем литературно-критического мышления в Словакии, принципиально повысив планку идейно-эстетической требовательности в подходе к художественным произведениям.

В литературной критике 1930-х гг. была, наконец, преодолена психологическая инерция осажденной крепости — прирожденный инстинкт самосохранения литературы, постоянно озабоченной проблемой выживания и соответственно вовлечения в свою орбиту любых, подающих хоть какие-либо надежды авторов. В глазах молодого поколения литераторов подобная снисходительность, пусть даже продиктованная патриотическими чувствами, представляла как одно из наиболее очевидных реликтовых проявлений локальной замкнутости словацкой литературы на доморощенных критериях, не выдерживающих сравнения с мировой художественной практикой. Острой критикой вторичной, эпигонской, плагиаторской продукции (особой непримиримостью к ней прославился молодой Матушка) отмечена вся общественно-литературная атмосфера 1930-х гг.

Говоря о закономерной динамизации литературного процесса в Словакии, нельзя тем не менее упускать из виду начальную точку отсчета. Словацкая литература в целом все-таки значительно медленнее, чем чешская, осваивалась в кардинально изменившемся общественно-политическом и культурном климате страны. Если в чеш-

ском самосознании образование республики (28 октября 1918 г.) воспринималось как законное возвращение к некогда утраченной, но сохраненной в генетической памяти норме национальной суверенности, то октябрьский переворот — именно этим термином оперирует чехословацкая историография — застал подавляющее большинство словаков врасплох. «Свобода ковалась почти что втайне от нас, путем потаенных акций наших людей за границей, и на нас, сидевших дома, она свалилась, как созревшее яблоко, угодив прямо в руки»<sup>7</sup>, — делился своими впечатлениями молодой поэт Я. Смерек, выражая вместе с тем наиболее характерную для Словакии реакцию на исторические события октября 1918 г. Эффект неожиданности по-своему отозвался в литературе.

Деятели культуры, творческий облик которых формировался в конце XIX — начале XX в., усматривали в этом благодетельном повороте национальной судьбы перст Божий. В них всколыхнулась надежда на осуществление стародавней мечты о приходе «царства братства и любви», «триумфе свободы и добра святого». Подобные настроения питали литературное творчество первых послевоенных лет и наиболее отчетливо проявились в поэзии.

Центральной ее фигурой в 1918–1921 гг. остается Гвездослав. Свыше ста стихотворений, написанных в последние три года жизни, свидетельствуют о подлинном духовном подъеме семидесятилетнего писателя. То была своего рода передача поэтической эстафеты, заключительный аккорд литературы того типа, национально-патриотический фундамент которой закладывался еще в эпоху возрождения. Большинство произведений поэта носит характер патетических посланий, в них осмыслиется «усыпанный терниями» путь, пройденный отчизной, и воспевается ее «чудесное воскрешение» («Молодая Словакия», «Чехословацким легионам», «Матице словацкой» — все 1919 г.).

Образование Чехословацкой республики ассоциировалось у Гвездослава с наступлением давно предсказанного им «золотого века» свободы, когда наконец дойдет черед до выполнения его заветной этической программы: бескорыстная любовь к ближнему, единство «рода» и т. п. Впрочем, он еще успевает убедиться, что действительность не спешит оправдывать его ожидания. Предчувствие новой драмы прорывается в последних стихах поэта («О, противоречья! Где отыскать гармонию, как примирить их...? — «К столетию со дня рождения Андрея Сладковича», 1920), предвосхитившего в этом смысле эволюцию многих своих младших современников, прежде всего писателей-реалистов и поэтов, вышедших из лона Словацкой

<sup>7</sup> Sborník mladej slovenskej literatúry. Bratislava, 1924, s. 302.

модерны. При всех индивидуальных различиях в идейно-эстетической ориентации для этой большой группы художников характерна общность реакции на события, связанные с образованием республики.

Для уяснения особенностей движения литературы в 1920-е гг. особенно много дает анализ многоплановой деятельности Штефана Крчмеры (1892–1955) — поэта, тонкого литературного критика, активного организатора культурной жизни Словакии в первое послевоенное десятилетие. Его художественное творчество генетически было связано с поэзией Словацкой модерна. В то же время Крчмеры, происходивший из потомственно патриотической семьи, преклонялся перед наследием штуровцев, в котором его бесконечно подкупала идея беззаветного служения родине, пробуждения и духовного воспитания народа средствами литературы. В нем, избравшем типичное для словацких интеллигентов той поры священнослужительское поприще, противоречиво сочетались две тенденции отношения к миру: одна брала начало в просветительских идеалах национального возрождения, вторая, навеянная безысходностью словацкой действительности начала XX в., стимулировала его интерес к иррационализму, к философии Бергсона, Шопенгауэра, Ницше.

Крчмеры восторженно встречает образование Чехословацкой республики: «Сегодня кулаки рабов добиваются прав, / мир рабства умер, новый мир родился...» («Долой!», сб. «Когда рождалась свобода», 1920). В нем решительно берет верх просветительское начало, побуждая оставить евангелический приход и целиком посвятить себя организационно-культурной деятельности. В 1919 г. он становится секретарем Матицы словацкой, а с 1922 г. — главным редактором возобновленного Матицей журнала «Словенске погляды», в первом номере которого помещает программную статью «Словакия и ее литературная жизнь». «Я не вижу для себя более достойной миссии, — писал Крчмеры, — чем сохранять преемственность между вчерашним и сегодняшним днем и развиваться дальше вместе с развитием Словакии и ее литературной жизни»<sup>8</sup>.

Позицию Крчмеры в 1920-е гг. разделяло большинство словацких писателей и деятелей культуры старшего поколения. Но у многих молодых, debutирующих авторов такая, чисто эволюционная трактовка преемственности не встретила понимания. Одних завораживала идея свободного художественного самовыражения, не отягощенного грузом гражданских обязательств. Других, разбуженных революционными событиями в России, в соседней Венгрии, напротив, не устраивала сама перспектива реформирования общественного строя

<sup>8</sup> Slovenské pohľady, 1922, č. 1, s. 22.

вместо смены его основ и то, по их мнению, заведомо консервативное толкование традиции, которое давалось журналом «Словенске погляды» и его редактором. Эти споры вокруг традиции объективно свидетельствовали о вступлении литературы в новую фазу развития.

Крчмеры выступал против эпигонства, захлестывавшего, как ему представлялось, молодую литературу, против субъективизма и декаданса, взращенных на скудной, оторванной от природы, искусственной почве индустриальной цивилизации. «Нация дряхлеет в городах и вымирает, — писал он в 1924 г. в статье „Литературные стремления словацкие“. — Наше природное местоположение обязывает нас песням городов противопоставить песни деревень, полей и земли, дыму фабрик — шум лесов»<sup>9</sup>. Но в собственном поэтическом творчестве он сам был далеко не так однозначен. И если в сборнике гражданской лирики «Когда рождалась свобода» он упоенно воспевал «приход свободы», то в сборнике «Гербарий» (1929), составленном в основном из ранних стихотворений, предстал человеком, полным сомнений и мучительных комплексов. В начале 1930-х гг. Крчмеры тяжело заболел и перестал участвовать в литературной жизни.

Перманентной раздвоенностью отмечено и послевоенное творчество Владимира Роя (1885–1936). Конец войны застал его на итальянском фронте, где он принял активное участие в организации чехословацких легионов. На волне патриотического воодушевления Рой в первые годы существования республики отдал щедрую дань воспеванию «чуда освобождения», опубликовав в сборниках «Сквозь завесу» и «Судьба крылом машет» (оба 1927) множество стихов декларативно-патетического характера («Поздравление президенту», «Наш Икар», «Братьям легионерам», «Освободившись от оков» и т. п.): «Со священным именем нации на устах / с горячей верой в груди / мы шагаем вперед к нашей цели...» («Со священным именем нации»). Однако со временем душевный подъем уступает место разочарованию: «Мое сердце все время сжимается от боли, / словно приемник чужих несчастий» («Знаю, где-то вдали...»). В его интимной лирике вновь оживают прежние мотивы фатального расщепления личности. Многие стихотворения, написанные в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (они составили подготовленный, но так и не вышедший тогда из печати сборник «Бьющий родник»), по форме и глубине выражения душевного страдания, по искренности ожидания смерти как избавления принадлежат к классическим образцам в словацкой поэзии: «Меня сегодняшней день мучит, мне нечего в нем любить, / а душа все еще готовится к каким-то переменам, / пока я

<sup>9</sup> Slovenská literárna kritika. Bratislava, zv. IV, 1984, s. 21.



сiju, как одинокий ворон, / где-то на скалистой круче... / и буду рад, если однажды не нужно будет думать... / когда для всех я стану навсегда немым» («Судьба поэта»).

Глубоким разладом между взыскуемым этическим идеалом и невозможностью воплощения его в действительности сопровождается и все послевоенное творчество Мартина Разуса (1888–1937). В сборниках «Вот она — война» и «Гей, земля родная!» (оба 1919) он поделился своими переживаниями военных лет и бурной радостью освобождения. Но очень скоро одним из первых Разус ощутил горькое разочарование. «Дни святого восторга сменились буднями своекорыстной грызни», — писал он в статье, посвященной первой годовщине республики<sup>10</sup>. Разус остро, с нравственной болью воспринимал ситуацию фактического неравноправия, в которой оказалась Словакия в новом государстве: «Там пот течет, и снова давит кривда / почти совсем как раньше, / фальшь, преступленья и обман терзают род мой» («Фрагмент»).

Его политическая лирика (сб. «Камень на меже», 1925; «Тернии души», 1929), четырехтомная хроника словацкой деревни «Миры» (1929), цикл исторических повестей и романов, драматизированная поэма «Агасфер» (1936), многочисленные публицистические выступления и эссе — все это пронизано размышлениями о судьбах нации и народа, о нравственной ответственности литературы. Особую популярность приобрели у читателей две автобиографические повести, посвященные детству и юности писателя, — «Марошко» (1932) и «Марошко учится» (1933). Они подкупают светлой атмосферой свободного, живого рассказа, воссоздающего типичную обстановку формирования мятежного характера мальчика из бедной полупролетарской семьи.

Явные признаки утраченного творческого равновесия проступают в прозе писателей старшего поколения. В 1920-х гг. в ней заметно преобладают исторический и мемуарно-биографический жанры. Мартин Кукучин публикует пятитомный роман-хронику «Мать зовет» (1926–1927) из жизни эмигрантов-славян на чужбине. Два его следующих романа, изданных после смерти писателя, посвящены проблеме чешско-словацких отношений в канун революции 1848 г. Историческим романом «Проклятие» (1926) напоминает о себе Терезия Вансова. К исторической тематике обращается Йозеф Грегор-Тайовский в драматизированной хронике «Смерть Дюрко Лагсфельда» (1923). В анализ сложных путей развития словацкой интеллигенции на рубеже XIX–XX вв. погружается и Тимрава в полуав-

<sup>10</sup> M. Gáfrík. Razusovské návraty. Bratislava, 1995, s. 81.

тобиографическом романе «Все для народа» (1926). Все эти опытные авторы словно не чувствуют себя достаточно подготовленными для истолкования процессов, происходящих в послевоенной Словакии. Одни замолкают совсем (Краско) или на время (Есенский), другие, как бы не желая идти на риск прямого соприкосновения с действительностью, подступают к ней кружным путем — стараются восстановить надорванную связь времен, отыскать в недавнем или далеком прошлом поучительные аналогии для потомков.

Интерес к национальной истории диктовался, однако, обстоятельствами и более широкого порядка. В отличие от чешских и моравских земель, которые даже в официальных документах именовались «историческими», Словакия, не располагавшая аналогичными традициями национальной государственности, молчаливо считалась менее зрелым, заведомо неравноправным партнером в вопросах определения будущего новой республики. Болезненно ощущая пробелы в «историческом образовании» своего народа, литература стремится заполнить досадный вакуум в национальном самосознании. Подобными мотивами вдохновляется большинство писателей, по существу заново (вспомним, что традиция исторического жанра практически оборвалась вместе со штуровцами) закладывающих основы исторической повести и романа.

Несколько особое место в этом ряду занимает Ладислав Надаши-Еге (1866–1940). Крутой поворот в жизни страны активизировал этого свыше двадцати лет молчавшего автора. С начала 1920-х гг. он написал пять романов, несколько повестей, более сотни рассказов и очерков, продемонстрировав поразительный запас творческой энергии. Далеко не всё художественно равноценно в этом обширном наследии. Писателю, в частности, явно не удавались экскурсы в послевоенную действительность (романы «Алина Орсагова», 1934; «С духом времен», 1937 и др.). Гораздо более успешным было его обращение к сюжетам, отнесенным в более или менее отдаленное прошлое, отнюдь не обязательно словацкое. Врач по профессии, Еге был разносторонне образованным человеком, свободно владел основными европейскими языками, превосходно ориентировался в мировой литературе, отдавая предпочтение античности и итальянскому Возрождению. Ему принадлежит целый цикл новелл, повестей, романов, написанных «по мотивам» словацкой, венгерской, чешской, польской, итальянской истории («Венявского легенда», 1922; «Адам Шангала», 1923; «Куруцы», 1925; «Магистр рыцарь Донч», 1926; «Из давних времен», 1927; «Сватоплук», 1928; «Италия», 1931, и др.), причем независимо от смены декораций всем произведениям присуще устойчивое единство авторского подхода к описываемым событиям и героям.

Еще в 1880-е гг., в пору учебы на медицинском факультете в Праге, Еге глубоко воспринял философию позитивизма, дарвинскую теорию эволюции, и усвоенный им сугубо детерминистский взгляд на общественно-историческое развитие обусловил его абсолютно нехарактерный для тогдашних словацких условий интерес к проблематике литературного натурализма, прежде всего к творчеству Золя. Теоретические симпатии молодости, составив основу мировоззрения, получили развернутое художественное воплощение при повторном вступлении Еге в литературу в 1920-е гг.

Писатель ввел в словацкую прозу совершенно новую для нее трактовку человека как органической части живой природы, специфического продукта биологической эволюции. В этом смысле глубинная сущность человека остается неизменной, обнаруживая себя из поколения в поколение в эгоистическом инстинкте самосохранения и эротическом инстинкте продолжения рода. Неистребимая подсознательная тяга к удовлетворению собственного «я» служит, в трактовке Еге, главным источником человеческой активности — агрессивной и всеразрушающей стихии, жертвой которой в конечном счете оказывается и сам человек. Свой пессимистический взгляд на исконно биологическую, «звериную» природу человека Еге стремится скорректировать надеждой на неуклонное улучшение материальных условий жизни, связанное с научно-техническим прогрессом, на постепенное расширение круга образованных, культурных индивидов, сумевших с помощью жесткой самодисциплины обуздать в себе стихийное, животное начало. Правда, высоко нравственная личность у Еге, по справедливому наблюдению современного исследователя его творчества В. Петрика, предстает «скорее идеалом, чем конкретным типом»: она «не является естественным результатом исторического процесса. Это продукт внутренней индивидуальной борьбы и упорной работы над самим собой»<sup>11</sup>.

Будучи приложенной к истории, эта концепция позволила писателю отойти от романтической традиции демонизации или, напротив, возвеличивания — с долей национального мифотворчества — реальных исторических личностей. В центре его внимания — проблема гуманизации исторического процесса, сложнейшего перехода от состояния общественной дикости к нравственным формам бытия, проблема «окультуривания» человека. В адекватном художественном ключе она была представлена уже в первом романе Еге «Адам Шангала», выдержавшем впоследствии 15 изданий и вошедшем в золотой фонд словацкой исторической прозы.

<sup>11</sup> V. Petrik. Človek v Jégého diele. Bratislava, 1979, s. 69.

Адам Шангала — простой крестьянский парень, всецело сын XVII в., ничем не выдающийся представитель своей среды. Голод выгнал его из родной деревни, и в поисках хлеба насущного он идет от замка к замку, становясь невольным участником феодальных интриг, религиозных распрей, очевидцем беззастенчивого насилия и притеснения панями трудового люда. В конечном счете он сам оказывается жертвой произвола, приговоренный к повешению только за то, что решился на благородный поступок — спас от смерти своего друга и учителя, священника Конопку.

Трагическое завершение романа логически вытекало из общей концепции писателя: люди с превеликим трудом высвобождаются из-под власти темных инстинктов, и каждый шаг к очеловечиванию собственной природы сопряжен с непониманием, а часто и оголтелой ненавистью со стороны враждебной среды. Счастливый случай свел Адама Шангалу с евангелическим священником Конопкой, побывавшим в Италии и приобщившимся к нравственным идеалам Возрождения. Конопка не только вызволил Адама из темницы, куда тот безвинно угодил по нелепой прихоти господ, но и пробудил в нем тягу к неким высшим целям, заставив впервые задуматься о смысле собственного существования. Как бы вопреки своему тотальному скепсису Еге в этом романе отдал должное «человеку из народа», усмотрев в нем здоровые задатки трудовой природы, способной откликаться на глас просвещения и добра. И в этом смысле, несмотря на всю специфику авторской позиции, творчество Еге, прежде всего историческая проза и полуавтобиографический роман «Дорогой жизни» (1930), острокритически оценивающий пустое и суетное времяпрепровождение привилегированных слоев словацкой провинции в конце XIX — начале XX в., в целом укладывается в общую парадигму развития реализма в словацкой литературе.

В отличие от представителей старшего поколения молодые словацкие писатели связывали «воскрешение Словакии» с пересмотром традиционного отношения литературы к действительности. В среде молодых литераторов не было, однако, да и не могло быть единства мнений относительно конкретных путей обновления словацкой литературы. Большинство начинающих авторов объединяла не общая идейно-эстетическая программа, а эмоциональное ощущение необратимости перемен, произошедших после 1918 г. Этот начальный этап развития новых художественных тенденций наглядно отразился в «Сборнике молодой словацкой литературы», составленном Я. Смерком в 1924 г. В «Литературных заметках», помещенных в качестве послесловия к «Сборнику», Смерк призывал «вырваться из зачарованного, узкого круга традиций, будь то национальных или религи-

озных и проистекающих из них ограничителей. Речь идет, собственно, не о традициях, а о том, как мы их воспринимаем. Традиции следует почитать и основываться на них, но с учетом духа прогресса»<sup>12</sup>.

Сам Ян Смерек (1898–1982, настоящее имя Ян Чиетек) выступил в своей поэзии как талантливый выразитель мотивов радостного, эмпирически безоблачного упоения жизнью. Его поэтические сборники «Галопом скачущие дни» (1925), «Божественные узлы» (1929), «Только глаза» (1933), «Поэт и женщина» (1934) — это праздник эмоций, «пир молодости»: «Смирение — не наша добродетель, / монах — не образец для нас!» («В портовой корчме»). Смереку удалось ярко и темпераментно передать чувства своего поколения, только что вырвавшегося из смертельных объятий войны (самому Смереку в составе экспедиционного корпуса довелось побывать в Малой Азии и Палестине), заново открывающего для себя мирную жизнь и ее радости, простые, но необходимые и дорогие для человека, исполненного решимости «оседлать галопом скачущие дни». Стихи Смерека о любви, его эротическая лирика стали после Краско новым словом в литературе, завоевали широкую и заслуженную популярность у читателей. Несмотря на известную импрессионистическую поверхностность, присущую произведениям Смерека этого периода, его жизнерадостная гуманистическая поэзия сыграла существенную роль в преодолении условных символистских штампов, затруднявших сближение литературы с жизнью. В поэзии Смерека, в известной степени родственной чешскому витализму, осязатима близость к национальной песенной форме, его стихи мелодичны, предметно образны, что особенно рельефно проявилось в сборнике «Зерно» (1935), посвященном по преимуществу природе Словакии. «Городской» поэт Смерек обратился здесь к своим корням, воспел мир традиционной словацкой деревни.

Иная линия развития молодой словацкой поэзии связана с творчеством Эмиля Болеслава Лукача (1900–1979). Если в стихотворениях Смерека нашла выход стихия радостных «послевоенных» эмоций, то Лукач с самого начала (сб. «Исповедь», 1922) пасмурной символикой и неустроенностью внутреннего мира дал почувствовать всю сложность приобщения к жизни, полной явных и скрытых противоречий. В попытке пробиться к «вечным источникам света» Лукач, теолог по образованию, ищет гармонию в заоблачных высях религиозного экстаза (сб. «Гимны во славу Господню», 1926), в обращении из парижской Сорбонны к родным пенатам (сб. «Дунай и Сена», 1925), в притягательно-отталкивающей стихии любви (сб. «О любви нелас-

<sup>12</sup> Sborník mladej slovenskej literatúry, s. 303.

ковой», 1928). Иллюзорность подобной гармонизации Лукач драматически переживает в философской лирике «Перепутый» (1929), одном из самых пессимистических сборников в словацкой поэзии: «В тюрьме с самим собой, нет тяжелее пут... / Куда пойти? И кто придет ко мне? Будешь ли, Боже, ты?» Пафосом монументализации отчаяния и скорби «Перепутья» близки в чешской поэзии стихотворениям Ф. Галаса.

Два полюса субъективного отношения к миру, в концентрированном виде представленные поэзией Смерка и Лукача, в сложных сочетаниях выступают и в прозе, нередко причудливо совмещаясь в творчестве одного и того же писателя. Общим знаменателем молодой словацкой прозы 1920-х гг. является экспрессионизм. Будучи выкриком боли и отчаяния человека, почувствовавшего свое трагическое одиночество и беспомощность в водовороте войны, экспрессионизм стремился противопоставить озверевшей цивилизации свой идеал человеческого общежития, основанного на абстрактно-утопической мечте о «прозрении» людей, которые, пройдя через катарсис ужаса и смерти, должны вспомнить о своей исконной нравственной природе. Апелляция к здоровым корням человеческой природы вкупе с разоблачительными картинами морального опустошения человека составляет основу творчества таких прозаиков, как Ян Грушовский (1892–1975) и Тидо Й. Гашпар (1893–1972).

Грушовский заявил о себе еще перед войной, опубликовав несколько реалистических рассказов из быта городской интеллигенции. Его последующий творческий путь всецело, однако, проходит под знаком трагических впечатлений, почерпнутых во время скитаний по фронтам мировой войны. В 1918 г. он выпускает книгу репортажей-воспоминаний о войне, в дальнейшем, став профессиональным журналистом, создает на итальянском и далматинском военном материале несколько десятков рассказов — сборники «Мадонна» (1923), «Долороса» (1925), «Дракон» (1925); два романа — «Человек с протезом» (1925), записки морально надломленного, ожесточившегося на весь мир офицера-фронтовика с «протезом» вместо сердца, и «Петер Павел на пороге нового мира» (1930), в котором воссоздана картина разложения и распада итальянского фронта в канун окончания войны. Грушовский ввел в словацкую литературу представление о войне как о торжестве разнузданной слепой стихии, пробуждающей в своих жертвах самые темные инстинкты. Победителей не было, были лишь побежденные. Кровавая купель войны отметила всех клеймом нравственного падения. Исчерпав впоследствии запас военных впечатлений, Грушовский отошел от актуальной проблематики, найдя себя в качестве автора авантюрно-приключенческих романов на сюжеты, почерпнутые из далекого прошлого («Яношик», 1934; «Верный герой», 1936, и др.).

В отличие от фронтовика-окопника Грушовского, Гашпар служил на флоте, избежав мясорубки затяжных позиционных сражений. Собственно военная тематика не нашла развернутого воплощения в его творчестве. Зато своеобразное преломление получила обострившаяся у людей, послевоенная тяга к земным радостям бытия. В центре новеллистики Гашпара (сб. «Гана», 1920; «Депутация мертвых», 1922; «Буви-буви», 1925; «У королевского колодца», 1927, и др.) — проблематика любви, доверительных, интимных отношений между мужчиной и женщиной. В рассказах перебираются и прочувствованно смакуются всевозможные варианты этих взаимоотношений: «Любовь во всей сложности, разнообразии, в градациях. Приход и угасание любви... Вулканические взрывы и эхо давних увлечений. Небесная любовь и адские страсти. Святые чувства и лживые поцелуи... Непорочные девы, ангелы и демонические женщины, переменчивые обманщицы, продажные кокетки, глупые зловерные бабы; и неверные мужья, залетные донжуаны, пираты и гурманы любви, и ее жертвы...»<sup>13</sup>. Это написано в 1942 г. критиком, комплиментарно восхищавшимся произведениями Гашпара, который в ту пору занимал высокий административный пост (шеф ведомства пропаганды) в Словацкой республике. Тем не менее перечислительная характеристика адекватно передает основной состав и особенности поведения действующих лиц в произведениях писателя.

Творческая манера Гашпара представляет собой некое переходное явление. В ней причудливо сочетаются экзальтированный пафос, обязанный своим происхождением влиянию прозы Ваянского, и тяготение к новой экспрессивной стилистике, к «лиризму», к конструированию исключительных ситуаций, в которых герои и особенно героини произведений наглядно проявляют свои земные и неземные чувства. Наибольшего художественного эффекта писателю удается добиться тогда, когда он исходит из реальных событий, участником или свидетелем которых он был. Таковы, например, рассказы из сборника «Красный корабль» (1931), посвященные восстанию моряков на Адриатике в конце войны, или оформленные в рассказы воспоминания, почерпнутые из детства (сб. «На чужбине», 1935). В этих последних художественных произведениях Гашпара любовную тему вытесняет патриотическая тематика здесь появляются новые герои, причем их лучшие человеческие качества неизменно связываются писателем с исконно здоровой природой словацкого национального характера, трактовка которого приобретает в некоторых новеллах мессианистский смысл («На чужбине»). В 1939 г. в объемистой пуб-

<sup>13</sup> J. E. Bor. *Lyrický novelista Tido J. Gašpar*. Bratislava, 1942, s. 19–20.

лицистической книге «Великий год» Гашпар горячо приветствовал создание суверенного словацкого государства.

Заметный след в словацкой прозе 1920–1930-х гг. оставило творчество Гейзы Вамоша (1901–1956), врача по профессии. Он вошел в литературу как глашатай радикального пересмотра предшествующей традиции. Вамош создал свой стиль, в котором элементы фактографического описания включены в систему эпатирующего экспрессионистского гротеска. Объектом его иронии и сарказма являются ханжество и лицемерие буржуа, сытое благополучие мещанина, не желающего ничего знать о страданиях обездоленных (сб. рассказов «Эдитин глазок», 1925; роман «Атомы бога», 1928). В процессе творчества Вамош постепенно преодолевает известный эклектизм и запальчивую натуралистичность, свойственные его почерку. В романе «Сломанная ветвь» (1934) писатель, еврей по национальности, возвращается к поре своего довоенного детства, напоминая об атмосфере шовинистической нетерпимости, которая культивировалась венгерскими правящими кругами. Вамош резко осуждает и религиозный фанатизм, кастовую обособленность, присущую еврейской общине, выступая за равноправие всех национальностей, за устранение из человеческого общежития религиозных и расовых барьеров. В 1939 г., в предвидении расовых преследований, Вамош эмигрировал из Словакии сначала в Китай, затем в Бразилию, закончив свой жизненный путь вдали от родины.

Существенный вклад в расширение творческого диапазона словацкой прозы внес Иван Горват (1904–1960). В его рассказах 1920-х гг. (сб. «Мозаика жизни и мечты», 1923; «Человек на улице», 1928) активно используется техника ассоциативного письма, позволяющая рациональное восприятие мира обогатить элементами сновидения, фантазии, иронического лиризма. Пристальным интересом к скрытым от посторонних глаз порывам души человеческой Горват продолжил на новом витке литературного развития линию Словацкой модерна. Он был одним из первых в Словакии активных пропагандистов новейших художественных течений — французского сюрреализма, немецкого экспрессионизма, скандинавского натурализма (К. Гамсун). Пять рассказов, включенных в сборник «Виза в Европу» (1930), ввели в словацкую литературу реальное представление о стиле жизни больших европейских центров — Парижа, Амстердама, Дрездена и т. д. Горват учился в Сорбонне, увлекался французской культурой, много путешествовал по Европе. В своих художественных произведениях он выполнял насущно необходимую функцию посредника, аккумулирующего духовные ценности, созданные за пределами Словакии, и активно внедряющего их в национальную культуру («Возвращение в Париж», 1937; издано в 1946 г.).



К числу наиболее одаренных прозаиков, вступивших в словацкую литературу в начале 1920-х гг. и во многом определивших ее художественный облик, принадлежит Мило Урбан (1904–1982). Он родился в деревеньке Рабчице, расположенной в живописной гористой местности на севере Словакии — на Ораве.

В его рассказах (сб. «Выкрики без отклика», 1927) и повести «За Верхней мельницей» (1926) оравская деревня предстает со своим вековечным укладом жизни, с кажущимися незбылемыми обычаями и нравами. Этот локальный, устойчивый, замкнутый на себе мир служит Урбану не столько для исследования социальных и национальных проблем крестьянского общежития, сколько для художественного освоения универсальных начал, органических основ жизни. От локального, национально-специфического Урбан пробивается к общезначимым категориям, определяющим бытие человека: жизнь — смерть, любовь — ненависть, свобода выбора и воля рока, вина и раскаяние — от оравского орнамента к общечеловеческой сущности. Драматизм внешнего действия есть лишь частичное, поверхностное отражение драматизма внутреннего, сложный результат борьбы страстей, противоречивого взаимодействия нравственной и подсознательной природы человека. Таким направлением таланта молодой писатель был во многом обязан, по его собственному признанию, внимательному чтению Ф. Достоевского и Л. Андреева. Новеллистика Урбана стала красноречивым свидетельством обновления психологического языка словацкой прозы.

Но поистине поворотным событием в словацкой прозе XX в. стал роман Урбана «Живой бич» (1927), в котором впервые в словацкой литературе процесс трансформации национальной действительности был органично включен в общий контекст движения мировой истории. В «Живом биче» перед читателем предстала тыловая изнанка войны, картина насильственного втягивания неприметной словацкой деревни Растоки в глобальную орбиту страданий и смерти. Война постепенно наступает каждого — «похоронки», калеки, реквизиции, голод. И хотя Растоки были «лишь частицей распавшегося мира, все типичные явления общественного разложения сказывались здесь в полной мере и со всей остротой». Безрукий, онемевший после контузии Ондрей Корень является живым олицетворением придавленных горем, беспомощных Расток в этой части романа, носящей символическое название «Потерянные руки». Во второй части книги общий знаменатель войны из центробежного фактора превращается в центростремительный, побуждая обездоленных людей к протесту. Меняется и характер повествования: события, ограниченные короткими главками-новеллами, посвященными судьбам конкретных

персонажей романа, уступает место последовательно развивающемуся действию, организованному вокруг главного героя, солдата-дезертира Адама Главая.

И когда через четыре года войны «народ понял, что его жизнями защищают чужие интересы», когда затрещали фронты и крестьяне в шинелях хлынули с позиций домой, «Судный день наступил». Обитатели Расток преобразились: «Этот мягкий, покладистый люд, столько лет мирившийся с гнетом обид, обратился вдруг в живой бич, который взвился в воздухе, просвистел, колебнулся на миг, затрепетал и ударил изо всей силы» — по венгерским жандармам, по ненавистному пауку еврею-трактирщику, по воплощению несправедливого закона и враждебных властей чиновнику-нотару. Нравственный протест выливается в стихийное социальное действие. Народ-страстотерпец преобразается в народ-мститель: метаморфоза, впервые столь убедительно отображенная в словацкой литературе.

С историко-литературной точки зрения «Живой бич» может рассматриваться как художественный эпилог к эпохе существования словацкого народа в многонациональной Австро-Венгерской империи — это книга жесткого расчета с прошлым. Но это и своего рода пролог, «перчатка, брошенная в лицо будущему», книга, побуждавшая сверить ожидания и надежды 1918 г. с реалиями «нового мира», с чехословацкой действительностью. «Живой бич», переведенный уже в 1930-е гг. на многие европейские языки, дал мощный толчок развитию актуализированного социального романа в словацкой прозе XX в.

При всей композиционной законченности «Живой бич» в своей исторической и гуманистической сути оставался открытым, он как бы требовал продолжения. Вышедший в 1930 г. «Туман на рассвете», снабженный подзаголовком «Вторая часть романного цикла о Словакии», стал заявкой Урбана на создание цикла взаимосвязанных эпических полотен, призванных отобразить основное содержание и движение национальной действительности после 1918 г. Подобного рода монументальных проектов не знала до Урбана словацкая проза. В 1940 г., когда был опубликован следующий том — «В тенетах», «романный цикл» приобрел окончательную форму трилогии.

Развитие замысла привело к существенной эволюции творческой манеры писателя. Если в «Живом биче» описывались события уже отстоявшиеся, отошедшие в историю, то в «Тумане на рассвете» Урбан с головой погружается в современность со всеми неурядицами послевоенного бытия: коррупцией властей, безработицей, эмиграцией, корыстной грызней политических партий за голоса избирателей, и делает вывод: «Больной, заблудившийся, лживый век...» Это социально-политический роман прежде всего. И как таковой он предель-

но полемичен, насыщен новыми для Урбана элементами злободневного репортажа, политической публицистики и сатиры. Растоки, провинциальный город, Братислава, Прага — писатель пытался проследить всю причинно-следственную цепочку, связывающую крестьянские избы и пролетарские бараки с кабинетами министров и лидеров политических партий. «Кому верить?» — этот вопрос красной нитью пронизывает все повествование.

Сам Урбан избегает прямых политических рекомендаций, хотя и не скрывает своего восхищения человеческими и организаторскими качествами А. Глинки. В романе прежде всего развивается идея воспитания «нового человека», сформулированная — на вырост — еще в «Живом биче». Безнравственности политики может быть противопоставлена лишь высокая личностная этика. Адам Главай, символизирующий честный труд на земле, и молодой католический священник Илечко, истово несущий людям Слово Божье, пахарь и пастырь — таким видится Урбану благодатный союз материи и духа, призванный обеспечить приход «здоровых поколений с обновленными душами... с новым сознанием и чистыми глазами, поколений, которые узрят и поймут».

В заключительном томе трилогии, отступая от принципа социально-политической панорамы, Урбан сосредоточивается всецело на этом «поколенческом» аспекте. В центре романа оказывается извечная проблема отцов и детей. Писатель словно задался целью проверить на этическую прочность новое поколение словацкой интеллигенции, бурно формирующееся в условиях республики. К своим героям — а это в основном представители студенческой молодежи в Братиславе — он и подходит с критериями, обращенными в будущее, с точки зрения своей любимой теории о необходимости органичного сочетания в человеке чисто индивидуальных и высших, духовных целей. Увы, по вине отцов, предавших былые идеалы и погрязших в карьерно-денежных интригах, молодое поколение утратило надежных поводырей. В романе много метких наблюдений, идущих от жизни, но немало и художественных просчетов, несомненно связанных с очевидной политической ангажированностью автора, с его настойчивыми поисками и довольно искусственным сюжетным развенчанием «предателей» интересов нации.

В бурные послевоенные годы в Словакии появляется и группа молодых авторов, подчинивших лозунг художественного новаторства задаче создания революционного искусства. Ее формирование и развитие было ускорено контактами с мощной плеядой революционно настроенных чешских писателей и деятелей культуры, выступавших за коренные преобразования в обществе на социалистиче-

ских началах. Волнующая атмосфера поисков нового искусства, царившая в Праге, захватила и словацких студентов, прибывших из Словакии для продолжения образования в высших учебных заведениях. В 1922 г. в Праге возникает «Вольное содружество студентов-социалистов из Словакии», членами которого становятся Я. Поничан, В. Клементис, Д. Окали, Й. Томашик, чуть позже Э. Уркс и др. О своей солидарности с «Вольным содружеством» вскоре заявили новые энтузиасты пролетарской литературы, студенты и учителя, работающие в Словакии, — П. Илемницкий, Л. Новомеский, Л. Санто и др. С конца 1924 г. начинает выходить и собственный орган группы — общественно-литературный кварталник (с 1929 г. месячник) «Дав» («Масса»). С этим журналом связана история формирования и развития словацкой революционно-пролетарской литературы, за представителями которой прочно закрепилось наименование «дависты».

Вступление давистов на арену словацкой общественно-культурной жизни выходило далеко за рамки обычного поколенческого бунта в литературе «детей» против «отцов». Связанные с практикой революционного движения, активно выступая в коммунистической печати, дависты третировали предшествующую литературную традицию как продукт отживающей буржуазной эпохи. Их критика локальной замкнутости и консервативной ограниченности, сковывавших развитие словацкой литературы, шла в общем русле устремлений молодого писательского поколения. Вместе с тем в этой критике содержались элементы явно несправедливого, близорукого подхода к традиции, сказывалось влияние пролеткультовского нигилизма, лишь к началу 1930-х гг. преодолеваемого давистами.

В споре, развернувшемся в чешской литературе между сторонниками поэтизма и последователями концепции пролетарской литературы, дависты приняли сторону И. Волькера. Но, отвергая гносеологические посылки поэтизма, они высоко оценивали новаторское творчество В. Незвала, К. Библа, Я. Сейферта. Художественная практика больших чешских поэтов служила для них источником мощных импульсов, становилась неотъемлемым фактором, участвующим в формировании их собственных эстетических критериев. Отсутствие заведомых априорных ограничений, столь характерных для программных манифестов чисто литературных школ, оставляло необходимый простор для индивидуальных творческих поисков давистов.

Первым творческим актом формирующейся пролетарской литературы Словакии был поэтический дебют Яна Поничана (1902–1978) — сборник «Я существую...» (1923). Своим общим мажорным тоном, вызывающим «языческим» эротизмом стихотворения сборника близки поэзии Смрека. Однако истоки оптимизма у Поничана

не только в буйной энергии молодости. В ораторско-публицистических строфах молодого поэта нашел выход заряд ненависти к буржуазному строю, прозвучал призыв к пролетарской революции.

Нетерпеливое ожидание революционного взрыва, призванного смести с лица земли царство социальной несправедливости, вера в пролетариат, в его миссию преобразователя мира — все эти черты были характерны для первых шагов пролетарской поэзии в Словакии, отвечая идее «баррикадности», непосредственного служения задачам классовой борьбы. Правда, к середине 1920-х все очевиднее становился отрыв подобной поэзии от реальной ситуации в стране, преодолевшей послевоенный хаос и вступившей на путь консолидации демократического строя. Абстрактно-риторическая призывность оборачивалась бессодержательной лозунговостью. В следующем сборнике «Демонтаж» (1929) Поничан более сдержан и доказателен в обличении социальной несправедливости, здесь намечается, в частности, и одна из перспективных тенденций, которая впоследствии получит развитие в его творчестве, — обращение к ритмам и образности словацкого фольклора. Правда, вполне освободиться от риторической заданности ему не удастся. Декларативно-иллюстративное начало преобладает в его сборнике «Ангара» (1934), написанном по следам поездки в Советский Союз.

Чертами яркой поэтической индивидуальности были отмечены уже многие из первых стихотворений Ладислава Новомеского (1904–1976). Но полноценным дебютом поэта стал сборник «Воскресенье» (1927).

Время тает,  
как стая на горизонте.  
1904 —  
Этот год позабыт, как сон,  
позабыт, как мой черный зонтик  
в кафе «Унион».

(«Стихотворение»,  
перевод Ю. Мориц)

Задумчивые, чуть насмешливые строчки, которыми открывалась книга, задавали особый, без дистанции, доверительный тон общению автора с читателем: «19 раз цветы облетают, / откуда поэты речь обретают...» В 19 лет он начал писать стихи, но «эта мальчишья песня ничегошеньки в мире не изменила». Так стоило ли вообще появляться на свет, «если нечего дать взамен?». Еще только начиная свой творческий путь, Новомеский уже стремится отдать себе отчет о месте, назначении и возможностях поэтического слова.

Не случайно за пределами «Воскресенья» осталась ранняя лирика, в том числе призывно-патетические строфы торжественных обетов на верность революционным идеалам. Новомеский как раз в это время работает в Острове, редактирует засучив рукава словацкую коммунистическую «Правду», а после переезда в Прагу в 1929 г. — «Руде право» и другие коммунистические издания. Для него проблема соотношения политики и поэзии, вокруг чего велись жаркие споры в лагере левой чешской литературы и соответственно в среде давистов в Словакии, приобретала, таким образом, сугубо личный, жизненно важный смысл. В «Воскресенье» очевидна ориентация на Волькера, «человека с большим, отзывчивым сердцем». «Он не говорил о революции, но говорил революционно»<sup>14</sup>, — писал Новомеский в 1926 г., с душевной болью откликаясь на безвременную кончину поэта. Отбирая стихи для своего первого сборника, он стремился воплотить этот принцип в собственной поэтической практике.

Ядро «Воскресенья» составили сюжетные произведения с заведомо приглушенной субъективной окраской, своего рода социальные баллады, проникнутые пронзительным сочувствием к людям, которых за естественное стремление к скромному человеческому счастью «холодный закон так жестоко, жестоко карает» («Прислуга»). Но есть в сборнике и другой пласт стихотворений, непосредственно передающих состояние духа и души самого поэта. Они продолжают тему шутивно-облегченного, а по сути стратегического самоанализа, заданную вступительным «Стихотворением»; тему грустного расставания с юношескими иллюзиями о гармонии мира («Не больно знает белый свет / веселый парень в 20 лет. / По киноплёнке снов и грез / он судит обо всем всерьёз» — «Молодость», перевод Ю. Мориц); в них предчувствие долгой и трудной дороги, которую в любом случае предстоит пройти до конца: «Ответом на любую участь — мой горький смех, мой горький жест» («Эпилог»).

«Воскресенье» не только расширило творческий спектр словацкой пролетарской поэзии, но и углубило представления о самой специфике проявления «пролетарскости», а лучше сказать — социальности в художественной литературе, придав ей гораздо более универсальный и в то же время личностный характер: «Каждое стихотворение здесь социально: легкий смех Новомеского не позволяет забыть и о „глубокой сердца печали“» (А. Матушка, 1934)<sup>15</sup>. С Новомеским в словацкую поэзию органично вошла грустновато-меланхоличная есенинская интонация, произошло первое творческое соприкосновение с «Зоной» Г. Аполлинера (титальное стихотворение — «Воскресенье»).

<sup>14</sup> L. Novomeský. Manifesty a protesty. Bratislava, 1970, s. 28.

<sup>15</sup> A. Matuška. Za a proti. Vybrané spisy. Bratislava, 1975, zv. 1, s. 92.

В следующем сборнике «Ромбоид» (1932), симптоматично посвященном «запорошенной памяти Янко Краля, который представил поэзию словацкой литературе», Новомеский продолжает стремиться ко все более разнообразной и в то же время емкой форме художественной передачи человеческого переживания. Оставаясь поэтом глубокого социального подтекста, он творчески использует открытия поэтизма в области образно-ассоциативной структуры стиха, концентрирует и одновременно растворяет мысль в стихотворении-метафоре. Фабула выполняет теперь лишь функцию смысловой опоры, зато первостепенное значение приобретает общее настроение, интонация, «музыка стиха», втягивающая читателя в стихию сопереживания, соразмышления, эвристического освоения текста. Некоторые лирические миниатюры из сборника перешли в хрестоматии в качестве ярчайших примеров словесной живописи («Черное и белое», «Черное и красное», «Танец смерти») и звукописи («Солнце на водах», «Над дактилем Отокара Бржезины» и др.):

И слышатся шорохи, шумы, шуршанье, шипенье потоков,  
дребезжанье железного джаза, безжалостный рев  
и легкой гондолы движенье, скольженье в тени тополей,  
и в ритме баллады выводят рулады вольные воды Дуная:  
ай-я-я в море, в море ай-я-я.

(«Солнце на водах»,  
перевод Ю. Левитанского)

По сравнению с «Воскресеньем» «Ромбоид», подготовленный к изданию еще в 1929 г., отличается более сложная, экспериментальная форма. Вместе с тем оба сборника по-своему дополняют друг друга, составляя по существу единую стадию в творческом самоопределении поэта, в достижении им чувства уверенности в себе, в возможностях своего таланта.

Развитие словацкой пролетарской прозы связано прежде всего с именем Петера Илемницкого (1901–1949). Чех по национальности, он с 1923 г. прочно связал свою судьбу со Словакией, работая учителем в самых отдаленных ее уголках. Первые его произведения были написаны по-чешски, но затем, сроднившись с новым окружением, он как писатель перешел на словацкий язык. Большинство рассказов Илемницкого 1924–1926 гг. отмечены поисками формы для адекватного выражения социально-революционного содержания. Это и темповые, «кинематографические» сцены, и социальный детектив, и лирические миниатюры, и своеобразные, «классово» заостренные обработки библейских сюжетов. Этапным в его творчестве стал роман

«Победное падение» (написан в 1926 г., издан в 1929 г.), по своей художественной структуре во многом типичный для молодой словацкой прозы 1920-х гг. В нем свободно сосуществуют и перекрещиваются различные тенденции художественного отображения жизни — лирико-патетическая, экспрессионистская, реалистическая. Это взволнованная исповедь автора, потрясенного кричащим противоречием темных и светлых сторон жизни в глухой словацкой деревушке в одном из самых бедных районов Словакии — на Кисуцах. Но это и драматическая история любви двух молодых людей, «кисуцкая баллада» с трагическим финалом. «Победное падение» предопределило центральную проблему дальнейшего творчества писателя — проблему высвобождения человека из паутины предрассудков и осознанных поисков пути к лучшей, счастливой жизни.

С течением времени группа «Дав» расширяется за счет новых членов. В конце 1920-х гг. к давистам примкнул Франьо Краль (1903–1955), школьный учитель по профессии, дебютировавший сборником пролетарских стихов «Черная краска на палитре» (1930). В начале 1930-х гг. на страницах журнала появляются имена А. Матушки, М. Хорвата, К. Безека, Я. Костры и др. — так называемая группа «Р-10» («1910 года рождения»), вышедшая из пражского студенческого кружка социалистической ориентации. Многие представители этого «второго поколения» давистов, как их иногда называют в словацком литературоведении, вскоре приобретают широкую известность, прежде всего в области литературной критики (Матушка, Хорват).

Сознавая себя органической частью национальной культуры, дависты в то же время стремились укреплять контакты с родственными им по духу писателями и организациями за пределами Словакии. Их представители принимали участие в Харьковской конференции революционных и пролетарских писателей в 1930 г. (Клементис), в работе Первого съезда советских писателей в 1934 г. (Новомеский, Илемницкий). Многие из них были склонны к принятию концепции социалистического реализма, сформулированной на съезде. И когда в 1935 г. Б. Вацлавек взял на себя инициативу по организации в Чехословакии объединения чешских и словацких писателей, разделяющих эту концепцию («Блок»), в его состав вошли Илемницкий, Поничан, Краль.

Эта тенденция к консолидации писателей, близких по идейно-художественным симпатиям, на общей творческой платформе наиболее явственно проступила в словацкой литературе именно в 1930-е гг. Она сигнализировала о качественных изменениях в литературном процессе. Вспомним, что 1920-е годы в Словакии проходили под знаком бурной дифференциации и модернизации художественного



творчества, принципиально обновившей облик не только литературы, но и всей национальной культуры. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствовал вышедший в 1931 г. репрезентативный том «Словацкая современность литературная и художественная», подготовленный по инициативе Я. Смерка. Это был сборник добротных информационно-критических статей, посвященных развитию литературы, театра, музыки, архитектуры в Словакии после 1918 г. Во всех областях отмечался существенный прогресс по сравнению с предшествующим этапом. И в то же время в ряде статей выражалась тревога по поводу недостаточной осмысленности, бессистемности художественных поисков. «Идейное и эстетическое брожение, — писал, например, А. Мраз, — характерное для молодого писательского поколения, не выкристаллизовалось в единую поколенческую программу и даже не привело к групповой дифференциации. Все застряло на полпути... Разброд и одиночество, когда каждый на свой страх и риск с невероятными усилиями пробивался к своей вере и своим убеждениям либо увязал в половинчатости без признаков культурной и художественной ориентации. Все мы слегка потерянное поколение. Лишь небольшая горстка пролетарских писателей и интеллектуалов программно подкрепляла свои художественные устремления, включая их в более широкую мировоззренческую систему»<sup>16</sup>.

Объективно назревшая творческая потребность во взаимной «сверке часов» совпала в начале 1930-х гг. с необходимостью для писателей выработки собственного отношения к той катастрофической ситуации, в которой оказалась республика в результате затяжного (1930–1933) экономического кризиса. В городах свирепствовала безработица, в деревнях судебные исполнители — экзекуторы описывали имущество крестьян за долги. По стране прокатывались волны стачек, демонстраций, стихийных выступлений голодающих. Власти прибегали к массовым репрессиям, к расстрелам. Лозунг защиты демократических свобод объединяет в это время мастеров культуры самых разных поколений, политических и эстетических ориентаций. Под гневным заявлением, осуждающим расстрел демонстрации безработных в Кошутах в 1931 г. (инициаторами воззвания были давидсты), ставят свои подписи Грегор-Тайовский, Урбан, Смерк, Лукач и многие другие писатели-некоммунисты. Не менее мощным стимулом к объединению стала и нарастающая в середине 1930-х гг. угроза немецко-фашистской агрессии, нависшая над республикой.

Вся эта группа факторов эстетического и внеэстетического порядка форсировала процессы как внутреннего структурирования ли-

<sup>16</sup> Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha, 1931, s. 98–99.

тературы, так и в особенности ее осознанного самоопределения в широком идейно-художественном контексте XX в. Устойчивая традиция подобного — общенационального — самоопределения, заложенная еще штуровцами и подхваченная поколением Ваянского и Гвездослава, не получила внятного продолжения после 1918 г. Впрочем, в прежних «обязывающих» формах и не могла получить с учетом радикально изменившейся ситуации. Однако в латентном виде она все еще присутствовала в литературном сознании, подпитывая, в частности, тот дух корпоративной солидарности, о котором говорилось в начале главы. Ее скрытым воздействием во многом объясняется и смутное недовольство «разбродом» в литературной среде как оборотной, нежелательной и подлежащей преодолению стороне прогрессивного в целом процесса дифференциации.

Курс, заданный в глубинах XIX в., нуждался, разумеется, в корректировке. Но сам принцип соотнесения себя с другими остался прежним. В словацких условиях его реализация вылилась в традиционное сопоставление двух культурных миров — славянского Востока, отождествляемого прежде всего с Россией, и европейского Запада. Конечно, в начале 1930-х гг. оба эти понятия представляли перед Словакией в сугубо модернизированном виде. В частности, лишь глубокая славяно-русофильская традиция, искони присущая словацкой литературе, в какой-то мере примиряла большинство писателей с драматическими социально-политическими переменами, происходившими в Советском Союзе. Открытыми сторонниками революционных преобразований в России, пропагандистами советской литературы зарекомендовали себя лишь давиды, которые в словацком контексте нередко рассматривались сквозь толерантные русофильские очки. Существование этой группы, отмечал, например, в 1931 г. молодой либеральный критик М. Пишут, «совершенно очевидно обуславливается также с давних пор укоренившимся у нас чувством славянской взаимности и любви к России. Ориентация на нее, таким образом, не прекратилась, и трудно себе представить, чтобы она когда-нибудь вообще иссякла»<sup>17</sup>. Что же касается Запада, то здесь дело обстояло значительно проще, чем во времена штуровцев или Ваянского. Былые селективные барьеры уже перестали существовать для подавляющего большинства представителей новых поколений. «Меккой» (Ш. Крчмеры) словацкой молодой литературы стал Париж со всей притягательной палитрой художественных исканий. «С приходом молодых, — доброжелательно констатировал в 1931 г. Крчмеры, — зазвучало сразу несколько новых тонов, которых не было

<sup>17</sup> Slovenská literárna kritika, zv. IV, s. 157.

раньше в нашем оркестре. Любопытно, что наряду с художественным воздействием Праги, Парижа и Москвы только теперь обнаруживается и аналогичное влияние Будапешта (Ади, Мольнар), от которого Словакия, находясь под политическим прессом венгерским, ранее инстинктивно заслонялась. Сегодня можно сказать, что в молодой словацкой литературе находят свое художественное отражение все наиболее значительные течения современной Европы»<sup>18</sup>. Примечательна эта эволюция от настороженного скепсиса к признанию позитивной значимости поисков молодых, которую претерпел на протяжении десятилетия такой убежденный сторонник сохранения национального своеобразия и преемственности в развитии словацкой культуры, каким по праву считался Крчмеры.

На смену избирательности, продиктованной в прошлом отчаянной национальной ситуацией, пришел, таким образом, принцип художественной открытости словацкой литературы, внедрения в ее организм и литературно-критическое сознание качественно новых ориентиров и критериев. Именно такое понимание значимости международного контекста продемонстрировал Конгресс словацких писателей, проведенный в Тренчанских Теплицах в 1936 г. Его организатором выступило созданное в 1923 г. «Общество словацких писателей» (председатель Я. Есенский, секретарь Э. Б. Лукач). В нем приняло участие большинство активно действующих литераторов, «невзирая, — как подчеркивалось в итоговой резолюции, — на разнородность творческих и идеологических ориентаций».

В качестве гостей на Конгрессе присутствовала представительная делегация чешских писателей — Й. Гора, М. Майерова, Я. Сейферт, С. К. Нейман, Б. Вацлавек, В. Завада и др. От имени советских писателей и Международного объединения писателей в защиту культуры Конгресс приветствовал И. Эренбург. Конгресс был поистине незаурядным событием, не имевшим аналогов ни в словацкой, ни в чешской культуре. Уже сам факт его созыва, а тем более успешного проведения поразил чехословацкую общественность. «Трудно было даже предполагать, — писал по горячим следам М. Урбан, — что такое разномастное в возрастном, мировоззренческом и творческом отношении собрание, какое представляют собой словацкие писатели, могло о чем-нибудь договориться. Но они договорились о многих вещах»<sup>19</sup>.

В дискуссии на Конгрессе была решительно отвергнута как доктрина чехословакизма, заведомо принижавшая творческие возможности словацкой культуры, так и экстремистски противоположная,

<sup>18</sup> Slovenská prítomnosť literárna a umelecká, s. 24.

<sup>19</sup> Kongres slovenských spisovateľov. 1936. Bratislava, 1986, s. 111.

шовинистическая программа национальной самодостаточности, обрекавшая словацкую литературу на глухое провинциальное прозябание. Однозначную поддержку участников Конгресса получила концепция «открытых окон», в блестящей эссеистской манере развернутая в докладе Л. Новомеского «Современное состояние и развитие словацкой культуры». Исходя из геополитического положения Словакии в самом сердце Европы, Новомеский предложил рассматривать ее как естественный перекресток, на котором сходятся разнообразные импульсы, исходящие из культурных комплексов Востока и Запада. Словацкая литература никогда по-настоящему не использовала выгод своего местоположения, замыкаясь в рамки собственных локальных проблем. Между тем ее истинное предназначение, — полагал Новомеский, — «стать моделью складывающегося синтеза новых идей так называемого Востока, выражающих важнейшие устремления человечества, с образованностью Запада... Надо хорошенько проветрить Словакию мощными, мировыми, общечеловеческими идейными веяниями, приобщить к самым разнообразным культурным исканиям. В таком приобщении к интернациональному культурному творчеству — залог будущего словацкой нации»<sup>20</sup>.

В обстановке надвигающейся войны, перед нарастающей угрозой фашизма словацкие писатели продемонстрировали свою преданность идеалам гуманизма и демократии. В единодушно принятой резолюции Конгресса подчеркивалась «решимость защищать добытые ценности свободы от варварских нападков, исходят ли они от внутренних недругов или от врагов из-за рубежа. Мы будем это делать в дружеском взаимопонимании с самыми близкими для нас — чешскими писателями как равные с равными. Мы чувствуем общую ответственность за судьбы нашего чехословацкого государства и словацкого народа»<sup>21</sup>.

Тенденции к консолидации всех здоровых сил национальной культуры отразились в линии таких созданных в 1930-е гг. журналов, как ежемесячник «Элан» («Порыв», 1930–1947), редактируемый Спреком, и «Словенске смеры литерарне и умелецке» («Словацкие течения литературные и художественные», 1933–1938), орган «Общества словацких писателей», редактируемый Лукачем. Характерной приметой 1930-х гг. становится творческая активизация представителей старшего поколения словацких писателей. Убежденные сторонники нового государства, они по прошествии времени не могут скрыть своего разочарования сложившейся политической прак-

<sup>20</sup> Kongres slovenských spisovateľov..., s. 184.

<sup>21</sup> Ibid., s. 111.

тикой, оторванной от реальных нужд народа, отказываются примириться с дискредитацией идеалов народовластия, которые всегда ассоциировались у них с понятием демократии. В их творчестве усиливается критическое начало, в него снова входит современность. В этом смысле особенно характерен рассказ Тимравы «Рабы» (1934), давно не публиковавшей новых произведений. Сравнивая положение простых людей до и после мировой войны, писательница приходит к удручающему выводу об изменении одних лишь вывесок на фасаде.

В период нового творческого подъема вступает Янко Есенский. Его книга стихов «Из плена», представлявшая собой своеобразный лирический дневник, который вел поэт в 1915–1917 гг. в России, была издана в 1918 г. в Питсбурге и в Екатеринбурге, а затем — в дополненном виде — вскоре после провозглашения Чехословацкой республики на родине, в Мартине. Для России то было время тектонических потрясений, и сердце поэта-русофила сжималось от глубокой тревоги за судьбу великой славянской державы, которая на протяжении многих десятилетий была единственным светочем для мартинских «панславистов». Есенский пережил в России Февральскую и Октябрьскую революции, работал в редакции легионерской газеты «Словенске гласы» («Словацкие голоса»), вместе с корпусом легионеров совершил анабасис по Сибири. В Омске, стояя перед развалинами каторжной тюрьмы, в которой некогда томился Достоевский, он написал одно из самых горьких своих стихотворений: «Достоевский! Я перед воротами твоей тюрьмы. / Стою, вспоминаю, клянусь мертвых твоих палачей... / И проклинаю палачей живых, / Возвоящих мертвый дом на месте России» («Мертвый дом»).

На родине его ждала блестящая административная карьера: жупан в Гемере, затем в Нитре и, наконец, вице-президент краевого управления в Братиславе. Стихи он теперь публикует изредка, «по случаю»: памяти Гвездослава; М. Р. Штефаника (1880–1919), словацкого ученого-астронома, ближайшего соратника Масарика в годы Первой мировой войны, генерала французской армии и организатора чехословацких легионов, военного министра в первом правительстве Чехословацкой республики, погибшего в авиационной катастрофе; к столетию со дня рождения поэта штуровской дружины Яна Франциси (1822–1905), легендарного капитана отряда словацких добровольцев в 1848 г., и т. п. Лишь в 1932 г. сборник «После бурь» даст представление о состоянии души поэта, испытывающего сложное чувство недовольства собой («Поэзии»: «...ты не приходишь, как бывало, благословить меня») и временем: «Вместо пламени былых надежд, стремлений... печаль в нас поселилась» (к десятилетию республики — «28.10.1928»). Есенского удручает ситуация глубокого

разлада в обществе, торжествующий повсюду культ наживы, он все острее ощущает духовное одиночество, свою неприкаянность в скрипучем бюрократическом механизме государственной машины:

Я кругом зверями окружен...  
Кого ты ни возьмешь, готов из них любой,  
как бабочку, схватить слова добра и света...  
Пришпилена к стволу булавкой золотой,  
отчаянье познав, дрожит душа поэта

(«Пришпиленная бабочка»,  
перевод Е. Горodneвой)

Есенский остается убежденным приверженцем демократии, республики, Масарика, которого он хорошо знал еще по России, но для него, словацкого писателя, были оскорбительны химеры официального чехословакизма, так же, как, впрочем, была абсолютно неприемлема и чехофобия оголтелых «самостийников»; в нем вызывала брезгливость грызня политических партий, нимало не задумывающихся о реальных нуждах и интересах своих сограждан. Горечь и раздражение, накапливавшиеся годами, прорвались в саркастическом романе «Демократы» (т. 1 — 1935, т. 2 — 1937).

В этом произведении сатирическое острие направлено на коррупцию, разъедающую бюрократический аппарат республики, на людей, меняющих свои «демократические» привязанности в зависимости от направления политического ветра и перспектив получения своего куска государственного пирога, на карьеристов-демагогов, рядящихся в тогу народных трибунов. Это одно из самых остроумных, пародийных, наконец, веселых произведений в словацкой литературе. Но, подтрунивая над наивными усилиями своего положительного героя, молодого интеллигентного чиновника Ландика, женившегося на служанке, воплотить на практике присущее ему (и Есенскому) идеальное представление о равенстве и братстве людей, писатель с грустью констатирует тщетность надежд на последовательное воплощение этих принципов в реально существующей действительности.

В 1930-е гг. Есенский как председатель (1930–1939) Общества словацких писателей сыграл важную роль в организации литературной жизни в Словакии. Именно он кратким приветственным словом открывал писательский конгресс в Тренчанских Теплицах. До конца своей жизни писатель не переставал интересоваться Россией, оставшись преданным поклонником ее литературы, в особенности поэтической классики. К столетию гибели Пушкина в 1937 г. вышла, в частности, объемистая книга его переводов «Из поэзии Пушкина», а в 1942 г. —

«Евгений Онегин». Есенский восхищался лирикой Есенина («Избранное из поэзии Сергея Есенина», 1936). Событием стал его перевод поэмы А. Блока «Двенадцать», опубликованный в 1934 г. с предисловием Новомеского.

Недовольство существующим положением вещей, стремление отыскать источники противоречий приводят к активизации жанра социально-аналитического романа, не слишком характерного в прошлом для словацкой литературы. К нему обращаются в 1930-е гг. писатели различных идейно-художественных ориентаций, но особую популярность он приобрел у давистов. Наиболее заметный след в развитии словацкой прозы оставили произведения П. Илемницкого в этом жанре.

Автор «кисуцкой баллады», романа «Победное падение», Илемницкий после двухлетнего пребывания в Советском Союзе, куда он отправился с группой чехословацких рабочих-интернационалистов «помогать строить социализм», внезапно опубликовал новый роман «Звенящий шаг» (1930), целиком основанный на советском материале. Правда, это был материал с чешско-словацкой спецификой: Илемницкий около года проработал школьным учителем в деревне под Анапой, где жили потомки колонистов, чехов и словаков, перебравшихся в середине XIX в. в Россию. Там он и стал свидетелем и участником постепенного втягивания жителей деревни в общий процесс переустройства жизни, развернувшийся в СССР. При всем стихийном тяготении к описательному лиризму (экзотика Причерноморья!), этот роман ознаменовал поворот Илемницкого к прямому отображению общественно-политических процессов и классовых конфликтов. Впервые была апробирована и новая форма: контаминация факта и художественного вымысла, социальный роман, перетекающий в репортаж и наоборот, — таким, не без влияния рапповских и лэфовских теорий («литература факта») виделось Илемницкому в начале 1930-х гг. наиболее перспективное направление развития прозы. Именно эта концепция легла в основу его следующих романов — «Поле невспаханное» (1932) и «Кусок сахару» (1934).

В «Поле невспаханном» Илемницкий возвращается к материалу Кисуц, но смотрит на них уже без лирической пелены сквозь призму одних только «голых» фактов, вопиющих о бедственном положении деревни: массовое разорение под ударами кризиса крестьянских хозяйств, эмиграция, повальный алкоголизм отчаявшихся мужиков, провоцируемый контрабандным спиртом, циничный популизм буржуазных партий и т. п. Достоверны и узнаваемы не только социально-политические реалии, но и основные персонажи романа: целая галерея крестьянских типов, староста, трактирщик, прекраснотушный адвокат Гавлас, тщетно пытающийся остановить эпидемию пьянства.

За этими и многими другими действующими лицами стоят реальные прототипы. Таков и образ главного героя романа — молодого парня Павла Гушавы, ушедшего из деревни на заработки в промышленную Оставу и там приобщившегося к идеологии революционного пролетариата. В конце Павел становится инициатором демонстрации протеста своих бедствующих односельчан. «На свете нет предела несправедливости одних и страданиям и отчаянию других», — голос автора неизменно сопровождает в романе регулируемое половодье фактов, не оставляя без оценки или обобщающего комментария ни поступки героев, ни каждый существенный поворот действия.

Роман вызвал шквал откликов, как восторженных, так и негодующих. В момент выхода в свет он никого не оставил равнодушным. Но уже следующая книга Илемницкого «Кусок сахару», написанная в том же фактографическо-репортажном ключе, а затем романы Ф. Краля «Тернистый путь» (1934) и Я. Поницана «Машины заработали» (1935) обнажили исходную ущербность жанрового кентавра — механического соединения тенденциозного репортажа с объективной романной формой. Оказалось к тому же, что сведение многослойной проблематики человеческого общежития к глобальному социальному контрасту — «на одном полюсе сверкало золото в банковских сейфах, на другом блестели слезы голодных детей» («Тернистый путь») — неизбежно обрекало литературу на повтор, на плоский, одномерный схематизм. Художественный анализ действительности заглушался идеологическим априоризмом.

О наметившемся тупике заговорила серьезная критика (М. Хорват, «Небезопасные пути словацкого социального романа» — «Дав», 1935; Ф. Кс. Шальда, «„Кусок сахару“, или Опыт социального монтажа», 1936); тупиковость движения постепенно осознавалась и самими писателями. «Моя единственная вина, изрядная вина, — делился в 1935 г. своими размышлениями Илемницкий, — что я слишком упростил характер литературного творчества, сведя его к одному общему знаменателю: борьба. А это слишком узко». Он мечтает «холодное видение гнусностей мира и бунт против них... согреть настоящим теплом и ликующим пением, которое когда-то во мне звучало»<sup>22</sup>.

В своей следующей книге «Компас в нас» (1937) Илемницкий выстраивает свободную композицию из шести новелл, объединенных общей идеей многотрудных поисков человеком своей толики счастья. Основное, что отличает здесь рассказанные истории от предшествующих произведений писателя, — взгляд на события глазами самих героев. Илемницкий отказывается от черно-белого морализа-

<sup>22</sup> P. Jilemnický. Spisy X. Bratislava, 1957, s. 62.



торства и, описывая препятствия, громоздящиеся на пути героев, будь то слепой собственнический инстинкт или агрессивная косность отживших обычаев и нравов, он скорее скорбит о несовершенстве социально-общественных отношений, чем непримиримо судит их: «Если бы каждый, кто трудится, чувствовал уверенность в себе и не испытывал страха за свое будущее, все было бы иначе. Люди... узнали бы, что такое радость». Свой авторский комментарий к шести историям он выносит в промежуточный, соединительный текст, который Б. Вацлавек в восторженном отклике на книгу назвал «теоретической перспективой»: «Чтобы найти дорогу к счастью, мы должны обрести компас в себе, в голове, в сердце... компас со стрелкой, которая одним концом укажет, что ненавидеть, а другим — куда нужно идти».

Социально-аналитическая и в первую очередь пролетарская (социалистическая) проза носила характер лобовой атаки на действительность, была попыткой прямого, фактографического отображения сложной и противоречивой проблематики современности. Ее скромные первоначальные достижения, сопровождавшиеся в ходе дальнейшего тиражирования очевидными потерями в художественности, стали общим достоянием национального литературного сознания, обогатив его и соответствующим предостерегающим опытом. Деликатно, но твердо сказал об этом Л. Новомеский в своем докладе в Тренчанских Теплицах: «Даже лучшие наши авторы, составляющие редкое исключение на фоне рядовых словацких беллетристов, сказали с помощью социалистического реализма не более, чем он сам в ту пору, когда еще учился говорить. Социалистический реализм растекся у нас вширь, преимущественно за счет тематики, но не становился глубже. Напротив, он нередко терял уже достигнутую глубину, словно бы в целом вся эта теория — всего лишь ограниченное водное пространство, которое оказывается тем мельче, чем бóльшая территория под него отведена»<sup>23</sup>.

В 1930-е гг. художественное освоение действительности происходило, впрочем, уже по многим направлениям, свидетельствуя о возросшей зрелости и степени развитости литературного организма. Потери на одном участке могли компенсироваться приобретениями на другом. К числу таких долговременных приобретений в словацкой литературе относится творческое наследие Йозефа Цигера-Гронского (1896–1961), одной из ключевых фигур в словацкой прозе XX в.

Учитель по профессии, Гронский почти двадцать лет проработал в школе в различных уголках Словакии, пока в 1933 г. не перебрался в Мартин, став преемником Крчмеры на почетном и хлопотном по-

<sup>23</sup> Л. Новомеский. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 312–313.

сту секретаря Матицы словацкой. В 1940 г. Гронский возглавил Матицу, а в 1945 г., накануне прихода советских войск, эмигрировал через Австрию и Италию в далекую Аргентину. В результате его книги надолго оказались под запретом в социалистической Чехословакии и лишь после смерти писателя постепенно были «реабилитированы». Последний роман Гронского «Свет на Трясине» (1960), посвященный Словацкому национальному восстанию, был впервые опубликован в Словакии в 1991 г.

Художественная эволюция Гронского дает адекватное представление о наиболее характерных процессах, происходивших в словацкой прозе на протяжении 1920–1930-х гг. В первых сборниках рассказов он выступает еще певцом старой патриархальной деревни («У нас», 1924; «Отчий край», 1925; «Медовое сердце», 1929). Легкие тени недоразумений без труда преодолеваются в духе согласия и взаимной уступчивости в улыбчивом, бесконфликтном мире, живущем по законам «медового сердца». Крчмеры с великим удовлетворением видел в Гронском даровитого наследника национальной литературной традиции, преемника М. Кукучина. Полоса поисков в его творчестве открывается романом из жизни городской художественной богемы («Пророчество доктора Станковского», 1930). И хотя атмосфера интеллектуальных салонов была в сущности чужда Гронскому как писателю (но не как человеку — в свободное от других занятий время он увлекался живописью), это городское интермеццо оказалось важным потому, что помогло выработать новые критерии в подходе к его главной теме — теме деревни.

В романе «Хлеб» (1931), в сборнике «Подполянские рассказы» (1932) и особенно в романе «Йозеф Мак» (1933) писатель по-своему осмысляет перемены, произошедшие в послевоенные годы в крестьянском общежитии. Война, перевернувшая весь уклад жизни, сумрачная и фатально непонятная действительность перманентного кризиса, невзгоды и лишения неведомо почему страдающих людей, бессмысленно растроченные жизни и поломанные судьбы — все это врывается в творчество Гронского, разрушая предшествующую идиллию. Твердо признав отныне принцип изменчивости мира, писатель не может тем не менее согласиться с разумностью его метаморфоз. Тоска по утраченной гармонии побуждает его искать новую точку опоры за пределами «данной» реальности. Он находит ее в скрытой от постороннего глаза душе «обыкновенного человека».

В «Йозефе Маке» Гронский создает монументальный образ-символ словацкого крестьянства. Время действия в романе намеренно размыто, ясно лишь, что события, описанные в нем, происходят до Первой мировой войны. Писатель сознательно стремится придать

образу главного героя вневременную, обобщающую значимость. Йозеф Мак — «человек-миллион» — стоически проходит уготованный ему свыше путь и, несмотря на все выпавшие на его долю испытания, остается несломленным в своей воле жить. Гронский не идеализирует своего героя, в подсознании которого как проекция суровых условий существования находится место темным инстинктам. Но в нем, человеке трудовой закваски, живет и интуитивная тяга к добру, к свету. Йозеф Мак, долготерпеливый объект враждебного ему исторического процесса, вместе с тем является и единственной надеждой очеловечивания этого процесса, своеобразным фильтром, исподволь накапливающим то, на чем в будущем предстоит возводить гармоническое здание мира. «Крепись, Йозеф Мак, — напутствует автор своего героя на последней странице романа. — Ты человек-миллион... неправда, что нет ничего тверже камня и прочнее стали, — больше всего на свете может выдержать простой Йозеф Мак» (перевод И. Богдановой).

В дальнейшем в творчестве Гронского — сборники рассказов «Томчиковцы» (1933), «Семь сердец» (1934), гротесковый роман «Писарь Грач» (1940) и др. — по-прежнему чередуются, оригинально переплетаются традиционное и экспериментальное начала. Блестящий знаток живой народной речи, выдающийся мастер внутреннего монолога, Гронский способствовал общему подъему психологической и языковой культуры межвоенной словацкой прозы, а его «Йозеф Мак», основанный на поэтизации исконного менталитета словацкой деревни, на модернизированной концепции «естественного человека», дал толчок для развития целому течению, получившему в словацком литературоведении условное наименование лиризованной прозы.

Проникновение лиризма в сферу эпических жанров не было новостью в 1920-е гг. Общий процесс эстетизации литературы, почувствовавшей себя после 1918 г. освобожденной от неперемногого выполнения национально-оборонительной миссии, отозвался в прозе тенденцией к субъективно-лирической стилизации повествования, что нашло индивидуально-специфическое выражение в творчестве целого ряда прозаиков — у Гашпара, Горвата, Илемницкого и др. Но лишь в произведениях Гронского начала 1930-х гг. происходит явственный сдвиг от «вкусового» к «мировоззренческому» лиризму, к концептуальному использованию поэтического арсенала для создания особой, отличной от повседневной реальности картины мира.

Поисковая стихия 1920-х гг. приобретает в лиризованной прозе 1930-х гг. все более отчетливые программные очертания. Правда, большинство молодых авторов, вступающих в это время в литературу (Ш. Граф, Ф. Габай, Й. Горак и др.), чаще всего довольствуются импрессионистской поэтизацией и внешней орнаментализацией стиля.

Постепенно, однако, из этой среды выделяется группа писателей, прежде всего Людо Ондрейов (1901–1962), Доброслав Хробак (1907–1951), Маргита Фигули (1909–1995), Франтишек Швантнер (1912–1950), в творчестве которых проступают контуры целостной, системной поэтики, названной впоследствии исследователями (О. Чепан, Я. Штевчек и др.) «натуризмом».

Несмотря на очевидное влияние известных литературных образцов (Ж. Жионо, Ш.-Ф. Рамю, Д. Конрад, скандинавская проза), не подлежит сомнению, что писатели, составившие эту группу, формировались на национальной почве, в известном смысле продолжая традиционную для словацкой литературы тему деревни. Правда, как правило, они помещали своих героев в особую среду, максимально очищенную от примет современной цивилизации. Сильные и страстные натуры, эти герои живут лишь по законам природы и подсознательно сформированного, нравственного императива. Добро и зло, любовь и ненависть, благородство и подлость, корыстолюбие и щедрость, мужество и трусость — все эти морально-этические категории обретают в прозе натурализма устойчивый, кристаллизованный смысл.

В том распространении, которое получила в словацкой литературе эта неоромантическая в своей основе проза, нельзя не видеть отражения и определенной региональной специфики Словакии, по преимуществу крестьянской страны, сохранившей кое-где в затерянных среди диких гор деревушках и хуторах экзотику первобытности и «растительной» жизни. Обращение к героям, не вкусившим горьких плодов цивилизации, не выглядело здесь абсолютным анахронизмом. Причем в отличие от рурализма, агрессивно навязывавшего свою «философию почвы» в качестве единственного лекарства от всех болезней века (в словацкой литературе он нашел лишь окраинное проявление), ведущие представители натурализма не пытались выдать собственную интерпретацию реальности за ее адекватное отражение. Напротив, чем дальше, тем очевиднее в их произведениях наблюдается тяготение к подчеркнутой условности, поэтика натурализма все теснее сближается с поэтикой народных баллад, легенд, сказок.

У каждого из писателей есть своя главная тема, последовательно развиваемая в творчестве. Но всех объединяет поиск и утверждение неких абсолютных, не поддающихся девальвации ценностей. В романе Л. Ондрейова «Юность разбойника» (1937) в центре внимания — процесс формирования свободолюбивой личности. Главным наставником Ергуша, мальчика, живущего на хуторе с символическим названием Разбойничий Танец, является природа. Прежде всего она учит его справедливости, воспитывает в нем чувство доброты, прививает любовь и милосердие ко всему живому. Чистота и откры-

тость детского взгляда на мир, в высшей степени поэтически переданные Ондрейовым в книге, сочетаются с общей сказовой атмосферой повествования, с таинственностью легенды о предательском убийстве отца Ергуша, промышлявшего разбоем в горах. Духом мятежной вольности, постоянно наталкивающейся на всевозможные препятствия и ограничения, пронизан и следующий роман Ондрейова «Ергуш Лапин» (1939), рассказывающий о взрослой, полной неожиданных поворотов жизни героя.

Аналогичными тенденциями отмечено и творческое движение Д. Хробака, в повести которого «Мой приятель Яшек» из одноименного сборника рассказов (1937) получила художественную реализацию идеальная система этических принципов, выработанная на протяжении веков народным крестьянским общежитием и наиболее выразительно, в отточенной форме представленная в фольклоре. «Есть вещи, которым нельзя друг без друга, ибо так им на роду написано. Отыщутся, соединятся, и их уже водой не разольешь, они повязаны, как топор с деревом, мужчина с женщиной, зерно с землей. Тут и толковать не о чем, и так все ясно», — рассуждает старый лесоруб-горал, от лица которого ведется повествование. Он сам был свидетелем и активным участником истории соединения двух сердец, как бы изначально предназначенных друг для друга, но едва не заблудившихся в коварных лабиринтах зла. Бездельник-бродяга, заявившийся из города и затесавшийся в среду честных лесорубов, соблазнил порядочную девушку, увлек с собой на городское дно. С великим трудом отыскал ее в городской клоаке рассказчик, высвободил из сетей негодя-сутенера и передал в родном Липтове «приятелю Яшеку», с которым ей от рождения суждено было соединиться. Тема чести и совести, противостоящих низменным инстинктам, получит обстоятельное развитие в романе Хробака «Дракон возвращается» (1943).

Экспансия лиризма в словацкой прозе 1930-х гг. сопровождалась усилением внимания к форме, к способу выражения содержания, как бы утрачивающего прежнее, определяющее для произведения значение. Лирическая метафорическая плазма, щедро разлитая в произведениях ведущих представителей течения, предоставляла вместе с тем широкий простор для «домысливания» содержания. Ведь в самом обращении прозы к первичным, фундаментальным, не поддающимся конъюнктурной девальвации нравственным ценностям, освященным многовековым опытом народного общежития, получила косвенный выход и нашла своеобразное художественное воплощение объективная потребность в глубинной национальной самоидентификации, в исследовании корневых, архетипических свойств словацкого национального характера.

Процесс внутреннего структурирования литературы, выдвижения и кристаллизации коллективных творческих программ особенно наглядно проявляется на материале словацкой поэзии 1930-х гг. Именно в это время амплитуда и ритмы ее движения в основном синхронизируются с поэтическими ритмами в других, более развитых европейских литературах. Ознакомление с международным литературным опытом уже не носит «столь случайного и хаотического характера, как непосредственно в послевоенный период. Оно становится более целеустремленным и систематическим... Критерии отбора свидетельствуют о повысившемся уровне самосознания. Поэтому импульсы, исходящие из отечественных источников, и импульсы из мировой литературы воспринимаются уже не спонтанно, а более целенаправленно»<sup>24</sup>.

Чрезвычайно характерной именно для 1930-х гг. представляется история формирования в Словакии группы поэтов-сюрреалистов. В отличие от чешской литературы, где сюрреализм был провозглашен законным и естественным наследником поэтизма («нынешний этап поэтизма есть современный этап сюрреализма», К. Тейге<sup>25</sup>), в словацкой литературе он не имел непосредственных предшественников. Сюрреализм здесь объявился внезапно, без каких-либо предварительных уведомлений в виде вызывающе дерзкого сборника стихов «Отрубленные руки» (1935) молодого поэта Рудольфа Фабры (1915–1982). Пять стихотворений, которыми открывалась книга, были выдержаны в духе привычной неосимволистской манеры, с четкой рифмой и строгой пунктуацией в не лишенных изящества четверостишиях. Автор назвал эту часть сборника «прологом» и, выразительно перечеркнув заголовок жирным косым крестом, заявил тем самым об отказе от подобного типа поэзии.

Остальные три цикла — «Стихи», «Прорыв», «Fair play» — были задуманы как полемическая демонстрация новых возможностей, которые предоставлял переход к свободному, не зажатому пунктуацией, безразмерному стиху, призванному предельно непосредственно передать спонтанный поток образов, возникающих в процессе творчества в сознании (и подсознании) поэта. Фабры открыто причислил себя к последователям Бретона, Ристича, Незвала. В стихотворении, посвященном Бретону, он с нарочитым вызовом выстраивал знаменитую сюрреалистическую «лестницу» алогичных сравнений: «Ее плечи как револьвер / ее груди как реклама / ее походка как резня арабов / ее солнце как глаза / ее торс как корсиканский кинжал... / ее

<sup>24</sup> Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984, s. 472.

<sup>25</sup> K. Teige. Deset let surrealizmu // Surrealizmus v diskusi. Praha, 1934, s. 31.

поцелуй как пароход на Замбези / ее бедра как клетка» и т. д. А посылая привет автору «Калиграмм» «дорогому Гийому», объявлял «смерть соловьям и зябликам». Свой бунт против традиции Фабры сопроводил ироническим лозунгом: «Ценой искусства мы отказываемся от искусства». Среди прочих поэтических шалостей, составивших последний цикл сборника, вкралось и коротенькое, но весьма знаменательное стихотворение с лукавым названием «Географическое возникновение мысли»: «Слезе солит щеку / соленый океан / над Иерусалимом / плакал старый пан / как ничтожны ваши слезы / перед океаном / так бессильны ваши кулаки / перед Сталинградом».

Сборник вызвал бурю негодующих откликов, но он и был рассчитан на дискуссию, которая в конечном счете приобрела принципиальный характер: являются ли сюрреалистические опыты Фабры проявлением индивидуального эксгибиционизма либо в них прорывается объективная потребность в радикальном обновлении арсенала словацкой поэзии? Наиболее основательно точку зрения закономерности и оправданности вторжения сюрреализма в словацкую литературу отстаивал Микулаш Бакош (1914–1972), молодой филолог-структуралист, убежденный последователь русской «формальной школы». В обширной статье «Сюрреализм в Словакии и что с ним?» (1936) Бакош, отмечая очевидную для него «автоматизацию поэтического канона словацкой лирики», убежденно поддержал эволюцию Фабры в сторону сюрреализма как «одну из возможностей» динамизации словацкой поэзии: «Нельзя априори отметить первые попытки преодоления существующего канона — поэтики словацкого символистского импрессионизма — только потому, что они знаменуют новое направление — передачу эстафеты от „дяди к племяннику“ — в Словакии, где до сих пор ограничивались пережевыванием „наследия отцов“»<sup>26</sup>.

Позиция Бакоша была поддержана в критике другими пропагандистами сюрреализма в словацкой литературе — К. Шимончичем, М. Поважаном, а сюрреалистические опыты Фабры были вскоре подкреплены аналогичными по духу и исполнению стихотворениями Владимира Рейсела (р. 1919) и Юлиуса Ленко (1914–2000). В 1938 г. под проблематику сюрреализма был отведен строенный выпуск журнала «Словенске смеры», в котором наряду со стихами молодых словацких поэтов-сюрреалистов и переводами из Бретона, Элюара, Аполлинера, Тцары была помещена целая группа статей видных ученых-филологов — Я. Мукаржовского, П. Богатырева и др., прямо или косвенно обосновывавших идею необходимости обновления худо-

<sup>26</sup> M. Bakoš. Problémy literárnej vedy včera a dnes. Bratislava, 1964, s. 225.

жественного языка словацкой культуры. А Бакош в статье «К ситуации в словацкой литературе» уже без всяких оговорок расценивал творчество словацких сюрреалистов как «органическое продолжение развития словацкой лирики, вытекающее из движения самой литературы».

Этот выпуск журнала, вышедший из печати в июле 1938 г., распространялся в виде самостоятельного «сборника авангарда» под названием «Да и нет». Так называлось и предисловие к сборнику, написанное его составителями — Бакошем и Шимончичем. В нем фиксировалась гражданская позиция «авангарда», отметавшего «все, что есть реакционного в словацкой культурной традиции»: «Мы против культурной реакции, против фашизма, который является рабством духа, в этом наше решительное „нет“, и мы за прогресс, за все то, что было прогрессивного в словацкой традиции — в этом наше решительное „да“»<sup>27</sup>. В последующие 5–6 лет, на которые придется пик творческой активности словацких сюрреалистов (с 1939 г. — надреалистов), эта позиция станет существенным фактором, внутренне скрепляющим и идейно консолидирующим художественное содружество поэтов-сюрреалистов в Словакии.

С начала 1930-х гг. формируется еще одно программное течение в словацкой поэзии, которое принято называть католической модерной. Своеобразным прологом явления католической модерны стала «Антология молодой словацкой поэзии» (1933), составленная начинающим поэтом, монахом-францисканцем Рудольфом Дилонгом (1905–1986). Вокруг Дилонга постепенно образовалась группа поэтов, католических священников и теологов, которую объединяло сходное понимание содержания и предназначения поэзии. Основным ориентиром для них служила художественная практика таких французских поэтов-католиков, как Ш. Пеги, Ф. Жамм, П. Валери. Своим главным теоретическим наставником они считали французского религиозного мыслителя аббата А. Бремона, книги которого «Чистая поэзия» (1926, чешский перевод — 1935) и «Молитва и поэзия» (1926, словацкий перевод — 1943) оказали сильное влияние на определение основных координат в творчестве большинства представителей католической модерны — Я. Гаранты, П. Глбины, Я. Силана и др.

Поэты католической модерны не были связаны ни организационными рамками, ни обязывающими декларациями, каждый из них руководствовался в творчестве индивидуальными склонностями. Но «чувство локтя» им все же было необходимо, поскольку в своей творческой практике они далеко отошли от дидактизма и морализа-

<sup>27</sup> М. Bakoš. Avantgarda 38. Bratislava, 1969, s. 181.



торства, традиционно составлявших сердцевину католической поэзии в Словакии. Взламывая каноны этой традиции, поэты-ксендзы рисковали навлечь на себя недовольство церковных властей. В своем творчестве они принципиально избегали проповеднического пафоса, стараясь чисто поэтическими средствами вовлечь читателя в атмосферу своих сокровенных переживаний, как бы предлагая ему осуществить совместный поиск вечных, трансцендентных, восходящих к Богу и нравственно высоких земных ценностей: природа, отчизна, любовь к людям.

Сгушающиеся над Европой тучи надвигающейся войны породили всеобщее смутное чувство опасности. Флюиды ненависти и смерти, рассеянные в воздухе, раньше всех улавливает чуткий аппарат поэзии. Особенно характерна в этом смысле стремительная эволюция, которую претерпевает творчество Э. Б. Лукача. После сборника «Перепутья», ставшего кульминационным пунктом внутренней драмы поэта, Лукач уже в «Песне волков» (1929), ощутив угрозу великогерманского реваншизма, выходит из своей добровольной изоляции от насущной проблематики времени: «Прочь, стервятники, прочь! Здесь живет нация, / здесь не овечьи трупы...» Но «без возврата» он прощается со своим абстрактно эгоцентрическим прошлым в сборнике «Эликсир» (1934): «Сегодня уже нет возврата, / стеклянные жизни навсегда опустели... / Пой же гимн общей судьбы / и пой об общих надеждах... / или молчи» («Без возврата»).

Доминантой поэзии Лукача второй половины 1930-х гг. становится предчувствие грядущей национальной катастрофы. В тревожных стихах «Молоха» (1938) слышатся приближающиеся раскаты кровавых сражений, эхо войны в Испании. Страстным выступлением в защиту республики явился составленный Лукачем коллективный сборник «Из современной словацкой поэзии», которому он дал красноречивое название «Пред огнедышащим драконом» (1939). В нем 23 поэта отозвались на события, потрясшие страну.

Своего рода тематический энциклопедизм отличает поэзию Новомеского второй половины 1930-х гг. — в сборниках «Открытые окна» (1936) и «Святой за околицей» (1939). «Окна» его творческой фантазии здесь поистине настезь распахнуты в мир. Поэт предстает перед читателем во всей объемности и многообразии своих связей с действительностью. «Поэзия, — говорится в „Открытых окнах“, — бесконечна, как моя ухабистая дорога» («Эпиграф к одной судьбе»). В этом сборнике широко представлены образцы гражданской, любовной, пейзажной, философско-медитативной лирики. В цикле взаимосвязанных стихотворений — поэме «Встречи», делясь впечатлениями от общения с жителями одной реальной деревни, Новомеский

поднимается до глобального поэтического обобщения истории своего народа: вечно живая, невыразимо прекрасная и извечно попираемая, бедствующая родина. Словно красота и страдания фатально скованы одной цепью. Но вопреки всему «мы идем дальше лабиринтами страданий / за всеми заклетыми красотоми мира».

Когда в конце 1939 г. вышел новый сборник стихов Новомеского «Святой за околицей», Чехословацкая республика уже не значилась на географических картах Европы. Знаменательно, что книга была издана в Праге: этим жестом Новомеский словно отказывался считаться с только что созданной границей, отделившей «протекторат Богемия и Моравия» от новоиспеченного Словацкого государства. Свою статью, опубликованную в «Элане» сразу же после насильственного расчленения республики, он вызывающе озаглавил «Непрощание». В «Святом за околицей» при всей насыщенности сборника конкретными ассоциациями, прочно привязанными к реальным событиям, которые разыгрываются в мире, при всей открытой публицистичности, которая присуща многим стихотворениям (не случайно одно из них Новомеский так и назвал «Агитка»), поэт нигде не изменяет своему принципу образного отражения мира. Этим он обязан прежде всего счастливо найденному ключу книги — образу скорбящей, потрясенной и, наконец, протестующей и обвиняющей поэзии, гневно смотрящей в лицо «веку пробитых голов и простреленных снов»:

О, как убог — себе мы скажем —  
был век войны, заклтый век:  
когда поэт не нужен людям,  
чужд человеку человек.

(Перевод Б. Слуцкого)

Общая тенденция динамизации и качественной трансформации литературного процесса, характерная для поэзии и прозы рассматриваемого периода, постепенно, с неизбежным отставанием проявлялась и в таком традиционно «запаздывающем» роде словацкой литературы, как драма. Хроническим тормозом, сдерживавшим в прошлом развитие драматургии, было отсутствие постоянной профессиональной сцены, которую не могли при всем желании заменить многочисленные любительские коллективы, подвизавшиеся в словацкой провинции. После открытия в 1920 г. Словацкого национального театра в Братиславе (СНТ) ситуация начала меняться.

На первых порах театральная группа целиком состояла из чешских актеров и спектакли шли на чешском языке, что, впрочем, по-своему способствовало скорейшему приобщению словацкой пуб-

лики к плодам развитой чешской театральной культуры. Лишь к 1932 г. под руководством режиссера Яна Бородача (1892–1964) сформировалась первая профессиональная группа молодых словацких актеров, по преимуществу выпускников братиславской музыкально-драматической академии, и в дальнейшем, до 1938 г., в СНТ в творческом соревновании сосуществовали две драматические труппы — чешская и словацкая, каждая со своим репертуаром.

Бородач был поклонником реалистического театра. Он, в частности, живо интересовался сценической практикой МХАТа, стремясь использовать в своих постановках — в том числе русских (Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин) и советских (Горький, Афиногенов и др.) пьес — принципы системы Станиславского. Основу репертуара словацкой группы составила национальная классика от Я. Халупки, Я. Паларика и Й. Заборского до Й. Голлого и П. О. Гвездослава («Ирод и Иродиада»). На подмостках СНТ получили, наконец, достойное сценическое воплощение и психологические пьесы Тайовского.

Сложнее обстояло дело с современной драматургией. Подавляющее большинство произведений, созданных в 1920-е гг., не отличалось ни новизной содержания, ни оригинальностью формы. Представители старшего поколения — Еге, Тимрава, Урбанек и др. — в своем творчестве избегали погружения в современную действительность, довольствуясь перелицовкой прежних схем и конфликтов. Иллюстративностью и риторикой грешили новые творения Тайовского — историческая драма из «времен первых боев за национальную свободу в 1848–1849 гг.» «Смерть Дюрка Лангсфельда» (1923) и построенные на документальной основе «Мечтатели» (1934) и «Герой» (1938), действие которых происходит в годы Первой мировой войны.

Привлеченные новыми театральными возможностями, а также специальными конкурсами на лучшую отечественную драму, в драматургию устремилось множество молодых дебютантов. Но, как правило, они оставались авторами лишь одной–двух беспомощных пьес-однодневок. «Своей стряпней, — сетовал А. Мраз в 1931 г., — они наводняют Словакию, хватаясь за любую тему. Без всякой учебы, подготовки, раздумий... словно драматургия — это помойка, куда сваливают побитые горшки и прочий хлам»<sup>28</sup>.

Из авторов, заявивших о себе в 1920-е гг., лишь Иван Стодола (1888–1977) внес неоспоримый вклад в развитие национальной драматургии. Живой интерес к театру зародился у него еще в юные годы в родном Липтовском Микулаше, где с давних пор существовала устойчивая традиция любительских спектаклей. А в пору учебы на медицинском

<sup>28</sup> Slovenská prítomnosť literárna a umelecká, s. 112.

факультете в Будапеште и затем в Берлине он получил возможность познакомиться с искусством мастеров профессиональной сцены. В жизни Стодолы врачебная практика, активное участие в организации системы здравоохранения в Словакии, многолетнее редактирование (1925–1950) просветительского журнала «Борьба за здоровье» сочетались с горячей преданностью театру, в котором он — в духе традиции — поначалу был склонен видеть прежде всего школу исправления нравов. В его первых комедиях «Наш господин министр» (1926) и «Чай у господина сенатора» (1929) объектом насмешки и иронии избираются представители мелкой городской буржуазии, без каких-либо серьезных оснований, бесцеремонно претендующие на недоступные им прежде выборные должности, «теплые» места, карикатурно воспроизводящие светский «аристократический» стиль жизни. От ситуационного юмора Стодола в трагикомедии «Йожко Пучик и его карьера» (1931) поднимается до едкой обобщающей сатиры на псевдогуманизм и лицемерную филантропию состоятельных слоев общества, предвосхитив в критической оценке реального состояния демократии сатирическую прозу Есенского.

Основная, комедиографическая линия совмещалась в творчестве Стодолы с удачными (и менее удачными) опытами в иных жанрах драматургии. В классический репертуар национального театра вошла трагедия «Жена пастуха» (1928), в которой типично словацкий, «эмигрантский» сюжет — возвращение на родину бывшего пастуха-овчара Ондreja, много лет назад уехавшего на заработки в Америку и считавшегося погибшим в шахте, — приводит к неразрешимой коллизии: его жена Эва вторично вышла замуж, у нее родился еще один сын, но и первенца от Ондreja она не в силах оторвать от себя, отдав «навсегда» неуступчивому разбогатевшему отцу. Ее материнское чувство оказывается сильнее всех компромиссных расчетов, и Эва, не видя для себя выхода, кончает жизнь самоубийством. Вечный, «античный» мотив неотвратимости судьбы трагически прозвучал на этот раз на фоне словацких гор, в интерьере сурового, тесно связанного с природой бытия людей с сильными характерами и страстями.

Среди прочих произведений Стодолы сто́ит выделить также историческую драму «Король Сватошлук» (1931), на примере падения Велико-Моравской державы напоминавшую современникам об опасности внутреннего разлада для государства, окруженного потенциальными противниками. Эта драма позднее послужила основой для либретто одноименной оперы, созданной композитором Э. Сухонем в 1959 г.

Творчество Стодолы способствовало общей «театрализации» словацкой драматургии, преодолению разрыва, издавна существовавшего между высокой, «книжной» драмой и заведомо облегченными,

развлекательными текстами, предназначенными для любительской сцены. Оно сыграло ключевую роль на этапе становления профессионального реалистического театра в Словакии, приблизив его к современности. Вместе с тем, в 1930-е гг., по мере вызревания национальной театральной культуры, становилась все более очевидной необходимость модернизации театрального языка в духе продуктивных новаторских поисков, ведущихся в Праге и других европейских центрах. Соответствующие сдвиги начали происходить и в словацкой драматургии, лидирующее положение в которой постепенно переходит к Юлиусу Барч-Ивану (1909–1953). Уже в своих первых пьесах — «3000 людей» (1934), «Человек, которого избили» (1934), «Диктатор» (1938) — он вступает на путь создания условных обстоятельств, внедряя в словацкую драматургию новую для нее форму — экспрессионистскую в своей основе «драму идей». Его лучшие произведения будут написаны в начале 1940-х гг.

Период межвоенного двадцатилетия — один из наиболее ярких в истории словацкой литературы. В демократическом государстве с конституционно гарантированными гражданскими правами она уже могла себе позволить немислимую прежде роскошь освобождения от повседневной изматывающей заботы об элементарных условиях национального выживания, обретая тем самым дополнительные возможности для внутреннего самообновления. Непрерывный процесс позитивной идейно-эстетической дифференциации, стимулируемый упрочившимися связями с международным литературным контекстом, способствовал накоплению и качественному обогащению ее творческого потенциала. Художественное наследие 1920–1930-х гг. — при всех последующих зигзагах истории — послужило фундаментом для дальнейшего движения словацкой литературы на протяжении всего XX в.

## Серболужицкая литература

**П**ервая мировая война 1914–1918 гг. окончилась для Германии, включавшей в себя серболужицкие земли, трагически: она потеряла 6 млн. человек убитыми и ранеными, лишилась заметной части своих территорий, должна была выплачивать унижительные контрибуции. Отречение императора Вильгельма II и провозглашение Германии республикой 9 ноября 1918 г. было не столько началом нового этапа в истории этой страны, сколько началом внутреннего кризиса, который должен был последовать за военным поражением и распадом могущественной империи. Вся история Веймарской республики (1919–1933) — это история агонии великой нации, утратившей концепцию своего дальнейшего развития и раздираемой внутренними противоречиями из-за возникшего «комплекса неполноценности». Этот психологический (но и экономический, и политический) «комплекс неполноценности» был полностью изжит, хоть и уродливым образом, в годы третьего рейха (1933–1945), когда немцы, с предельной остротой испытав национальный «взлет и падение», были лишены дальнейших возможностей продолжать поиски национальной идентичности с помощью оружия.

Буржуазная демократия Веймарской республики, пытавшаяся восстановить нормальную жизнь в стране, должна была утверждать себя в экстремально-сложных условиях: экономически это был груз послевоенной разрухи и постоянной гражданской войны до 1923 г., внешнеполитически это была унижительная изоляция Германии от мирового сообщества, внутривнутриполитически — не прекращавшаяся до 1933 г. борьба нескольких непримиримых общественно-политических и идеологических ориентаций, прежде всего интернационально-коммунистической, социал-демократической (буржуазно-демократической) и национально-авторитарной, в рамках которой национал-социализм являлся сначала лишь одним из течений, наиболее активно использовавшим «комплекс неполноценности» в идеологических и пропагандистских целях. В означенных условиях должна быть понятна непрочность, эфемерность Веймарской республики с ее постоянной внутривнутрипарламентской борьбой и сменами правительств. С одной стороны, здесь декларировались демократические ценности, с другой — шла непримиримая война интересов, вышеснувшаяся на поверхность в кровавых событиях 1933–1934 гг.

Поражение Германии в Первой мировой войне попытались использовать наиболее радикальные представители серболужицкой интеллигенции, объединившиеся вокруг Арношта Барта, сыгравшего

в свое время выдающуюся роль в организации Домовины (см. подробнее в главе о серболужицкой литературе в 1-й части книги). А. Барт, внимательно следивший за революционными событиями в России и Германии, поддерживал обширные международные контакты. В 1918 г. он возглавил Серболужицкий народный комитет, в котором разрабатывались планы провозглашения автономного серболужицкого государства, самостоятельного или под протекторатом Чехословакии. Один из таких проектов рассматривался даже в ходе подготовки Версальских соглашений в 1919 г., Барт сам ездил в Париж, хотя визит его не увенчался успехом<sup>1</sup>. Проекты автономизации были утопичны в том числе и потому, что немцев на территории Сербской Лужицы проживало значительно больше, чем собственно серболужичан, особенно в городах. Кроме того проекты Барта не были поддержаны каким-либо широким общественным движением самого серболужицкого народа. В годы Веймарской республики требования лужичан ориентировались на конституцию и сводились, по сути, к стремлению добиться устранения все еще сохранявшейся национальной дискриминации. Но даже в демократической Веймарской республике в полной мере осуществить это не удалось. Образованный в 1920 г. и просуществовавший до 1945 г. «Вендский отдел» («венды» — одно из немецких обозначений серболужичан), хотя и располагался в Будишине, был не только немецким правительственным органом по форме, но и по сути предназначался для «поощрения растворения вендов в германстве», как гласят инструкции в его сохранившихся архивах, где, в частности, предлагалось «всякое проявление вендского национального самосознания рассматривать и разоблачать как враждебное немецкому государству»<sup>2</sup>. Католическая церковь тоже внесла свою лепту в укрепление «германства»: в 1921 г. была закрыта Серболужицкая семинария в Праге, бывшая с 1706 г. основной кузницей католических священников для Сербской Лужицы; в том же 1921 г. было восстановлено епископство в Майсене, в задачу которого входило усиление немецко-католического влияния среди католиков Сербской Лужицы.

И все же — несмотря на вышеназванные тенденции в общественной жизни — демократическая Веймарская республика оставляла немало возможностей для отстаивания национальных интересов и развития национальной культуры. Так, на верхнелужицком и ниж-

---

<sup>1</sup> Названные события подробно, с использованием открывшихся архивных документов, освещены в опубликованной диссертации: *F. W. Remes. Die Sorbenfrage 1918–1919. Untersuchung einer gescheiterten Autonomiebewegung.* Bautzen, 1992.

<sup>2</sup> Цит. по: *Serbska čítanka — Sorbisches Lesebuch / Hrsg. von K. Lorenz.* Leipzig, 1981, S. 709.

нелужицком языках выходило свыше десяти газет и журналов, наиболее популярная еженедельная газета «Сербске новины» («Сербские новости») выходила в 1919–1936 гг. ежедневно. Регулярно издавался и литературный журнал «Лужица», который с 1921 г. редактировал Арношт Мука, в 1926 г. его сменил Ота Вичаз (1874–1952), один из крупнейших историков серболужицкой литературы, известный переводчик, регулярно выступавший также как поэт и прозаик. Продолжал издаваться и «Часопис Матицы серболужицкой» (1848–1937), публиковавший литературные произведения, но прежде всего — многочисленные труды лингвистического, историко-литературного, этнографического, историографического и библиографического характера, и до сего дня остающиеся важнейшим источником по истории серболужицкой науки и культуры. С 1923 г. возобновил свою деятельность Союз серболужицких писателей, ставший под руководством Якуба Лоренца-Залеского одним из центров духовного противостояния онемечиванию.

Важным очагом борьбы за национальное равноправие был основанный в 1924 г. Союз национальных меньшинств Германии, в который вошли представители проживавших в Германии датчан, фризцев, литовцев, поляков и серболужичан. Особую активность в рамках этого Союза развил Ян Скала (1889–1945), выступавший как поэт и журналист с 1910 г., а с 1919 г. еще и как редактор различных газет и журналов на верхнелужицком и немецком языках в Будишине, Праге и Берлине. В 1925–1936 гг. он редактировал на немецком языке в Берлине ежемесячник Союза национальных меньшинств Германии «Культурвилле» («В защиту культуры»), участвуя в международных форумах по проблемам национальных меньшинств и поддерживая активные контакты с демократической интеллигенцией в Польше, Чехословакии и самой Германии, в частности с Карлом фон Оссецким, возглавлявшим широко известный журнал «Вельтбюне» («Международная хроника»). Помимо многочисленных газетных и журнальных публикаций Скала успел выпустить два сборника стихотворений (1920, 1923), несколько брошюр по национальным проблемам.

Реваншистские и шовинистические силы в Германии стремились не только к восстановлению немецкого государства в границах 1914 г., но и к созданию «Великой Германии» («Großdeutschland»), которая включила бы в себя территории Польши, Чехословакии, а также в Прибалтике и на Балканах, где немцы проживали как национальные меньшинства. Для идеологического и политического обоснования своих геополитических притязаний они стремились использовать конгрессы европейских национальных меньшинств, которые с 1925 г. ежегодно собирались по инициативе проживавших вне Германии



немцев. На этих конгрессах разгорались острые и даже непримиримые дискуссии; в этих дискуссиях представители зарубежных немцев по-своему поддерживали геополитические притязания германских шовинистов. Активное участие в этих дискуссиях принимали и серболужицане: Я. Лоренц-Залеский, Я. Скала и др. Но уже в 1927 г. делегация Союза национальных меньшинств Германии покинула заседание конгресса, не желая служить инструментом для далеко идущих шовинистических и империалистических замыслов<sup>3</sup>.

В то же время нельзя недооценивать и новые тенденции в общественной и литературной жизни, которые противостояли скрытому и откровенному национал-шовинизму как внутри самой Германии, так и за ее пределами. В 1919 г. — впервые в истории Германии — возникли два печатных органа, обращенных к немецким и серболужицким читателям одновременно (статьи и заметки публиковались в них сразу на двух языках): еженедельник «Сербске слово» (1919–1920), ежедневная газета «Сербски дженик» (1919–1921), что означало не только попытку «удержать» в родном языке онемечивающихся серболужичан, но и стремление найти общий язык с немецким населением Сербской Лужицы. Значительное расширение с 1920-х гг. серболужицкой газетной и журнальной прессы и книгоиздания привело к тому, что серболужицкие читатели — впервые в своей истории — получили многие шедевры мировой литературы в переводах на родной язык: «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Братьев Карамазовых» и «Игроков» Ф. М. Достоевского, «Отцов и детей» И. С. Тургенева, «Камо грядеши?» Г. Сенкевича и др. Литература на серболужицком языке активно издавалась также пражской секцией Союза серболужицких писателей, где возникла серия «Книговня дом а свет» («Библиотека отечественной и мировой литературы»), в которой в 1921–1937 гг. было выпущено 30 томов с целью «культивирования и формирования серболужицкого романа», чему можно было помочь «изданием лучших произведений серболужицкой словесности, а также переводами лучших произведений из славянских литератур»<sup>4</sup>. Первым номером в этой серии вышла «Философская история» А. Ирасека, затем последовали издания Я. Барта-Чишинского, М. Косыка, М. Андрицкого; в 1931 г. здесь же был впервые издан символистский роман Я. Лоренца-Залеского «Остров забытых» — художественная вершина серболужицкой прозы межвоенного периода.

Наиболее интенсивно и плодотворно в этот период проблемами серболужицкой литературы и культуры в Праге занимался чех Йозеф

<sup>3</sup> Geschichte der Sorben. Bd. 3. Von 1917 bis 1945. Bautzen, 1976, S. 89–91.

<sup>4</sup> Serbska čitanka, s. 710.

Пата (1886–1942), издавший в 1920 г. на серболужицких языках самую обширную в то время «Серболужицкую хрестоматию», включившую не только произведения 50 верхнелужицких и нижнелужицких писателей, но и переводы на верхнелужицкий язык других славянских писателей, особенно чешских, а также статьи славянских ученых о серболужичанах. В 1925 г. Й. Пата издал по-чешски образцовое «Введение в изучение серболужицкой письменности», которое в 1929 г. было опубликовано на верхнелужицком языке в значительно доработанном и расширенном варианте. Всего же Пата издал около 10 книг о серболужицкой письменности и культуре на чешском, верхнелужицком и французском языках. Весь этот международный контекст необычайно важен для понимания специфики развития серболужицкой культуры: помощь извне до определенной степени компенсировала отсутствие собственных автономных политических и культурных учреждений, давала новые импульсы для борьбы за национальное выживание, приводила к тому, что постоянно уменьшавшийся в количественном отношении этнос продолжал не только сохранять уровень культуры, но и наращивать ее качество, ориентируясь как на богатые собственные традиции, так и на разнообразный международный культурный контекст.

## Верхнелужицкая литература

Верхнелужицкая поэзия, как и вся литература, искала в рассматриваемый период возможности новых эстетических ориентаций. Всплеск модернистских течений в искусстве, характерный в первые десятилетия XX в. не только для западноевропейских стран, но и для России и для славянских стран, здесь практически отсутствовал — для него не было ни материальных, ни духовных предпосылок. И в то же время нельзя сказать, что серболужицкая поэзия и проза совершенно не «модернизировались»: изменялась сама жизнь и вместе с ней как тематика, так и форма литературных произведений. Но эти изменения в серболужицкой литературе не носят характера формального экспериментаторства, эстетических игр, столь очевидных в западноевропейских (и в русской) культурах этого периода. Наряду с обращением к национальным традициям (Г. Зейлер, Я. Барт-Чишинский) серболужицкие поэты особенно внимательно приглядывались к тому, что делалось в соседних — славянских — литературах. К примеру, «Силезские песни» (1909, при последующих изданиях сборник заметно дополнялся) чеха П. Безруча, представлявшие своеобразный синтез фольклорно-романтических мотивов с социально-реалистической проблематикой, стали настольной книгой многих сербо-

лужицких поэтов этого периода. Их интерес к П. Безручу сказался не только на собственном творчестве (очевиднее всего у Йозефа Новака, 1895–1978), но и увенчался изданием в 1935 г. полного текста «Силезских песен» на верхнелужицком языке в переводах Ота Вичаза, Мерчина Новака-Нехорнского (1900–1990) и Мины Виткойц, а также целого ряда других поэтов. Это было второе — после словенского — заграничное издание «Силезских песен», правда вскоре конфискованное национал-социалистами.

Йозеф Новак, обучавшийся в 1910–1919 гг. в Серболужицкой семинарии в Праге, опубликовал в пражском литературном журнале эссе «Серболужицкая литература после Чипинского», в которой, сетуя по поводу «затишья на Лужицком Парнасе», напоминает о национально-патриотических традициях «младосербов» и, цитируя П. Безруча, призывает к оживлению и обновлению общественной и литературной жизни в Лужице<sup>5</sup>. В сложных условиях войны и послевоенной разрухи он возобновляет традицию ежегодных встреч серболужицких студентов, для чего уже в 1916 г. пишет национально-патриотическую историческую драму «Последний король» (поставлена на студенческой сходке и напечатана в 1921 г.). В 1919 г. он публикует сборник стихотворений «С духом свободы», ставший своеобразным поэтическим манифестом послевоенного возрождения серболужицкой литературы. Сборник, написанный под непосредственным впечатлением образования независимой Чехословакии и активных усилий А. Барта и его группы по достижению национальной автономии серболужичанами, исполнен оптимизма, национально-патриотического пафоса, в его стихах отчетливо прослеживаются и социальные мотивы. По форме многие стихотворения написаны патетическими свободными ритмами, переполненный чувствами автор не скупится на экспрессивные выражения:

Сербы, вперед — к свободе и славе!  
 Вверх взметните  
 Кроваво-красное наше знамя —  
 Свободу народу!

(«Восстаньте, сербы!», 1919)

Патетическая лирика Й. Новака часто декламировалась на студенческих сходках 1920-х гг. — она хорошо отвечала настроениям национального подъема в первые годы Веймарской республики. Для декламации и исполнения на студенческих собраниях были предна-

<sup>5</sup> Serbska čitanka, s. 398.

значены национально-патриотические по духу и историко-мифологические по сюжетной канве стихотворные поэмы-диалоги Й. Новака «Невеста свободы» (поставлена в 1919 г., опубликована в 1922 г.) и «Любин и Спрева», написанная к съезду Домовины в 1928 г. Непосредственно продолжая традиции ранних драм Барта-Чишинского («В крепости»), Новак насыщает свои произведения национально-аллегорической символикой. Немало патетических стихотворений и в первом поэтическом сборнике Яна Скалы «Крошки» (1920), в то время как в его дальнейшей поэзии начинает преобладать реалистическая интимная лирика, иногда окрашенная ностальгически-романтическими интонациями (сборник «Искры», 1923, а также стихотворения из рукописного наследия). Широкой популярностью в этот период пользовались стихотворения Михала Навки (1885–1968), которые нередко становились народными песнями, — известно около 100 песен, музыку к которым написал сам М. Навка, а также крупнейший лужицкий композитор этого периода Бьярнат Кравц (1861–1948).

Первооткрывателем новых художественных пространств для серболужицкой поэзии этого периода стал Ян Лайнерт (1892–1974), дебютировавший в 1923 г. в журнале «Лужица» путевым очерком «Серболужицкая вересковая пустошь», отчетливо напоминавшим о лирических миниатюрах М. Андрицкого. Отказавшись от риторического пафоса Й. Новака и Я. Скалы, Лайнерт — с опорой и на традиции Барта-Чишинского, и на немецкую лирику А. Дросте-Хюльсхоф, Т. Шторма и Д. Лиленкрона — создал яркие образцы импрессионистически насыщенного, музыкально организованного стиха, передающего красоту родной природы, интимные переживания, но — главное — трагедию сотрясаемого катаклизмами общественного бытия, безжалостно разрушавшего идиллию лужицкого патриархального быта. Все эти качества отчетливо проявились в сборнике «Пыл ликований и капли слез» (1928). Преобразуя мистические и символистские тенденции, отчетливо проявлявшие себя в европейской поэзии со времени поздних романтиков, Лайнерт никогда не покидает серболужицкую почву, создавая совершенно органический сплав серболужицкой тематики с ее фольклорно-мифологическими и современными сюжетными модификациями. Он прибегает к символической многозначности и формальной изоэстетности, характерной для большой европейской поэзии этого периода, но еще никем не привитой к скромному стволу серболужицкой словесности. Например, в стихотворении «Печаль» мистический и символический художественный эффект достигается несовместимостью двух вполне реалистически изображенных сюжетных планов: безмятежного сна юноши на летнем лугу, грезящего о мирном труде и поцелуях любви

мой девушки, и нависающей над этим сном неумолимой реальностью войны, в которой юноше суждено погибнуть, хотя он сам об этом не догадывается. Во сне ему кажется, что он слышит радостный звон серпа на созревшем поле ржи, где склонились к обочине дороги спелые маки, на самом же деле это старуха Смерть, ласково присев рядом, точит над ним свою косу. В оригинале в обоих случаях использовано одно и то же слово «серб», что создает дополнительную и достаточно зловещую символику: наивное романтическое сознание, погруженное в счастливые грезы, не способно взглянуть в лицо жестокой правде жизни и не замечает реальности; даже звон «серпа Смерти» оно готово принять за мирный звон крестьянского серпа. Большинство произведений Лайнерта осталось в неопубликованных рукописях, уничтоженных во время Второй мировой войны, после которой ему пришлось начинать свое творчество словно бы заново.

Традиции Я. Лайнерта во многом продолжил и углубил Юрий Хежка (1917–1944), чье творчество при жизни практически оставалось недоступным читателям в Сербской Лужице. Ю. Хежка с 1929 г. учился в Праге, оставаясь лужицким патриотом, но постепенно все больше укореняясь также и в чешской культуре. Закончив в Праге гимназию, он поступил в Пражский университет, изучал богемистику, сорабистику и германистику, знакомясь с чешской интеллигенцией и став другом и домашним учителем в семье известного чешского социалистического поэта С. К. Неймана. С 1935 г. он писал статьи и стихотворения, некоторые из них были опубликованы в будишинских и пражских газетах и журналах (в том числе и переводы К. Г. Махи на верхнелужицкий язык). В 1937 г. он начал издавать рукописную газету «Гмейска гейя»<sup>6</sup>, которая стала своеобразной хроникой фашистского террора в Сербской Лужице, развязанного в марте того же года запретом всех печатных органов Домовины. «Наш ежемесячник — единственный серболужицкий журнал, где можно писать свободно, и он сохранит на долгие годы образ жизни единственного серболужицкого товарищества в столь тяжкое время», — писал в предисловии к первому номеру Ю. Хежка<sup>7</sup>. Всего вышло 9 номеров журнала, донесших потомкам документы антифашистского характера и некоторые из последних стихотворений Хежки.

Поскольку созревание поэтического таланта Хежки проходило в Праге, то и импульсы, полученные им в 1930-е гг. от чешской лите-

<sup>6</sup> *Gmejska heja* — палка определенной формы, которую по старинному лужицкому обычаю передавали из дома в дом и посредством которой извещали о смерти и несчастьях.

<sup>7</sup> Цит. по предисловию К. Лоренца в издании: Ю. Хежка. Поэзия малой каморки. Алма-Ата, 1985, с. 8.

ратуры, были особенно значительны: известны не только его переводы чешской поэзии, но и его собственные стихи, написанные по-чешски. Помимо С. К. Неймана он внимательно читал В. Незвала, особенно покорила его теоретическая работа «Современные поэтические направления» (1937). К. Лоренц считает, что именно благодаря В. Незвалу усилилось увлечение Ю. Хежки поэзией Св. Чеха и К. Г. Махи<sup>8</sup>. Но все освоенное в чешской и немецкой поэзии преломлялось у Хежки сквозь национальную проблематику и образность; в его поэзии, наконец, окончательно был преодолен романтически-патетический пафос, в который порой впадали даже лучшие лужицкие поэты, и утвердился трезвый и, как правило, горький взгляд на жизнь:

### Над бездной отчаяния

На краю у мрачной бездны,  
Бездны моего отчаянья,  
Поджидает дева Жива<sup>9</sup>,  
Спать ночами не дает.  
А утрами-вечерами  
О любви красиво врет.

Долго ждали лучшей доли,  
Боле верить невозможно,  
Все, что с лужицкого поля  
Пожинаешь, ненадежно.

По пути крутому, мысли,  
Пролетите, день вчерашний  
Разыщите, расспросите,  
Как же проклятому люду  
Злую долю расхлебать.  
Без пути ходить в долины —  
Как над бездной веселиться...

(1938, перевод К. Бакбергенова)

Помимо разрозненно публиковавшихся стихотворений Хежка подготовил два рукописных сборника, один из них сохранился в тетради, носящей заглавие «На пути к другой родине» (1937, 23 стихотворения). Второй — «Поэзия малой каморки» — составил и опубли-

<sup>8</sup> Ю. Хежка. Поэзия малой каморки..., с. 7.

<sup>9</sup> Дева Жива — в серболужицкой мифологии — богиня, воплощение жизненных сил, противостоящих смерти.

ковал в 1971 г. крупнейший современный серболужицкий поэт Кито Лоренц. Эти два заголовка символизируют духовное пространство поэзии Хежки, основные тенденции его лирики, где звучали отчаяние, «горький плач об утрате родины... и робкая надежда», постоянно прерываемые «предчувствиями войны и разрушений». «Но даже в приступах пессимизма и безропотного смирения лирика Хежки была и остается одним из потрясающих обвинений фашизму» (К. Лоренц). Символика «другой родины» тоже многозначна: это и Чехия, ставшая для поэта действительно второй родиной (в 1938 г. он подал прошение о предоставлении ему чешского гражданства, но его не успели рассмотреть), но это и обращение к будущей родине, к грядущей Европе, свободной от фашизма, в которой должно найтись место и для Сербской Лужицы, для ее подлинного возрождения и процветания. Почти чистый лирик по складу своего дарования, Хежка не мог оставаться только поэтом «малой каморки» в столь суровое время. Свое стихотворение «Конец поэзии малой каморки» (1937) он завершил словами:

Но меня неведомая сила  
 Вдаль влечет, и жизнь мою пронзила  
 Жуткая тоска по маленькой каморке  
 И Поэзии. Еще не время...

(Перевод К. Бакбергенова)

В поэтическом творчестве Й. Новака, Я. Скалы, Я. Лайнерта и Ю. Хежки отражены основные тенденции верхнелужицкой поэзии межвоенного периода, хотя этими именами далеко не исчерпывается вся ее палитра тех лет. К примеру, в газете «Гмейска гейя» до нас дошли стихотворения Яна Хейдушки (1915–1944), соратника и современника Ю. Хежки. Павол Кречмар (1898–1979), учитель и друг Ю. Хежки, с начала 1920-х гг. регулярно выступавший в лужицкой и чешской прессе, опубликовал в 1929 г. стихотворный сборник «Рай снов и былин из лужицких долин». В 1926–1932 гг. регулярно публиковал свои стихи в газетах и журналах Павол Вичаз-Хросчанский (1901–1933). Целых восемь тематически сгруппированных рукописных стихотворных сборников осталось в архивах «одного из последних младосербов»<sup>10</sup> Ота Вичаза, который при жизни смог опубликовать крохотным тиражом лишь сборник «Годжийские идиллии» (1934).

<sup>10</sup> D. Scholze. Stawizny serbskeho pismowstwa. 1918–1945. Budyšin, 1998, s. 113. О Вичазу посвящена также диссертация Франца Шёна (1983), к сожалению, до сих пор не опубликованная.

Значительным этапом стал межвоенный период для развития серболужицкой прозы и художественной публицистики. Художественная публицистика заметно расширила свой тематический и проблемный диапазон (Я. Скала, М. Новак-Нехорнский и др.). Да и в освещении самой внутрилужицкой проблематики заметно усилились реалистические социально-критические аспекты. Ярким примером этого была статья Я. Лоренца-Залеского «Социализм у серболужичан» (1921). В ней трезво анализировались особенности политической, экономической и психологической атмосферы в Сербской Лужице после Первой мировой войны. Подобных материалов немало появлялось в немецко-лужицкой газете «Сербски дженик», которую редактировал Ян Скала, они публиковались и в других серболужицких изданиях. Свыше 600 очерков и статей опубликовал в 1923–1937 гг. в газете «Сербске новины» писатель и композитор Юрий Слоденк (1873–1945).

Особая роль в развитии жанра художественных путевых очерков и международных репортажей принадлежит художнику и писателю Мерчину Новаку-Нехорнскому (1900–1990), чье творчество как художника и очеркиста составило целую эпоху в серболужицкой культуре. Рано распознав опасности буржуазной нивелировки культуры, которая в условиях быстрого развития средств массовой информации грозила поглотить самобытные традиции серболужицкой культуры, он с начала 1920-х гг. развернул поистине неутомимую деятельность в самых разных направлениях, стремясь всеми средствами сохранить национальный образ и облик культуры. Как фельетонист и очеркист, прошедший школу К. Чапека (целый ряд произведений которого он перевел) и мастерски владевший художественными приемами юмора, иронии и сатиры, Новак-Нехорнский опубликовал в этот период в текущей прессе свыше 200 фельетонов и очерков, развенчивавших германский национализм и великодержавный шовинизм, высмеивавших идею «расового превосходства» и «расовой неполноценности». С другой стороны, он столь же активно стремился поддержать национальное достоинство серболужичан, обращаясь к романтическим идеям славянского единства и взаимности. Для этого он переводил многих русских писателей. Одной из первых больших работ подобного рода была книга «Русские былины» (1927), в которой он пересказал русские былинные сюжеты и собственноручно проиллюстрировал их, создав один из шедевров серболужицкого книгоиздания. Как художник, график и книжный иллюстратор, он выработал свой неповторимый стиль, в котором наивно-фольклорные, мифически-фантастические и сказочные элементы выступали в едва заметных или нарочито подчеркнутых сочетаниях и комбина-



циях с современными и злободневными — по сей день — мотивами, что обеспечивало его рисункам популярность и художественную долговечность. Развенчивая нацистскую идеологию еще задолго до 1933 г., он использовал разные жанровые формы: большой резонанс, например, вызвала его аллегорическая сказка «Аист, король лягушек» (1929), опубликованная в самой массовой верхнелужицкой газете «Сербске новины» (в те годы ее тираж достигал 3500 экземпляров). В ней, хотя и сказочно-фольклорными средствами, недвусмысленно проводилась мысль о том, что лужицкий народ не станет безвольной жертвой грядущего тоталитарного фашистского государства, не превратится в растоптанного страхом и отчаянием раба, но найдет в себе силы, мужество и волю для духовного сопротивления и самосохранения. Как измерить влияние подобной литературы на поведение лужичан в годы нацистского террора? К примеру, летом 1939 г., когда при переписи населения необходимо было ответить на вопрос о родном языке (из чувства страха и самосохранения, конечно, многие предпочли тогда написать «немецкий»), достаточно большое количество жителей Сербской Лужицы назвали своим родным языком «серболужицкий», что в секретных отчетах гестапо совершенно однозначно — и справедливо — было расценено как антифашистская политическая позиция<sup>11</sup>. С 1933 г., когда цензурные условия ужесточились, Новак-Нехорнский, чей репортаж уже в начале года вызвал временное закрытие газеты, стал выступать под псевдонимом «Бобак» (пугало, чучело), усовершенствовал свой «эзопов язык» и особенно искусно пользовался им в жанре путешествий, путевых заметок и репортажей. Ему удалось издать книги «В царстве Душана Сильного» (1936, о Югославии) и «По лужицким дорогам» (1937), смысл которых, правда, был быстро распознан, что привело к их запрещению и конфискации нацистами. Свои дальнейшие репортажи «Мазурские картины», «Пруссия вдоль и поперек» писатель размножал на гектографе и распространял нелегально вплоть до ареста в 1939 г.

Социально-критические реалистические тенденции в верхнелужицкой литературе этого периода получили дальнейшее развитие в прозе Я. Скалы, создавшего наряду с многочисленными публицистическими статьями великолепную повесть «Старый Шимко» (1924), в которой реалистическая точность деталей сочетается с психологической глубиной и панорамностью социального анализа. Несколько скуп набросанных эпизодов из жизни разбогатевшего лужицкого крестьянина-патриота наглядно и без дидактики представляют типично национальный характер серболужичанина, показывают соци-

<sup>11</sup> Geschichte der Sorben. Bd. 3. Von 1917 bis 1945. Bautzen, 1976, S. 178.

альное расслоение лужицкой деревни, вторжение капиталистической цивилизации, безоглядно разрушающей традиционные народные ценности. Социальный реализм в межвоенный период ярко представлял и Я. Лоренц-Залеский как автор разнообразной эссеистики и автобиографического романа «В тисках судьбы», при жизни, правда, не публиковавшегося. В том же русле писала и Марья Кубашец (1890–1976) – первая учительница-серболужичанка, публиковавшая с 1922 г. свои очерки и рассказы в газетах и в журнале «Лужица». Сюда же можно отнести и позднюю прозу Миклаваша Бедриха-Радлюбина, написавшего в целом около 150 повестей и рассказов и ставшего наиболее последовательным продолжателем традиций Яна Вели-Радысерба в верхнелужицкой литературе XX в.

Но уже творчество самого плодовитого и весьма популярного верхнелужицкого прозаика этого периода Ромуальда Домашки (1869–1945) не укладывается в рамки реализма: социально-критическое и реалистическое начало в его романах и повестях заметно ослаблено, зато значительно усилен момент занимательности. «Он был хорошим, одаренным рассказчиком, каких серболужицкая литература до него не знала»<sup>12</sup>. Еще до Первой мировой войны углубившись в изучение истории и мифологии, народных поверий и легенд, связанных с топографией родных мест (Домашка долгое время был католическим священником и администратором в монастыре св. Марии недалеко от Будишина), в своих многочисленных романах и повестях он сумел достаточно органично переплавить все эти знания в столь же правдоподобные, сколь и невероятные национальные сюжеты, в целом охватывающие историю Сербской Лужицы от языческих времен и до XX в. Принесший первый заметный читательский успех роман «Ведьмы» (1926, опубликован под псевдонимом Ильсан) сюжетно и тематически завязан на процессах над ведьмами в начале XVII в., имевших место и в Сербской Лужице. В повести «Саксонский кавалер» (1928) уроженец Сербской Лужицы (правда, немец) оказывается любовником Екатерины II, но любовником неблагодарным, за что его долго преследуют по всей Европе, пока наконец справедливое возмездие не настигает его. В романе «Наполеон и серболужицкий солдат» (1931) служивший в саксонской армии лужичанин становится пожизненным ординарцем Наполеона (с 1796 г. и до смерти на острове Св. Елены), и глазами этого лужичанина Домашка смотрит и на судьбу Наполеона, и на всю европейскую историю. При всей старомодной авантюристике и даже некоторой тривиальности названных и сходных с ними дальнейших сюжетов их спасает некая наив-

<sup>12</sup> D. Scholze. Stawizny serbskeho pismowstwa..., s. 109.

ная непритязательность добротного повествования, достоверность многих деталей, умелая привязка сюжетов к хорошо знакомым и родным топографическим приметам. Большинство романов, повестей и рассказов Домашки печатались (с продолжениями) в газете «Сербские новости», что заметно увеличило на рубеже 1920–1930-х гг. тираж газеты<sup>13</sup>. Домашка пытался осваивать и более сложные сюжеты, обращаясь к античной мифологии и стремясь использовать элементы мистической символики, как, например, в романе «Кассандра» (1932–1933), в котором современный серболужицкий литературовед Д. Шольце усматривает некоторые параллели к мистически-символическому роману Я. Лоренца-Залеского «Остров забытых», опубликованному в 1931 г.<sup>14</sup>

Самым крупным верхнелужицким прозаиком, действительно осваивавшим новые художественные пространства для серболужицкой прозы XX в., приобщавшим ее к новейшим философским и литературным европейским течениям, был Якуб Лоренц-Залеский (1874–1939), чье творчество особенно ярко раскрылось в рассматриваемый период. О социально-критической зоркости и реалистической струе его творчества было сказано выше. Наряду с этим в творчестве Лоренца-Залеского отчетливо проявилась и неоромантическая тенденция, в этот период отраженная в историко-мифологической повести «Сербские богатыри», доработанной до расширенного книжного издания 1922 г., и в повести «Кифко», опубликованной в 1926 г. в журнале «Лужица» и в 1936 г. отдельной книгой. В этой повести своеобразно сочетаются исторически-мифологические и фольклорно-сказочные сюжеты. Но духовным завещанием и важнейшим произведением Лоренца-Залеского по праву считается роман «Остров забытых», над которым автор работал в 1917–1924 гг. Роман, по своему ритму напоминающий поэму в прозе (а еще точнее — роман «Кубок метелей. Четвертая симфония» (1908) А. Белого), насыщен философской и нравственной проблематикой; в сюжете и языке неожиданно сочетаются наивно-повествовательный стиль и сложнейшая абстрактно-символическая философская метафорика. Этот роман можно интерпретировать как в рамках символизма, так и — еще точнее — как серболужицкую модификацию «магического реализма», с 1920-х гг. получившего широкое распространение в живописи, а затем и в литературе Германии и Австрии<sup>15</sup>.

Начнем с названия романа. Понятие «край забытых Богом» встречается уже в Библии (88-й псалом); страна блаженных (Элизиум) есть

<sup>13</sup> D. Scholze. Stawizny serbskeho pismowstwa..., s. 110.

<sup>14</sup> Ibid., s. 106–107.

<sup>15</sup> См. монографию: А. А. Гугнин. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX в.: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998.

в древнегреческой мифологии. В романе Лоренца-Залеского образы «острова забытых» и «рая забытых» варьируются. Понятие «острова» как места между земным и небесным бытием встречается в католической теологии, а также в тяготеющих к мистицизму трудах философов-идеалистов — от Плотина до Рудольфа Штайнера (1861–1925), произведения которых Лоренц-Залеский читал, как читал «Божественную комедию» Данте и «Метаморфозы растений» Гёте, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха и «Гиперион» Гёльдерлина, труды Фихте и Шопенгауэра — вкрапленные в текст романа реминисценции современное литературоведение постепенно обнаруживает и описывает<sup>16</sup>. Небезынтересна также и очевидная связь названия романа «Остров забытых» с названием и сюжетом картины швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина (1827–1901) «Остров мертвых» (различные варианты картины создавались в 1880–1896 гг.). На одном из вариантов картины изображен небольшой скалистый остров, на котором есть признаки прежней жизни в виде вписанных в скалы строений с окнами. Но краски сгущены и положены так символически зловеще, что и без названия картины можно догадаться, что остров — мертвый. На переднем плане — вода и лодка, на которой размещены три человеческие фигуры, и, судя по положению весел в руках одного из сидящих, лодка отплывает от мертвого острова. Несомненным представляется, что Лоренц-Залеский знал картину Бёклина и по-своему использовал этот сюжет в романе. Среди вариантов интерпретации начала романа представляется возможным и такой: автобиографический герой («Я» или Лоренц-Залеский; Залеский — псевдоним, то есть живущий за лесами) в положении безысходного отчаяния покидает «остров мертвых», чтобы плыть на «остров забытых» — понятие, в дальнейшем получающее в романе самые различные расшифровки (край, где живут серболужичане, «рай забытых», Элизинум и т. д.). Многие реальные приметы того места, от которого герой начинает свой исход (поездку, путешествие), напоминают «Остров мертвых» Бёклина: два окна; лестница, по которой герой спускается к воде; наконец, *čolnik* (челн), на котором он отправляется в путешествие. Момент сходства экспозиции романа с картиной Бёклина существенно углубляет символику романа: «остров мертвых» и «остров забытых» зеркально отражают друг друга — их связывает не только герой, переплывающий за год и шесть дней с одного острова на другой, но и проблемы, вообще встающие перед человеком, пытающимся найти свое место в божественном мироздании (роман написан глубоко верующим католиком).

<sup>16</sup> См.: D. Scholze. Jacub Lorenz-Zalěski // Letopis, 42 (1995), 1, s. 106–118.

Основной конфликт романа определяется полем напряжения между тремя величинами: «Я» (ищущий свою идентичность главный герой Якуб Залеский), «Бог» (отдаленная, независимая и истолковываемая в трансцендентном плане величина) и «Сербство» (находящееся под угрозой уничтожения своего национального бытия). Духовному созреванию «Я» во время пребывания на «острове мертвых» способствуют встречи со Смертницей, олицетворяющей Мудрость, Любовь и Смерть, и с представителями серболужицкой духовности (М. Далиборский, М. Горник, М. Андрицкий и др.). Поиски героя постепенно приводят к интеграции в его душе трех вышеназванных величин: герой избирает себе путь духоборца, решившего отдать все свои силы спасению национального этноса. И все же это — лишь самая приблизительная канва трактовки содержания романа. Большинство образов произведения — гораздо многозначнее. Так, Смертница не только олицетворяет мудрость, любовь и смерть, не только «проводница» героя к «острову забытых», но герой узнает в ней свою бывшую возлюбленную и жену, она же на некоторое время принимает на себя роль лужицкой Беатриче, указывающей своему поэту пути и смертельные опасности на «острове забытых». Но еще больше моментов, роднящих Смертницу с женскими персонажами серболужицкой мифологии и фольклора. Во всех эпизодах «романа ищущей сербской души» (таков подзаголовок «Острова забытых») сразу же можно увидеть по крайней мере два яруса или уровня: уровень отражения реальной действительности, заставляющей героя страдать и радоваться, и уровень, условно говоря, мифологически-эстетический, на котором разворачиваются многочисленные варианты поисков духовно-практического выхода из жизненного тупика, поисков, где автор в произвольной последовательности привлекает на помощь или на помеху своему герою всю доступную ему историю духовных исканий человечества. Понять произведение можно лишь постоянно сопоставляя оба этих уровня — только так устраняются противоречия и несогласованности отдельных эпизодов, поскольку «душа» героя организует романную действительность, произвольно формирует ее, вызывая к жизни необходимые ей конфликты и эпизоды<sup>17</sup>. Место «Острова забытых» в серболужицкой литературе первой половины XX в. по-своему уникально, потому что рядом с ним пока, кажется, просто нечего поставить — ни по глубине экзистенциального освоения проблемы жизни и смерти, ни по уровню фило-

<sup>17</sup> Более подробный литературоведческий анализ романа см.: А. А. Гугнин. Концепция личности в серболужицком модерне // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995, с. 158–164.

софско-эстетического подхода, ни по оригинальности формы. Но представляется, что дальнейшие исследования позволят восстановить связи этого романа с национальной философской, мистической и литературной традицией (Ханцо Непила, Кито Фрицо Стемпель, Герта Вичазец, Миклавш Андрицкий и др.) и европейскими символами.

Драматургия в межвоенный период развивалась достаточно интенсивно, но в литературном отношении продолжала заметно уступать поэзии и прозе. Объясняется это отсутствием не только профессионального театра, но и профессионального национального зрителя: представители национального возрождения и развивавшие их традиции «младосербы» приучали своих слушателей и зрителей к массовой зрелищности, которая в свою очередь требовала плакатности, простоты и общедоступности сюжета и содержания. Все это в рассматриваемый период было достигнуто; серболужицкие крестьяне и пролетарии полюбили массовые зрелища под открытым небом: в 1928 г. таким образом трижды ставилась драма Р. Домашки «Рожанчанские находки», варьировавшая на местном материале общедоступные мотивы превосходства христианской веры над языческой; пьесу смотрели тысячи жителей, нередко приходивших из отдаленных деревень. Особой популярностью пользовалась историческая и социальная тематика, особенно если она укладывалась в местные предания и отражала лужицкую историю и современность. Социальной проблематике были посвящены несколько пьес Юрия Вели (1892–1969), пользовавшихся особой популярностью любительских театральных коллективов и собираемых ими на свои представления зрителей. На студенческих и молодежных сходках, напротив, гораздо больший энтузиазм вызывали национально-патриотические сюжеты, где исторические и мифологические темы истолковывались в дидактически современном и патетическом стиле, — яркий пример этого типа «студенческих» драм являет собой сценическое творчество Йозефа Новака, драматурга, которому чаще всего приходилось становиться и режиссером собственных пьес. В 1921 г. отдельной книгой в Будишине была издана драма Юрия Слоденка «Наполеон», но какого-нибудь резонанса она не вызвала.

В то же время при всех эстетических слабостях этой массовой драматургии она сыграла в рассматриваемый период очень важную консолидирующую роль, поддерживая столь необходимый серболужичанам дух коллективной солидарности, который только и мог сохранить единство народа в годы фашистского террора. Выразителем этих тенденций народной солидарности стала в 1930-е гг. драматургия Юрия Вели. Ю. Веля, выступивший как прозаик еще до Первой

мировой войны, вошел в историю серболужицкой литературы прежде всего как автор социально-критических и антифашистских пьес «Хозяин и работник» (1931), «Дракон» (1936), а также пьес на народно-мифологические («Загубленная невеста», 1935) и исторические («Наш дом», 1937) сюжеты. Событием общенационального характера стала пьеса «Дракон», в которой Веля, используя христианскую легенду о Георгии Победоносце, заложил в основу сюжета весьма злободневную аллегорию о необходимости сопротивления фашизму и о его неизбежном крушении. В условиях ужесточившегося террора пьеса разучивалась любительскими коллективами Домовины и служила духовным ориентиром и важным средством народного сплочения, даже если сама постановка властями не разрешалась. Одна из самых последних постановок «Дракона» состоялась в августе 1936 г. на традиционной встрече лужицких студентов, ей не смогли помешать и специально посланные туда группы нацистов<sup>18</sup>.

### Нижнелужицкая литература

Для нижнелужицкой поэзии начиная с 1920-х гг. особое значение имело поэтическое творчество Мины Виткойц (1893–1975), крестьянки, рано оставшейся сиротой, с трудом окончившей деревенскую школу, а далее обучавшейся в «университетах» жизни (в том числе 10 лет в Берлине). Ее первые стихотворения на нижнелужицком языке были опубликованы в 1922 г. в журнале «Лужица». В 1925 г. вышел сборник «Нижнелужицкие стихотворения», имевший успех и переизданный в 1931 г. Необходимо упомянуть и сборник «Венок цветов из Блот» (1934), утвердивший за Виткойц славу живого классика. Особая черта лирики Виткойц состоит прежде всего в органическом сплаве фольклорной и литературной традиций, причем как верхнелужицкой (Г. Зейлер, Я. Барт-Чишинский), так и нижнелужицкой, наиболее заметно в то время представленной в творчестве Мато Косыка и Фрицо Рохи.

Незаурядные способности М. Виткойц сказались в самых разных сферах: в 1923–1931 гг. она редактировала ежедневную нижнелужицкую газету «Сербски часник» («Сербский временник»), регулярно выступая с яркими политическими статьями и репортажами; много сделала она и как переводчица с верхнелужицкого, русского, чешского и словацкого языков; принимала участие в работе международных форумов (в том числе в Конгрессе европейских национальных меньшинств в Женеве в 1926 г.). Уже в годы Веймарской

<sup>18</sup> Geschichte drr Sorben. Bd. 3, S. 89–91.

республики Виткойц привлекалась к суду за «антинемецкую деятельность», в 1933 г. ей было запрещено заниматься журналистикой и литературным творчеством. До 1941 г. она перебивалась случайными заработками в лужицких деревнях в качестве наемной рабочей силы. В 1941 г. ей было запрещено проживание на территориях обеих Лужиц, и она переехала в Эрфурт, где возможности заработать на существование были еще более стесненными. Но врожденное жизнелюбие и сохранявшаяся надежда на поражение фашизма помогли ей пережить и эти, самые страшные годы.

Уже первые опубликованные стихотворения Виткойц позволяют заметить своеобразие ее дарования. Даже обращаясь к самым традиционным и уже «затасканным» со времен романтизма национально-патриотическим темам, она не перепевает избитые мотивы, но ищет собственные подходы:

В глубоком сне почивает  
Забывтый наш сербский люд.  
Древние боги кивают,  
С ухмылкой к себе зовут.

Очнись, — к небу взор обращая,  
Сам ввысь подниматься учись,  
Смотри: от края до края  
Раскинуло солнце лучи!

(«Сон», 1922)

Уже здесь обнаруживаются мотивы, предваряющие поэтические манифесты Ю. Хежки 1930-х гг. Но еще поразительнее то, как в рамках лирической миниатюры снимается противоречие между реалистически-романтическим взглядом на действительно суровую для серболужицкого этноса реальность и национально-романтическим пафосом, от переизбытка которого в проигрыше, как правило, оказывалась сама серболужицкая поэзия. Развенчивая заклинаторские романтические заклинания языческих божеств (которые звучали оригинально, даже замечательно в начале XIX в., но выглядели анахронизмом в XX в.), М. Виткойц переводит во второй строфе разговор в оптимистическую тональность, взывая к естественному для человека (и для народа как целостного живого организма) стремлению прожить полноценную и насыщенную жизнь, раскрыть свои лучшие природные возможности.

Особое художественное впечатление производит пейзажная лирика М. Виткойц, многие ее стихотворения несколько не проигрывают даже при сравнении с такими корифеями, как Г. Зейлер и



Я. Барт-Чишинский, более того, начинает казаться, что она прошла выучку у Ф. И. Тютчева и русских символистов, отнюдь не потеряв при этом национально окрашенной образности.

Ночной совой кружусь в лесу запорошенном  
Одна. Моих заветных дум никто не знает.  
Лишь ночь глазами звезд понятливо кивает,  
И ясность духа мысль моя хранит.

Как славно здесь в лесу, в молчанье погруженном!  
Приметен каждый звук: вот ветка заскрипела,  
Вот снег шуршит, и льдинка прозвенела,  
И ель печальная вздыхает и молчит.

В кристаллах снежных белое молчанье  
Смягчает шаг, как в праздничных хорах,  
И мысли праздничной одеждой наряжает,  
Как простынь белая к покою призывает –  
Здесь скован жизни ток в ветвях зеленых  
Одним лишь дуновеньем мирозданья.

Но тише, чем застывший лес зимой,  
Заковано смертельной немотой  
То сердце, чья звезда на небе закатилась.  
Покой душевный... Мудростью такой  
Те могут щеголять, кто счастье знал,  
И те, кому Господь возможность дал  
Забуть, как в юности живое сердце билось.

(«Зимний лес», 1937)

Представляется, что подобные стихотворения могут претендовать на то, чтобы пережить свое время и эстетически оправдать все те неимоверные усилия, которые прилагали нижнелужицкие патриоты, чтобы создать письменный нижнелужицкий литературный язык при отсутствии реальных социальных и этнокультурных предпосылок для нормального функционирования нижнелужицкого разговорного литературного языка, который ни в этот период, ни в последующем так и не смог сформироваться; разговорный нижнелужицкий язык продолжал бытовать лишь в форме исторически унаследованных диалектов. Разреженный этнокультурный ландшафт Нижней Лужицы очень живо и наглядно изображен в художественных очерках и воспоминаниях М. Виткойц: она рассказывает, как пешком ходила из деревни в деревню, распространяя и пропагандируя редактируемый ею «Сербски часник», пытаясь вернуть наполовину онемеченное население к родной речи и к родной письменности.

В одном из таких «путешествий» она познакомилась с двумя сестрами, которые жили в деревне, но работали на расположенной неподалеку ткацкой фабрике. Знакомство переросло в дружбу, особенно когда обнаружилось, что обе сестры владеют сочным народным словом, помнят многие народные песни и легенды и сочиняют собственные песни. Так в нижнелужицкую литературу вошли еще две талантливые народные писательницы: Лиза Домашкойц (1869–1935) и Марьяна Домашкойц (1872–1946). Их стихотворения с 1925 г. стали регулярно печататься в серболужицкой прессе. М. Домашкойц вначале надиктовывала свои стихотворения и очерки, но затем выучилась писать; все ее письменные тексты в той или иной степени диалектно окрашены. В 1927 г. подборка «Венок стихотворений» М. Домашкойц была опубликована в «Часописе Матицы серболужицкой», что означало признание ее таланта уже и верхнелужицкой общественностью. В 1931 г., отработав 44 года на фабрике, М. Домашкойц была уволена без пенсионного пособия, осталась в деревне и жила крестьянским трудом.

В ее лирике нет образной изощренности, свойственной многим стихотворениям М. Виткойц, но в ней нет и жалоб на тяжелый труд и непосильные тяготы жизни. Она воспевает приход весны и традиционные праздники («Троица», 1927), с юмором описывает незатейливые сюжеты из крестьянского быта («Убитая курица», 1928), ищет любую возможность поддержать оптимизм и веру в будущее. Описывая светлый пасхальный день и ликование природы, она в последних строфах стихотворения органично переходит от религиозного сюжета к размышлениям о судьбе своего народа, сравнивая его с ручьем, вытекающим из чистых родников и неизбежно устремляющимся вдаль, «в чужое море». Стихотворение заканчивается призывом к сплочению народа, ибо только осознанное единство поможет лужицкому «ручью» не раствориться бесследно «в чужом море» («Пасхальный праздник», 1927). Ее стихи были доступны, легко превращались в песни и способствовали возрождению интереса к родному языку и его сохранению.

Усилия М. Виткойц, сестер Домашкойц, Ф. Рохи, Б. Швели по пропаганде нижнелужицкого языка и литературы в этот период были активно поддержаны представителями верхнелужицкой (А. Мука, О. Вичаз) и чешской (А. Черный, Й. Пата, Л. Куба и др.) интеллигенции. Чех Вацлав Срб (1901–1976), сын крестьянина из пражского предместья, еще в школе обнаружил необыкновенные способности к иностранным языкам и в числе других языков овладел нижнелужицким, на изучение которого его особенно вдохновили статьи Людвига Кубы (1863–1956), чешского художника, музыканта и писателя,

часто бывавшего в Сербской Лужице и издавшего в 1925 г. в Праге книгу статей о серболужицкой народной культуре. С 1925 г. В. Срб стал публиковать в «Сербском часнике» свои стихотворения на нижнелужицком языке, он избрал себе литературный псевдоним Вацлав Серб Хейнцианский и под этим именем вошел в историю нижнелужицкой литературы как поэт, развивавший традиции Я. Барта-Чишинского. Особенно значителен его вклад как пропагандиста чешской поэзии: в его переводах на нижнелужицком языке опубликованы стихотворения и поэмы К. Я. Эрбена, П. Безруча, Я. Врхлицкого и К. Г. Махи. Он дружил с М. Виткойц и М. Домашкойц, писал рецензии на их произведения и предисловия к их книгам.

Все это привело к оживлению литературной и культурной жизни в Нижней Лужице. Организаторские способности и умение найти и привлечь талантливых сотрудников помогли М. Виткойц поднять тираж «Сербского часника» с 200 экземпляров в 1923 г. до 1200 в 1926 г. Сама М. Виткойц перевела в эти годы с чешского три повести Божены Немцовой, в том числе «Дикая Бара» и «В замке и около замка». Это очевидное возрастание интереса к нижнелужицкому языку и литературе на нем было замечено и М. Косыком, эмигрировавшим в США, но пытавшимся поддерживать контакты с родиной. Его стихотворения снова начинают публиковаться в нижнелужицкой прессе, и в 1929–1930 гг. Богумил Швеля опубликовал два первых тома собрания сочинений М. Косыка, оставшегося до сих пор не завершенным. Позднее творчество Косыка отражает тяжелую жизнь серболужицких эмигрантов в США, целый ряд сюжетов посвящен североамериканским индейцам, в судьбе которых поэт обнаруживал своеобразную параллель к истории нижнелужицкого этноса. В целом поздние стихи М. Косыка насыщены социально-религиозными мотивами.

Нижнелужицкая проза и драма этого периода заметно уступают поэзии и в основном исчерпываются произведениями вышеназванных поэтов. В рассматриваемый период в Нижней Лужице так и не развился самостоятельный жанр романа. Наиболее заметный вклад в развитие нижнелужицкой прозы внесла М. Виткойц, поэтический талант которой проявился в ее художественных очерках, рассказах о природе, публицистических статьях и произведениях автобиографического характера. Наиболее бесспорную художественную ценность имеют ее рассказы и очерки о родной природе, живописных местах на реке Спреве (Шпревалль), в которых органично соединяется тонкое поэтическое восприятие природы с реалистической зоркостью и точностью в описаниях социальной действительности, фрагменты которой вкрапляются в повествование как бы ненароком («Наше Блого», 1923; «Весенняя ночь в наших Блотах» и др.). Дру-

гую группу составляют художественные пересказы (с авторскими дополнениями и вкраплениями) местных легенд и рассказов бывалых людей. В этих сюжетных рассказах заметнее всего воздействие фольклора, но этот фольклор весьма своеобразный, тщательно профильтрованный и пересказываемый с определенными просветительскими целями. Рассказы автобиографического характера М. Виткойц тоже стала писать уже в 1920-е гг., запечатлевая в них какие-то важные события или описывая свои знакомства с людьми, сыгравшими важную роль в ее жизни: очерк о сестрах Домашкойц («Воспоминания о глиняной хижине», 1926), о своем знакомстве с А. Мукой и другими видными учеными и писателями.

Для современников большое значение имела политическая публицистика М. Виткойц, откликавшейся (в том числе и в роли главного редактора «Сербского цасника») на многие актуальные проблемы. Образцом может служить очерк «Мысли о войне» (1924), непосредственно обращенный к лужицким женщинам, которых М. Виткойц призывает активнее включаться в общественную и политическую деятельность, не ожидая пассивно, пока их мужей и сыновей снова погонят на братоубийственную войну.

Немало рассказов и очерков опубликовали в 1920–1930-х гг. в «Сербском цаснике» Фрицц Роха (1863–1942) и Богумил Швеля (1873–1948). Оба великолепно знали нижнелужицкий фольклор, народные поверья и обычаи, но главное — многовековую историю и повседневную жизнь своего народа. Многие рассказы Ф. Рохи обращены к детям и школьникам, они носят сказочный или — точнее — сказовый характер. Но ему же принадлежит и цикл реалистических рассказов «Из жизни Ветошова» (1927) (поселка, расположенного к западу от Хочебуза), в которых взятые за основу реальные события обрабатываются фантазией таким образом, что приобретают обобщающее значение и Ветошов превращается в реалистически-поэтический символ Нижней Лужицы. Б. Швеля, крупнейший нижнелужицкий ученый (лингвист, этнограф, топограф, культуролог и литературовед), мастерски обрабатывал народные мифы и легенды, преобразовывая их в психологические новеллы («Анка и водяной», 1927) или притчеобразные нравоучительные рассказы.

Что же касается драмы, то нижнелужицкие писатели в этот период не продвинулись дальше натуралистических сюжетов, представлявших собой не столько портрет эпохи на примере глубоких психологических конфликтов, сколько ряд соположенных «сцен», которые должны были наглядно воспроизводить внешнюю фактуру жизни и ее конфликты. Типичным примером драмы является пьеса М. Домашкойц «Из жизни бедноты» (1929). Эта пьеса в самой Нижней Лужи-

це в этот период так и не была поставлена, но зато ее перевели на чешский язык и с 1932 г. она неоднократно игралась в Праге и других чешских городах. Но и тогда, и впоследствии пьесу эту высоко оценивали как одно из немногих произведений нижнелужицкой литературы того времени, которое попадало в контекст формировавшегося социалистического реализма<sup>19</sup>. Две комедии написала М. Виткойц, но и они представляют собой скорее реалистически-юмористические сцены из деревенской жизни. Комедия «Фрицо и Майка» была опубликована в 1935 г. в журнале «Лужица».

Подводя общие итоги литературного развития в Верхней и Нижней Лужицах, можно констатировать, что межвоенный период (в Сербской Лужице этот период завершается в 1937 г., когда национал-социалисты запретили серболужицкую национальную прессу и книгоиздание и для литературы наступил период нелегального существования) в целом был плодотворным не только для верхнелужицкой литературы, где наряду с поэзией достаточно интенсивно развивались прозаические жанры, но и для нижнелужицкой литературы, где заметно повысился интерес читателей к литературе на родном языке, что в свою очередь не могло не сказаться и на самой литературе. И дело не только в том, что в лице М. Косыка, Ф. Рохи и М. Виткойц нижнелужицкая поэзия по художественному уровню сравнилась с верхнелужицкой, но и в том, что, несмотря на Первую мировую войну и разруху, диалог между двумя родственными литературами не прервался, но еще более укрепился по сравнению с предшествующим периодом. Показательно и то, что интерес чехов к серболужичанам в этот период фактически равномерно распределялся между обеими Лужицами. Но серболужицкий этнос и литературу ожидали впереди гораздо более драматические испытания.

<sup>19</sup> P. Nowotny. Dolnoserbske pismowstwo 1918–1945. Budyšin, 1983, s. 70.

## Сербская литература

**П**осле окончания Первой мировой войны на карте Европы появился ряд новых государств. Среди них было и Королевство сербов, хорватов и словенцев, провозглашенное 1 декабря 1918 г., а позднее, в 1929 г., переименованное в Королевство Югославия.

С образованием этого полиэтнического государства начался новый, очень важный и сложный период в историческом развитии сербского народа, который после многовековой разъединенности и разделенности по территориям чужих государств наконец полностью освободился от иноземного владычества и начал обустраивать свою жизнь совместно с родственными народами.

Создание нового государства на Балканах явилось своеобразной реализацией «югославской идеи», возникшей за несколько веков до этого среди югославян и ставшей особенно популярной в XIX и в начале XX в. Суть этой идеи состояла в следующем: учитывая сравнительно небольшую численность каждого из югославянских этносов, объединить их все или хотя бы часть из них в достаточно большое государство, чтобы на своей территории оно располагало необходимыми природными и людскими ресурсами для самостоятельного экономического развития. Это государство должно быть достаточно сильным для успешной защиты себя от агрессии извне и достаточно стабильным, чтобы не только обеспечивать, но и по возможности ускорять переход от доиндустриального уровня цивилизации к модернизированным экономическим, политическим и культурным условиям существования и качественно новому образу жизни.

Сама «югославская идея» в тех ее вариантах и интерпретациях, которые имелись до возникновения югославского государства, не содержала в себе четких определений того, какие именно социальные силы могут возглавить и обеспечить ее реализацию. В аграрной Сербии, где основную массу населения составляло крестьянство с весьма примитивным способом хозяйствования и традиционным патриархальным укладом жизни, на роль гегемона в процессе объединения югославян и модернизации их жизни, то есть в процессе решения двух главных для того времени историко-стратегических задач, реально претендовала только нарождающаяся городская буржуазия и тесно с ней связанный сравнительно сильный правящий бюрократический слой, сформировавшийся в течение XIX в.

Обе эти общественные силы видели в реализации «югославской идеи» прежде всего один из путей достижения собственных целей: молодая сербская буржуазия — расширения сферы своего экономического влияния, правящая бюрократия — территориального распространения своей власти. На этой основе во многом и формировался в Сербии тот «союз денег и власти», который вместе с его «этикой и философией» становится в межвоенный период основой социального бытия, ставшего предметом все более глубокого художественного анализа и резкой критики в произведениях ряда писателей.

Сербское крестьянство и некоторые его идеологи, сохраняя и подогревая память о былом величии средневекового сербского государства, связывали «югославскую идею» с перспективой возвращения этого утраченного величия. Не менее сложно «югославская идея» преломлялась в сознании социальных слоев и в других югославских землях.

Но так или иначе, идеей объединения южных славян в общем независимом государстве вдохновлялись не только многие выдающиеся общественные деятели, но и немалая часть творческой интеллигенции сербов, хорватов, словенцев, черногорцев на протяжении всего XIX в. и особенно в начале XX в. Она находила самое разнообразное отражение во всей художественной культуре и особенно в литературе южных славян того времени, став неотъемлемой частью общественного сознания и этнического самосознания широких слоев народа.

Сербы были самым многочисленным среди славянских этносов, вошедших в состав югославского государства (почти пять из двенадцати с половиной миллионов населения в 1921 г.) и уже добились к описываемому времени значительных результатов в области культуры и литературы. Однако связанный с трагическими поворотами и событиями путь исторического развития сербского народа был очень сложным и трудным.

Ситуация, в которой оказались сербы в новом государстве, была далека от того, о чем мечтали многие деятели и на что надеялся народ. До начала XIX в., когда перед сербами, благодаря их невероятным усилиям и жертвам, а также помощи со стороны России, открылась перспектива для вступления на путь возрождения и модернизации, они как этнос жили либо компактно, либо дисперсно и попеременно с другими этносами на нескольких территориях, входивших в состав двух империй — Габсбургов и Османской.

Условия в этих империях во многом различались, и этнические группы сербов разных регионов, несмотря на сохранение этнического самосознания, языковой и конфессиональной общности, а также общности многих обычаев и фольклора, все же развивались по-раз-

ному, приобретая на протяжении нескольких веков сложного взаимодействия со своими ближайшими соседями — славянами и неславянами — особые черты быта, культуры, менталитета, поведения и разговорного языка. Различия между региональными этническими группами сербов (из Хорватии, Далмации, Воеводины, Боснии, из бывшего Белградского пашалыка, а потом Королевства Сербии) были подчас, если исключить вероисповедание, ничуть не меньше, чем между сербами и их ближайшими одноязычными славянскими соседями (например, хорватами, боснийскими мусульманами или черногорцами).

Когда в результате Балканских войн (1912–1913) и Первой мировой войны практически все группы сербского этноса оказались в одном южнославянском государстве, то это еще не означало достижения ими экономического, культурного и политического единства. В еще меньшей степени это означало разрешение проблем межэтнических отношений между балканскими славянами, а также между ними и соседними народами. Пестрое по этническому составу югославское государство, включившее в себя кроме пяти основных славянских этносов (сербов, хорватов, словенцев, черногорцев, македонцев) еще полтора десятка неславянских меньшинств и довольно большую по численности и во многом этнически обособившуюся группу славян-мусульман<sup>1</sup>, стало с самого начала ареной столкновения множества противоречивых устремлений и интересов. Сложность ситуации усугублялась еще и большой конфессиональной разнородностью населения и далеко не простыми религиозно-этническими отношениями, особенно в отдельных регионах — там, где в течение веков принадлежность к какой-либо из религий отождествлялась с принадлежностью к тому или иному этносу, где быть православным значило быть сербом или черногорцем, быть католиком значило быть хорватом или словенцем, а принадлежность к исламу воспринималась, несмотря на славянский язык и происхождение, как принадлежность к турецкому этносу. В своеобразных условиях геополитического и геодивизиационного региона, каким являются Балканы, через которые издавна пролегла граница между Востоком и Западом, где сталкивались или причудливо соединялись различные культуры и цивилизации, возникали этнокультурные и этноконфессиональные противоречия, периодически то усугублявшиеся, то сглаживавшиеся, но так или иначе остававшиеся в памяти и сознании людей на протяжении веков. Они не исчезли и в период, о котором идет речь, и во вновь созданном югославском государстве. Ситуация в новом государстве, как в момент его образования, так и в

<sup>1</sup> Славян, принявших ислам во время турецкого ига.



течение всего периода между двумя мировыми войнами, характеризовалась ничуть не менее острыми социальными и политическими противоречиями. В те дни, когда в конце Первой мировой войны представители этнических элит югославян лихорадочно и с немалыми трудностями разрабатывали модель своей послевоенной жизни, обсуждали проблему объединения и формы устройства общего государства, Европу, включая Балканы, захлестывали волны революции, эпицентром которой стала Россия. Они распространялись не только по территориям распадающейся Австро-Венгерской империи и ее южнославянских земель (Хорватии, Словении, Воеводины, Боснии), но и в победоносной Сербии.

Находясь под угрозой потери своих экономических и политических позиций, этнические верхи южнославянских земель Австро-Венгрии предпочли стать под эгиду сербской монархии, признав династию Карагеоргиевичей в качестве верховного правителя всего объединенного государства. Правящие круги Сербии, которые составляли уже сформировавшиеся к тому времени как социальный слой сербская буржуазия и высшее чиновничество, в начале века приведшие к власти династию Карагеоргиевичей, стремились в те годы обеспечить собственную гегемонию в создаваемом объединенном государстве. Это вызвало сопротивление этнократов других славянских народов, тем не менее они были вынуждены в сложившейся ситуации временно принять навязанные им условия.

Таким образом, в Югославии, помимо этнических, религиозных и весьма острых социальных противоречий между сильно обедневшими за время войны народными массами городов и деревень и правящими слоями каждого из югославянских этносов, с самого начала ее существования был заложен целый комплекс противоречий между самими этническими верхами. Эти противоречия проявлялись с разной степенью остроты на протяжении всего межвоенного периода, оказывая немалое влияние на всю жизнь страны, в том числе и на развитие культур и литератур югославских народов.

Следует отметить, что правящие круги бывшего Королевства Сербии, стремясь обеспечить себе статус гегемона в новом государстве, опирались в это время на довольно противоречивые идеологические основы. С одной стороны, они как будто бы реализовывали близкую многим людям и популярную, особенно среди интеллигенции, как сербской, так и других югославских народов, «идею югославянства». Но из идеи равноправия югославских народов она была превращена в межвоенные годы в идею «интегрального югославянства», служившую ширмой для прикрытия гегемонистских устремлений тогдашних правящих кругов Сербии. С другой стороны, серб-

ские правители, поддерживаемые некоторой частью интеллигенции и политических кругов, пытались реализовать и другую, не менее известную и выдвинутую еще в середине XIX в. Илией Гарашаниным, идею создания на Балканах государства «Великая Сербия» (идея «великосербизма»). Эта часть сербской этнократии рассматривала образование Югославии не как объединение равноправных народов, а как расширение сербского государства как такового, где «от имени сербского народа» должны править сербская королевская династия и те, кто ее поддерживает и чьи интересы она защищает.

Трагедия заключалась в том, что сербский этнос, состоявший в то время на восемьдесят процентов из крестьян, от такого «своего» правительства никакого добра и улучшения социально-экономического бедственного положения не получил. Крестьяне Югославии – сербы и не сербы – после окончания войны с большими надеждами ждали обещанной правящими кругами аграрной реформы. Особенно важное значение она имела бы для сербских крестьян Боснии, где еще со времен турецкого владычества существовали остатки феодальных отношений (кстати, блестяще показанные в предвоенные годы замечательным боснийским писателем-сербом П. Кочичем в его сатире «Барсук перед судом»). Немалые надежды возлагали на реформу сербы-крестьяне и в других землях распавшейся Австрийской империи, где имелись крупнейшие частные (по большей части принадлежавшие не сербам и не славянам) и государственные (бывшей Австро-Венгрии) землевладения, на которых крестьяне работали бесправными батраками.

В начале под натиском крестьянских бунтов и волны забастовок, прокатившейся по всей стране, правительство приняло ряд постановлений, в которых делало кое-какие уступки требованиям народных масс. Однако в дальнейшем реформа проводилась далеко не в интересах крестьян. Начиная с 1926 г. в результате правительственной политики в стране разразился тяжелый аграрный кризис, который потом, слившись с мировым экономическим кризисом (1929), привел к разорению и пауперизации сотен тысяч и миллионов крестьян, в том числе и миллионов крестьян-сербов, «от имени» которых якобы правили страной сербские господствующие круги.

Не осуществились ожидания и неимущих, малоимущих и даже средних слоев сербского городского населения. Зависимое, фактически полуколониальное положение, в которое поставили страну правящие круги, серьезно тормозило исторически необходимый процесс модернизации страны. Все это приводило к усиленной эксплуатации имеющихся в стране природных ресурсов в пользу иностранного капитала и к беспощадной эксплуатации еще сравнительно небольшо-

численного класса индустриальных и не индустриальных рабочих. В неравной конкурентной борьбе с иностранными промышленными фирмами, которым за взятки благоприятствовало правительство и высокопоставленное чиновничество, был нанесен сокрушительный удар по сербскому (и всему югославскому) городскому ремеслу. Тысячи ремесленных мастерских прежде всего традиционного народного производства (обувные, швейные, столярные, кузнечные и т. д.) в тридцатые годы полностью разорились, а их хозяева вместе с рабочими оказались в армии безработных, которая формировалась за счет экономически разоряющихся крестьян. Нетрудно понять, какими чувствами и мыслями по отношению к господствующим кругам и прежде всего к сербской правящей элите проникались жители деревень и все еще остававшихся доиндустриальными городов. А установленный сразу после войны жестокий полицейский режим, а потом и открытая военно-монархическая диктатура (1929)<sup>2</sup> вызвали и среди сербской интеллигенции не только недовольство и чувство разочарования, но и оппозиционные настроения и отток в лагерь прямых противников режима и общественного строя, на котором этот режим держался. Все это приобретало возрастающие масштабы в тридцатые годы и особенно накануне Второй мировой войны, когда над страной нависла опасность фашистской агрессии, а правящие круги, как сербской, так и иной этнической принадлежности, открыто шли на сближение с фашистами, на предательство интересов собственного государства и его народов. В свою очередь, этнические верхушки других югославских народов, борясь за свои интересы и сопротивляясь гегемонизму белградских правящих групп, с немалым успехом использовали возмущение народа положением в стране и действиями монархического режима, чтобы разжечь межэтнические и межконфессиональные конфликты и усилить сепаратистские тенденции. В этом они получали немалую поддержку извне от сил, заинтересованных в развале Югославии и ее ликвидации как государства.

<sup>2</sup> В конце 1920-х гг. в Югославии разразился глубочайший политический кризис после покушения во время заседания парламента на одного из лидеров Хорватской крестьянской партии — П. Радича. Это вызвало сильное обострение и этнополитических и социально-политических противоречий во всей стране. Для того чтобы спасти свою власть, король Александр Карагеоргиевич I совершил 6 января 1929 г. государственный переворот, распустил парламента, аннулировал конституцию, запретил все политические партии, поставил во главе сформированного им правительства генерала Петра Живковича, изменил название государства (вместо «Королевство сербов, хорватов и словенцев» — «Королевство Югославия»), разделил страну на девять административных единиц — бановин и, чтобы исключить любые этнонимы, назвал их по топонимам — Дравская, Савская, Приморская, Зетская, Врбасская, Дринская, Моравская, Вардарская. Полицейский режим стал еще жестче.

Все эти процессы в одних случаях непосредственно, в других через различные идеологические ориентиры влияли и на развитие сербской литературы, на возникновение и смену литературно-эстетических движений и течений, находили выражение в литературном творчестве и в жарких полемиках того времени.

\* \* \*

В годы Первой мировой войны, в условиях оккупации страны чужеземными захватчиками, литературная жизнь в Сербии, интенсивно развивавшаяся в первое десятилетие XX в., фактически замерла. Большинство сербских литераторов отступили вместе с сербской армией через Албанию и эмигрировали в страны союзников. Некоторые погибли или умерли. Те, кому не удалось уйти (в их числе оказался, например, крупнейший прозаик Б. Станкович), были интернированы или подвергались строжайшему надзору оккупационных властей и полиции.

Замерла литературная деятельность и в центрах сербской культуры на территории Австро-Венгрии — в Воеводине (в городах Нови-Сад, Сремски-Карловци, Панчево, Вршац и др.), в Боснии и Герцеговине (в городах Сараево, Баня-Лука, Мостар), где сербские писатели и культурные деятели также были лишены возможности заниматься литературным творчеством. Их тоже арестовывали, интернировали, устанавливали над ними полицейский надзор.

Возобновление литературной жизни в Сербии началось сразу после изгнания оккупантов и особенно бурно протекало в главном культурном центре страны Белграде — теперь уже столице не только Сербии, но и всей Югославии. В литературном движении, происходившем в совершенно иных по сравнению с довоенными условиях, участвовали писатели разных поколений, взглядов, мироощущений, идейно-философской и творческой ориентации и разного жизненного опыта. Среди них были писатели старшего поколения, творчество которых уже стало классикой, — прозаики Б. Станкович, И. Чипико, поэты А. Шантич, М. Ракич, И. Дучич, драматург, комедиограф, юморист Б. Нушич, авторитетные критики и литературоведы брата Богдан и Павле Поповичи. Вместе с ними в возобновляющейся литературной жизни активизировалась группа довоенных сербских писателей, более молодых по возрасту, но уже успевших занять определенное место в литературе, — поэт и прозаик реалистического направления В. Петрович, поэты и прозаики, представители так называемого сербского модерна начала XX в. С. Пандурович, И. Секулич, Т. Манойлович и др. Весьма разных по своим эстетическим взглядам и творче-

ским установкам и пристрастиям, их всех объединяли, по крайней мере в первые послевоенные годы, два существенных момента: во-первых, положительное отношение к самому созданию югославского государства и, во-вторых, общее стремление удержать развитие сербской литературы в тех эстетических и идейно-философских рамках, которые обозначились в начале века.

Тот факт, что все югославянские земли после многовекового чужеземного ига наконец обрели национальную свободу, вызвали у многих литераторов воодушевление и восторг. Известный сербский поэт А. Шантич приветствовал создание нового государства:

Мы омыли глаза из источника братства,  
И мы больше не слепы.

.....  
Единый побег и одна королевская кровь —  
Серб, хорват и словенец.

(«Пролог», 1918)

Другой части сербских писателей, состоявшей преимущественно из представителей младшего поколения, были присущи иные настроения и иное отношение к действительности. Кровавая трагедия войны, которую большинство из них восприняли как страшный кошмар, вызвала у них удручающие чувства, расшатала веру в стабильность моральных принципов современного общества и его культуры, укрепила убеждение в том, что вся действительность — бессмысленный хаос. Такое мироощущение отражено, например, в стихах и прозе Иво Андрича («Ех Ронто», 1918; «Тревоги», 1920), в стихах Милоша Црнянского («Лирика Итаки», 1919) и его романе «Дневник о Чарноевиче» (1921), в поэзии Душана Василева. Как по мыслям и чувствам, так и по художественной форме эти произведения резко отличались от того, что в первые послевоенные годы публиковали писатели старшего поколения — представители реализма и парнасско-символистской школы. Вместо «национального оптимизма» и восхваления «блестящих побед» в стихах и прозе молодых прозаиков и поэтов звучали ноты горького разочарования и даже безысходного пессимизма. Многие произведения молодых писателей вызвали бурную полемику, в ходе которой определилось новое соотношение сил в литературной жизни, выявились разные взгляды на пути развития литературы в новых исторических условиях.

Группа молодых, в основном начинающих писателей и поэтов состояла в значительной части из людей, прибывших после освобождения в столицу, чтобы попробовать себя на литературном поприще.

Они приезжали из Воеводины, Боснии, Герцеговины, Хорватии, Далмации, Черногории, Македонии. Среди них были не только сербы, но и молодые люди разной этнической принадлежности, пишущие на том или ином варианте общелитературного сербскохорватского языка. Это вносило новизну и разнообразие в ставший несколько стереотипным «белградский стиль» литературного языка, доминировавший в сербской литературе на рубеже веков.

Молодые писатели и поэты, громко и подчас вызывающе экстравагантно заявлявшие о себе в литературной жизни первых послевоенных лет, также не были однородны ни по мировоззрению, ни по эстетическим принципам и творческим пристрастиям, ни по политическим позициям. Одни, как, скажем, М. Црнянский, появились на литературной сцене прямо с фронта, из окопов, с грузом всего пережитого там; другие, как Иво Андрич, — из австрийских тюрем и мест интернирования; третьи — из далеких от военных сражений французских, английских и даже швейцарских городов (М. Ристич), где можно было спокойно жить и учиться. Поэтому факт образования объединенного югославского государства они воспринимали каждый по-своему, иногда скептически, иногда с безразличием или каким-то слабым и неопределенным протестом, но во всяком случае без бурных излияний восторга. Войну же, несмотря на то что ее результатом было освобождение югославских народов от чужеземного ига, они ненавидели и яростно протестовали против победных фанфар официальной пропаганды. Их всех объединяло крайне негативное отношение к эстетическим принципам и течениям довоенной сербской литературы, к тому, что стремились снова поднять на щит писатели старшего поколения. Молодые писатели решительно требовали «переоценки ценностей», отказа от всего, что было сделано раньше. Они объявили все это безнадежно устаревшим и не отвечающим «духу и динамике» нового времени.

Выступления разных группировок молодых писателей со своими идейно-эстетическими программными заявлениями и развернувшаяся вокруг них полемика в значительной мере меняли прежний философско-идеологический фундамент сербской литературы.

В Сербии в XIX в. и до Первой мировой войны не появилось ни своих оригинальных философских школ, ни ярких и оригинальных философов. Сербия все еще «училась», осваивала достижения мировой философской мысли, и прежде всего западноевропейской. Во второй половине XIX в. на сербскую культуру особенно повлияли кантианство и неогегельянство. На рубеже веков доминирующее влияние на эстетическую мысль, литературную критику и литературу оказали (благодаря Й. Скерличу, Б. Поповичу и П. Поповичу)

французский и английский позитивизм и витализм. Сербские символисты обосновывали свои эстетические взгляды и смысл творчества при помощи аргументов, почерпнутых из бергсоновского интуитивизма. Эти философские направления в причудливой и своеобразной интерпретации и в сочетании с идеями «национального прогресса» стали философско-идеологическим фундаментом тогдашней сербской литературы.

В межвоенный период ситуация существенно изменилась. В то время как представители довоенных литературных направлений продолжали придерживаться прежних философско-эстетических взглядов и уже сложившихся идеологических стереотипов, молодые сербские писатели, особенно сторонники экспрессионизма, выступавшие с яростным и бескомпромиссным отрицанием принципов позитивистской философии, «устаревших идеалов», «эстетического формализма — белградского стиля», опирались на феноменализм Гуссерля, на индивидуализм Ницше, на религиозно окрашенную и довольно мрачную философию датчанина Кьеркегора, предшественника экзистенциализма. На часть творческой интеллигенции, особенно на людей, склонных к религиозным медитациям, немалое влияние оказывала философия мистицизма в ее различных вариантах.

Картина происходивших в этот период изменений была бы неполной и односторонней, если упустить из виду влияние марксизма. В довоенной Сербии марксизм был известен прежде всего как идеология рабочего движения, как система философских взглядов, и еще реже в нем усматривались элементы, пригодные для какой-либо эстетической системы или теории. Марксизм был знаком довольно узкому кругу сербских деятелей рабочего движения, мало интересовавшихся проблемами художественного творчества. Идеология марксизма в то время проникала в Сербию в трех вариантах: в виде переводов некоторых работ или фрагментов сочинений Маркса и Энгельса, через «австромарксизм» и в интерпретациях марксизма русскими авторами. Однако на развитие тогдашней сербской литературной жизни все это никакого серьезного влияния не оказывало. В первые послевоенные годы в сербской литературе (в отличие от хорватской и словенской) не появилось течения, связанного с марксизмом в каком бы то ни было из его вариантов.

Такое течение возникло в конце 1920-х гг., в ситуации тяжелейшего экономического и политического кризиса в стране. Оно получило название «социальная литература». Избрав вначале в качестве своей идейно-эстетической основы упрощенные, вульгарно-социологические концепции Пролеткульта и РАППа, идеологи этого течения спустя два-три года после бурных дискуссий сплотились на более

широкой промарксистски ориентированной идейно-эстетической платформе, которая явилась основой сформировавшегося во второй половине 1930-х гг. течения — «нового реализма». И хотя это течение складывалось в условиях полицейской цензуры и репрессий и было довольно противоречивым, оно стало популярным среди творческой интеллигенции и привлекло многих литераторов разных поколений. Благодаря их стремлению использовать опыт реалистического искусства (отечественный и зарубежный), в сербской литературе в 1930-е гг. усилились позиции реализма. К этим изменениям сербская литература шла с начала межвоенного периода очень сложными и извилистыми путями.

В конце 1919 г. в Белграде начал выходить журнал «Мисао» («Мысль»), редактировавшийся в течение ряда лет известным поэтом Симой Пандуричем (1883–1960), одним из представителей предвоенного символизма. Несколько позже, в 1920 г., Богдан Попович и Слободан Йованович стали выпускать новую серию журнала «Српски книжевни гласник» («Сербский литературный вестник», выходил до 1941 г.). Оба эти журнала в первые послевоенные годы были трибуной «старых» литераторов. Начали появляться и журналы «молодых» («модернистов»): «Дан» (1919–1920), «Хипнос» (1922–1923), «Путеви» («Пути», 1922, 1923–1924), «Сведочанства» («Свидетельства», 1924–1925), «Рефлекс Младих» (1924). Кроме журналов «молодые» в 1921 г. стали выпускать книжную серию «Албатрос». В том же году группа белградских «молодых модернистов» выступила на страницах загребского журнала «Критика» (№ 11–12, декабрь 1921 г.) с публикацией под названием «Алфа — белградское литературное общество».

Хотя противоборство двух основных течений в сербской литературе внешне выглядело как борьба двух поколений писателей («старых» и «молодых»), фактическое размежевание творческой интеллигенции происходило на основе различий в общественно-политических и литературно-эстетических взглядах. В центре тогдашних полемик находились проблемы отношения литературы к действительности, включавшие в себя и вопросы общей концепции действительности и верховенства действительности над искусством, концепции развития литературы и искусства, а также проблема отношения к наследию прошлого и проблема художественной формы. В процессе осмысления этих философско-эстетических вопросов сформировались позиции разных групп литераторов из лагерей «старых» и «молодых».

Среди «старых» царил почти полное единодушие в отношении к современным общественным проблемам. Редакции обоих ведущих журналов (реалистического направления «Српски книжевни глас-



ник» и символистского — «Мисао»), хотя и подчеркивали свой «либерализм», придерживались консервативных политических воззрений. Они выступали за «интегральное югославянство», за централизованную монархическую власть (фактически за гегемонию сербской буржуазии), за установление «общественного равновесия», против «примитивных инстинктов масс» и «большевистского хаоса». Их отношение к революционному движению в стране, к Октябрьской революции и молодой Советской республике было сугубо отрицательным. Редакторы журналов сходились и в оценке творчества «молодых», в котором они склонны были видеть атаку на святая святых искусства и ни больше ни меньше как «большевизм в литературе».

В то же время между «старыми» существовали и серьезные философско-эстетические расхождения, особенно в вопросе о художественном методе. Братья Богдан и Павле Поповичи и литераторы, близкие к ним, в основном сторонники философских концепций французских позитивистов, выступали за реалистическое изображение действительности, которое, однако, не подрывало бы существующих общественных устоев. В их воззрениях заметно влияние материалистической философии и эстетики. Так, например, рассуждая об отношении искусства к действительности, Б. Попович в известной статье «Какова художественная ценность негритянской скульптуры?» (1923) указывал, что действительность существует независимо от искусства и что искусство — это воспроизведение действительности. «Искусство, — писал он, — в своем развитии и прогрессе идет ко все более точной истине, ко все более полному и точному воспроизведению природы»<sup>3</sup>. Из этого он делал важный вывод, что «высшее искусство всегда реалистично»<sup>4</sup>.

Эти положения в тогдашних условиях представляли собой теоретическую основу для защиты реализма, хотя в теоретических концепциях Б. Поповича материалистические взгляды переплетались с идеалистическими и даже субъективно-идеалистическими. Взгляды Поповича были встречены с крайним негодованием «молодыми», усмотревшими в них выражение окостенелого академизма и рационализма.

На кардинально новую постановку эстетических проблем претендовали как представители парнасско-символистского течения, так и послевоенные модернисты. Сима Пандурович и литераторы, сотрудничавшие в журнале «Мисао», черпали свои эстетические идеи

<sup>3</sup> Б. Поповић. Која је уметничка вредност црначке пластике? // Српски књижевни гласник, 1923, књ. 8, бр. 1, с. 32.

<sup>4</sup> Там же.

в первую очередь из бергсонизма и стремились на этой идейно-эстетической основе воскресить довоенный символизм, сделать его главным направлением в литературе. Они считали, что реальная действительность не является предметом художественного изображения и что задача писателя — изображать свой субъективный мир. «Историк описывает жизнь других людей, ученый описывает жизнь вещей, и только поэт говорит о себе»<sup>5</sup>, — писал в одной из своих статей Й. Дучич, выдающийся представитель довоенного символизма. «Поэт живет в мире воображения, иллюзий, более реальном для него, чем чувственный мир»<sup>6</sup>, — развивал аналогичный тезис на страницах журнала «Мисао» один из теоретиков того же направления Д. Миличич.

«Молодых» модернистов объединяли два существенных момента: во-первых, так называемый «военный дефетизм», т. е. открытое и подчеркнуто отрицательное отношение к войне, а во-вторых, разочарование и неудовлетворенность послевоенным миром, особенно положением в области культуры, что и обусловило их отрицательное отношение к литературному наследию и борьбу против литературно-эстетических концепций и творческой практики представителей реализма и символизма. Вместе с тем некоторые из «молодых» (С. Миличич, Т. Манойлович и др.) были политически консервативны. У другой части молодых писателей (С. Винавер, Р. Драинац, Л. Мицич, в некоторой степени М. Црнянский) одно время даже проявлялись известные симпатии к Октябрьской революции, Советской России и развивающейся советской культуре. В дальнейшем симпатии к революции и революционному рабочему движению у большинства из них исчезли, и они восприняли теорию абсолютной аполитичности литературы. В своих программных выступлениях они подчеркивали приоритет духовного над материальным и полностью отрицали значение материального мира для художественного творчества. С. Винавер, автор многих теоретических статей и экспрессионистских манифестов, выражал свое эстетическое кредо следующей формулой: «Действительность — одно из убеждений и ничего больше... В искусстве мы не зависим от категории реальности и от ее отрицания».

Теорию полного отторжения искусства от общественной жизни довел до крайних пределов поэт Т. Манойлович, провозгласивший, что поэзия и искусство в целом асоциальны по своей природе. Манойлович основывался на положениях Бергсона о том, что сущность человека раскрывается не в его идеях, мыслях, морали и обществен-

<sup>5</sup> *Ј. Дучић*. Мисли о песнику // Српски књижевни гласник, 1924, књ. 12, бр. 1, с. 21.

<sup>6</sup> *Душан Миличић*. Књижевна естетика француског симболизма // Мисао, 1919, књ. 1, св. 3, с. 198.

ных позициях, поскольку все это подлежит «контролю общественно-го авторитета», а только в «душевных состояниях», возникающих и существующих «автономно, т. е., внеобщественно и не общественно». «Из этого следует, — писал Манойлович, — что поэзия и вообще искусство как выразитель душевных состояний в своей сокровенной сущности асоциально»<sup>7</sup>.

Концепция примата духовного над материальным, искусства над действительностью являлась как для «старых», так и для «молодых» модернистов 1920-х гг. общей эстетической платформой и при решении другой важной проблемы эстетики — вопроса о соотношении сознательного и подсознательного в художественном творчестве. И те и другие, категорически отрицая значение сознательного в художественном творчестве, подчеркивали, что лишь интуиция может создать истинную поэзию и истинное искусство.

Представители «молодых» — экспрессионисты различных оттенков — увлекались идеей спиритуализации поэзии и искусства. Вместо революционных изменений общества провозглашалась неизбежность «революции духа». Некоторые литераторы связывали «спиритуализацию поэзии» с религиозностью. «База экспрессионизма — религиозность», — говорилось в одной из теоретических статей экспрессионистов в газете «Прогрес»<sup>8</sup>. Станислав Винавер объяснял «космический экспрессионизм» как «великое состояние духовного», а его представителей приравнивал к «поэтам тайн и религии»<sup>9</sup>. По взглядам на проблему отношения поэзии и религии экспрессионисты были весьма близки символистам. Известный сербский критик М. Цар, сотрудничавший в журнале «Српски книжевни гласник», однажды иронично заметил, что поэзия и «старых» (символистов), и «молодых» (экспрессионистов-космистов) «слишком пахнет ладаном и притом ладаном из сакристии»<sup>10</sup>. Но общность взглядов по многим вопросам не исключала и резкое расхождение между символистами и экспрессионистами.

Особенно это касалось проблем поэтической формы. В то время как «старые» выступали за рафинированный артизм, за метрический и рифмованный стих, экспрессионисты все это отбрасывали как шаблон, не отвечающий новым чувствам и новому содержанию.

<sup>7</sup> Т. Манойлович. Бергсонова естетика. Одломак из књиге «Основе и развој модерне поезије» // Живот и рад. Београд, 1928, књ. 11, св. 9, с. 652.

<sup>8</sup> Б. П. Экспрессионистичка филозофија и уметност // «Прогрес», 1920, бр. 103.

<sup>9</sup> С. Винавер. Култура на раскршћу. Статја написана в 1929 г., перепечатана в кн.: С. Винавер. Чардак ни на небу ни на земљи. Београд, 1938.

<sup>10</sup> М. Цар. Подгрејани симболизам // Српски књижевни гласник, 1920, кн. 11, бр. 2, с. 123.

«Ныне мы входим в дух перестройки, в дух движения, в динамику хаоса, в революцию выражения и формы»<sup>11</sup>, — писал С. Винавер. «Мы пишем свободным стихом, который является следствием нашей поэзии... Стих наш — захваченная ритмом танцовщица, и свои движения он совершает в экстазе. Свой экстаз он претворяет в голое движение... Мы освободили язык от банальных оков и слушаем, как он сам, свободный, открывает нам свои тайны»<sup>12</sup>. Экспрессионисты действительно с большим жаром восставали против всяких шаблонов в искусстве. Но их порой наивные, а порой и демагогические заявления о «революционности духа», «революции искусства», сопрягавшиеся с бегством в космическую беспредельность (Б. Ковачевич, С. Винавер, С. Миличич) и в «далекие края Суматры» (М. Црнянский), с уходом в «глубины мира» (Р. Петрович), объективно уводили от реальных жизненных и прежде всего социальных проблем и исключали их из сферы художественного творчества.

Вся сложность и противоречивость разных тенденций в сербской литературе особенно проявилась сразу после Первой мировой войны в поэзии.

Два основных направления в сербской поэзии предшествующего периода — реалистическое и парнасско-символистское — вступили в новый период чрезвычайно ослабленными. Господствующее положение в первые послевоенные годы заняли «молодые» — экспрессионисты разных оттенков. Причин этой перемены в соотношении сил было много. Поэты, принадлежавшие к старым школам и восторженно встретившие создание Югославии, не смогли (а иные и не захотели) понять, что на самом деле происходило в новом государстве, где устанавливался жестокий полицейский режим и творилось насилие над народом. Общественная атмосфера была предельно накалена, настроения недовольства, возмущения, протеста имели место не только среди крестьян, рабочих, вернувшихся с фронта солдат, но и среди интеллигенции. И этот новый дух времени оставался непонятным для ряда выдающихся поэтов старых школ, особенно для парнасско-символистского течения. Его предвоенные корифеи — Й. Дучич, М. Ракич, С. Пандурович — не только не могли понять новые веяния в поэзии, но были не в состоянии ощутить и пульс жизни, услышать голоса возмущения и протеста, исходящие из народных глубин. Поэзия Йована Дучича (1871–1943), которой он еще до войны отвел удел «бледной мечтательной девы», «холодной как скала» и «слиш-

<sup>11</sup> С. Винавер. Манифест экспрессионизма // Прогрес, 1920, бр. 114.

<sup>12</sup> М. Црнянски. Објашњење Суматре // Српски књижевни гласник, 1920, књ. 1, бр. 4, с. 77.

ком гордой, чтобы страдать за других» (программное стихотворение «Моя поэзия»), превратилась в послевоенные годы в сугубо камерную и безучастную к реальной действительности этого бурного времени. И если в начале века Дучич внес значительный вклад в повышение культуры поэтического слова, то в период между двумя мировыми войнами его стремление к формальному совершенству стиха перешло в безжизненный артизм. Он, как иногда не без сожаления отмечала критика, создавал поэзию для изысканного «общества маленьких маркиз», поэзию, в которой совершенно отсутствовал дух современной эпохи. И если поэты младшего поколения осуждали Дучича за его манерность, то широкие читательские круги, особенно молодежь, не находили в его послевоенных стихах ни малейшего отзвука своих настроений, мыслей и чувств. Другой корифей этого направления Милан Ракич (1876–1938), поэтические идеи которого яростно отрицались в стихотворениях молодых поэтов, в это время фактически перестал писать. В одном из своих последних стихотворений «Прощальная песня» (1929) он откликнулся на упреки «молодых» как на шалости неразумных детей и с ностальгией признавал, что все его помыслы и чувства связаны с прошлым, где, как ему казалось, «все было хорошим и честным».

Ничего нового не обрел в своем поэтическом развитии в послевоенные годы и С. Пандурович (1883–1960), старавшийся воскресить символизм. Полемизируя с экспрессионистами, он называл себя поэтом «с душой из восемнадцатого века» и воспевал «лишь мрак своей скорби», свой «сплин», варьировал старые мотивы бренности и ничтожности мира, оставаясь глухим ко всему новому и равнодушным к судьбе и страданиям простых людей. Став к тому времени уже анахронизмом, символизм вскоре сошел с литературной сцены.

Заметно изменились роль и место реалистического направления в сербской поэзии, которое в первые послевоенные годы также утратило свое былое влияние. Сербская реалистическая поэзия, всегда отличавшаяся демократизмом, прогрессивностью, сочувствием к простому народу, на время растеряла эти свои качества. Реалисты старшего поколения практически не внесли ничего нового в свою литературную технику и выглядели в глазах современников и особенно литературной молодежи консерваторами и носителями устаревшего творческого метода. Иллюзии и радужные ожидания, связанные с окончанием войны и созданием югославского государства, на первых порах овладевшие реалистами, вскоре развеяла сама действительность. Избавление от иллюзий, переосмысление идейно-эстетических позиций, поиски новых путей — все это происходило сложно и подчас приводило к тяжелым кризисам в творчестве отдельных поэтов.

Противоречиво развивалось, например, послевоенное творчество выдающегося поэта-реалиста А. Шантича (1868–1924). С восторгом встретив освобождение страны, он полагал, что уже осуществлены не только национальные, но и социальные идеалы («Новое поколение», «Песня Сербии», «После оков»). Однако вскоре он убеждается, что действительность резко расходится с его мечтой. Все явственнее проявляются нотки горького разочарования и колебаний («Тема»). Правда, идейный кризис Шантича длился недолго. Свободолюбие, горячее сочувствие угнетенным и честность поэта-гражданина помогли ему отмежеваться от властвующих кругов, желавших, чтобы его лира прославляла их политику и мораль («Музыкант»). Он с гордостью подчеркивает свою близость к народу и свободолюбивым традициям («Мои отцы») и обличает послевоенную действительность («Песня инвалидов»). В 1920 г., во время жестоких полицейских расправ с бастующими шахтерами, Шантич откликается на эти события знаменитой «Подземной песней», где выражает симпатии к рабочему классу и свою веру в то, что этот «голый, презренный, запачканный» класс — источник всех «красот» и та сила, которая разрушит «храмы», где молятся «богу золота». Шантич был первым сербским поэтом межвоенного периода, выразившим в своем творчестве сочувствие рабочему классу и веру в его будущее.

Сложен был путь и другого крупного реалиста довоенного поколения — Велько Петровича (1884–1967). В начале 1920-х гг. в его творчестве преобладала проза — новеллы и публицистика. Но он создал и ряд стихотворений, в которых отразилось как стремление поэта понять смысл новых жизненных явлений, так и известная растерянность. Его гражданский пафос заметно ослабевает, но гуманистические ноты звучат с полной силой («Бдение над книгами», «Зимняя ночь», «Дуб» и др.).

В возрождение реалистических традиций в сербской поэзии значительный вклад внесли и некоторые поэты младшего поколения, и в первую очередь Десанка Максимович (1898–1993). Она не объявляла себя сторонницей какого-либо политического или литературного движения. Иногда у нее проявлялось стремление отгородиться от общественных проблем и борьбы:

Давно, я, почтенные сограждане,  
в сердце своем укрепила белый флаг примирения...  
Для вашей жизненной борьбы нет во мне нужных качеств.

(«Такая я»)

В некоторых ее стихах ощущаются отзвуки «космических» мотивов, модных в то время, и в самой фактуре стиха нетрудно заметить

влияние экспрессионизма. Но все это не стало творческим кредо поэтессы. Она, как сама писала, была «ловцом своего собственного сердца», которое «подносила каждому жаждущему» («Рассказ о поэте»). Она смотрела на мир просто, без философствования, отдаваясь ему всем сердцем, без позы и аффектации, воспевала человеческие радости и печали, девичьи мечты и любовь и очаровавшую ее родную природу. Стихи Д. Максимович своим искренним лиризмом, горячим жизнелюбием вызывали у читателей светлые настроения, а богатством нюансов в передаче душевных состояний обогащали отечественную поэзию и особенно интимную лирику. И хотя в это время в поэзии Максимович почти отсутствовала общественная проблематика, поэтессе были близки человеческие страдания и радости. Это помогало ей расширять сферу поэтических наблюдений, вводить в свое творчество новые мотивы, мысли и чувства (сб. «Стихи», 1924; «Зеленый витязь», 1930).

Развитие нового для сербской поэзии направления — экспрессионизма, занявшего на некоторое время ведущее место, также шло весьма противоречиво. В нем с самого начала образовались разные течения и проявились разные идейно-художественные тенденции. Об этом свидетельствовали сборники: «Ex Ponto» (1918) и «Тревоги» (1920) Иво Андрича; «Лирика Итаки» (1919) Милоша Црњанского; «Город злых волшебников» (1920) и «Хранители мира» (1926) Станислава Винавера; «Откровения» (1922) Растко Петровича; «Книга радости» (1920) и «Книга вечности» (1922) Сибе Миличича; «Эротикон» (1925), «Поезд трогается» (1923) и «Лирические миниатюры» (1925) Раде Драинца; «Избранные стихи» (1932) Д. Василева (изданы посмертно).

Основной тон и эмоциональную окраску поэзии И. Андрича (1892–1975), М. Црњанского (1898–1977), Д. Василева (1900–1924) придавали настроения, вызванные тяжелыми душевными травмами, нанесенными войной и крушением былых идеалов в столкновении с послевоенной реальностью. Это была поэзия, в которой доминировали чувства безысходности и отчаяния. Жизнь представлялась Андричу мрачной тюрьмой, а человек — беспомощной соломинкой, которую неустойчивые вихри несут неизвестно откуда и куда («Все, что я видел, жжет глаза. Огромный мир... Глубокая ночь. А человек один»). Такие мысли и чувства возникли у Андрича под впечатлением пережитого им во время войны, когда ему пришлось сидеть в тюрьме за участие в национально-освободительном движении молодежи Боснии против Австро-Венгрии; они были навеяны и религиозно-мистической философией Кьеркегора. В стихотворениях в прозе Андрич пытался стать поэтом общечеловеческого страдания («За всеми моими горькими словами все-таки всегда кроется человеческое лицо со своим стремлением к счастью»). Но этот несчастный человек Андрича

был настолько лишен реальных временных и социальных примет, что превратился в туманный и мистический символ всеобщей беспомощности и безнадежности.

В поэзии М. Црнянского и Д. Василева протест против действительности выражался более определенно. Оба поэта как подданные Австро-Венгрии участвовали в империалистической войне, преступность и бессмысленность которой потрясли и ошеломили их. Оказавшись после войны в «своем» государстве, создания которого они так желали, связывая с ним все надежды и ожидания, оба поэта, как и многие их современники, испытали горькое чувство разочарования. И их личная жизненная ситуация, и все происходившее в общественной, политической и культурной жизни огорчало, вызывало отвращение и протест. Теперь они отрицали все и не верили ничему (М. Црнянский: «Мы не хотим ни победы, ни блеска... Мы больше в это не верим. Мы ничего на свете не уважаем. Мы не питаем никаких страстных надежд. Мы ничего не оплакиваем... Да здравствует ненависть, смерть и презрение»). Оба поэта протестовали и против восхваления прошлого, полемизировали с довоенной поэзией Ракича и Дучича, а также с теми стихами Шангича, в которых воспевалась военная победа Сербии. Отвечая на восхваление Ракичем так называемой «видовданской этики»<sup>13</sup> и косовских легенд (косовский цикл Ракича написан до войны), Црнянский с гневом восклицал:

Пусть умолкнет хвала славе и латникам,  
Пусть исчезнет очарованье святых владычиц!  
Голоден и окровавлен народ мой.  
А блистательное прошлое — ложь!

(«Памяти Принципа»)

Такие же ноты звучали в стихотворении Василева «Смерть поколения», возникшем как прямой ответ на стихотворение «Наше поколение» Шангича:

Счастливыми мы не были.  
Мы не омыли глаз у родника братства,  
Мы на кладбище слушали,  
Как на холодной каменной плите причитает мать...

В сложившейся атмосфере первых послевоенных лет такие стихи звучали открытым призывом к бунту, находившим широкий отклик

<sup>13</sup> Имеются в виду традиции воспевания в народном творчестве (а потом и широкого их использования в официальной пропаганде) этических ценностей сербских воинов в битве против турок на Косовом поле в день святого Вида («Видов день») 1389 г.



у читателей. В них ясно слышался отзвук настроений народа, что вызывало раздражение консервативных кругов. Однако гораздо более заметное место занимали в творчестве этих поэтов пассивные жалобы и мотивы бегства от жестокой действительности и мучительных вопросов времени, а также грубая чувственность с оттенком чего-то почти патологического. К этим поэтам был близок и Раде Драинац (псевдоним Радойко Йовановича, 1899–1943). Вначале он находился под влиянием творчества Дучича и Ракича (сб. «Синий смех», 1920), но вскоре, увлекшись во время своего пребывания в Париже новыми поэтическими течениями, пошел иным путем, пытаясь создать новый вариант экспрессионизма — так называемый «гипнизм», представлявший собой в сущности смешение различных «измов». В его творчестве переплетались романтическая сентиментальность и нарочитый цинизм, космические фантазмагии и протест против действительности, позерство и искренние, подлинно гуманистические мотивы, крайний индивидуализм и громогласное провозглашение себя поэтом пролетариата и угнетенных. Стихи Драинца содержат отклики на современные события, но основу его поэзии и в период подъема, и в период спада экспрессионизма составляет отображение внутренней, личной драмы поэта, переходы от самовосхваления к саморазоблачению, завершающемуся отчаянием и безнадежностью.

Представители другого экспрессионистического течения — «чистого космизма» (С. Миличич, С. Винавер), исходя из концепции человека как «частицы космического духа», воспевали «всеобщую радость», которую вызывало сознание «вечности», или, отрицая материальный мир, изображая его как абсурд, тянулись к мистицизму. (С. Винавер, М. Настасиевич). Наиболее видным представителем этого течения был Растко Петрович (1898–1949). Сын богатых родителей, он учился в Париже. Р. Петрович искал вдохновения в славянских легендах, которые интерпретировал как прославление полной чувственной разнuzданности. И если С. Миличич (1886–1943) и С. Винавер (1891–1955) были убеждены, что свобода человека заключена в освобождении духа (мысли и чувств) от всего земного, материального, то Р. Петрович находил ее в освобождении от всего духовного, рационального, в полной власти инстинктов, не подчиняющихся никакому контролю сознания. Человек ему виделся в образе зверя, «разверстые челюсти которого обращены к вечности». Нередко Р. Петрович в эти годы углублялся в иррационалистические сны и кошмары, воспевал необузданность чувственности и «вакханалию секса».

Экспрессионистское направление достигло своего апогея в сербской поэзии в 1919–1923 гг., позже его влияние начинает ослабевать. В 1923–1925 гг. в нем выделяется новая группа молодых поэтов

(М. Ристич, М. Дединац, А. Вучо), которые вместе с М. Црнянским, а затем с Р. Петровичем издают журналы «Путеви» (1922–1924) и «Сведочанства» (1924–1925). От остальных экспрессионистских групп они отличались тем, что основой своих эстетических концепций делали не бергсонизм, а фрейдизм, приближаясь постепенно к сюрреализму (сб. М. Ристича «Из счастья и из сна», 1925; «Без меры», 1928; М. Дединаца «Публичная птица», 1927; А. Вучо «Корень зрения», 1928).

В развитии сербской прозы после Первой мировой войны, так же как и в поэзии, наблюдается борьба различных идейно-художественных тенденций. Но такой пестроты разнообразных направлений и течений, как в поэзии, в прозе не было. Здесь борьба шла в основном между реализмом и экспрессионизмом. Соотношение между ними несколько отличалось от их соотношения в поэзии. Реалистическое направление в прозе в первые послевоенные годы оказалось так же, как в поэзии, перед сложными идейными и творческими проблемами. Традиции предвоенного реализма были еще живы и влиятельны. Однако новое время, изменения в общественной жизни, возникновение новых проблем в жизни народа — все это ставило перед писателями — сторонниками реализма — трудные задачи не только осмысления новой реальности, но и поисков новых способов ее реалистического изображения. Известный прозаик Иво Чипико (1867–1923) после войны опубликовал свои военные хроники и несколько рассказов. Другой виднейший прозаик-реалист предвоенного периода Борисав Станкович (1876–1927) в послевоенные годы переживал тяжелый творческий кризис и, кроме незаконченных воспоминаний о жизни в условиях войны и оккупации, ничего нового не написал. Более активно включились в литературную жизнь такие известные писатели старшего поколения, как Бранислав Нушич (1864–1936), Велько Петрович, Исидора Секулчич (1877–1958). Они своим творчеством во многом способствовали возрождению реализма в сербской послевоенной прозе.

В творчестве молодых сербских прозаиков Р. Петровича, М. Црнянского и М. Настасиевича было ощутимо влияние экспрессионизма. Произведения И. Андрича, Д. Васича, Б. Чосича, хотя и содержали немало идейно-художественных элементов, свойственных новым литературно-эстетическим течениям, все же в основном были написаны в реалистическом ключе.

В сербской прозе первого межвоенного десятилетия, реалистической и экспрессионистской, видное место занимала военная тема. Реалисты трактовали ее исходя прежде всего из освободительных целей войны, которую вел сербский народ. Они изображали страшные события мировой войны, когда небольшое сербское государство стало жертвой агрессии со стороны двух европейских империй — Австро-Венгрии

и Германии, а также трагедию народа, который, несмотря на героическое сопротивление, потерял свою независимость и оказался под игом оккупантов. В их произведениях, публиковавшихся в газетах и журналах, а также отдельными изданиями, воссоздавалась потрясающая картина страданий сербского народа. И. Чипико, Б. Нушич, Б. Станкович, осуждая войну как явление в высшей мере бесчеловечное, восхищались героизмом народа, защищавшегося от агрессоров. Мрачные картины военной действительности не вызывали у них чувства безнадежности, они верили в будущее своего народа, в гуманные отношения между людьми. Творчество этих писателей было представлено военными хрониками (И. Чипико. «Из салоницких боев», 1919; Б. Нушич. «Девятьсот пятнадцатый», 1921), дневниками военных лет, воспоминаниями, репортажами, записками и зарисовками с места событий (И. Чипико. «Из военного дневника», опубликовано в Собрании сочинений писателя, 1932; Б. Станкович. «Под оккупацией. Воспоминания», 1919, 1920), а также небольшими рассказами. Патриотические чувства и законное возмущение бесчинствами агрессоров не мешали этим авторам с резким осуждением изображать и то, как вели себя правящие верхи и высшая бюрократия, заботившиеся даже в период всенародной трагедии прежде всего о своих эгоистических интересах.

Заметным явлением в сербской прозе первых послевоенных лет стали произведения Драгиши Васича (1885–1945), одного из представителей нового поколения. В романе «Красные туманы» (1922) и в некоторых рассказах из сборника «Погашение лампы» (1922) автор стремился не столько дать широкое, эпическое изображение военных событий, сколько показать трагическую судьбу человека на войне, ее разрушительное воздействие на его моральный облик и психику. И хотя писатель не раскрывал социальных причин войны и весьма сужал круг изображаемых явлений, связанных с войной, он все же оставался на почве реализма. Выражая протест против войны и используя реалистическую технику письма, Васич создал ряд запоминающихся образов людей «потерянного поколения» (Юришич и Христич в романе «Красные туманы»).

Со сходных идейных позиций и с тем же мироощущением, что и Васич, изображали войну писатели-экспрессионисты. Самым характерным в этом отношении был роман М. Црнянского «Дневник о Чарноевиче» (1921). Автор прежде всего задался целью выразить свое отвращение к только что пережитой войне. Он сделал это не путем создания крупномасштабных картин трагических событий, в которых сам участвовал как австрийский военнообязанный, а через передачу мироощущения некой одинокой, безвольной и подавленной личности, чьи смятенные чувства и мысли отражали представления писа-

теля о мире как о «хаосе всего и во всем». Црнянский отбросил принципы традиционного романа. Вместо цельного описания событий и последовательного развития действия он причудливо соединяет разные фрагменты. Своеобразная композиция романа, беспорядочное чередование натуралистических зарисовок действительности с картинами кошмаров и галлюцинаций отвечали тогдашним настроениям и художественным концепциям автора. Это мрачно-пессимистическое произведение демонстрировало полную растерянность человека перед кошмарами войны.

Наряду с темой войны в сербской прозе того времени довольно широко разрабатывалась и проблематика исторического прошлого. Интересно, что ряд писателей-экспрессионистов, обращаясь к исторической тематике, отходили от канонов экспрессионизма, усиливая реалистические принципы и технику изображения. Такая творческая эволюция особенно характерна для Иво Андрича. При создании прозаических произведений («Рассказы», 1924; «Рассказы», 1931; «Рассказы» 2, 1936) писатель отбрасывает экспрессионистскую абстрактность и стремится детально и полнокровно воспроизвести причудливую жизнь его родного края — Боснии с ее необыкновенно пестрым этническим составом населения. В серии замечательных по своим художественным достоинствам новелл, написанных в межвоенный период, И. Андрич создал галерею колоритных образов турецких феодалов, торговцев, турецких и австрийских чиновников, католических монахов и православных священников, деклассированных представителей «дна», нарисовал живописные, отмеченные местным колоритом картины жизни боснийских городов в условиях иноземного ига с их нравами, обычаями и очень сложными этническими, религиозными, социальными и политическими отношениями. Но при радикальной смене предмета изображения (вместо жизни и человека «вообще» — конкретный человек и жизнь конкретной среды в определенный исторический период), художественных принципов и техники письма мировоззрение и мироощущение Андрича существенно не изменились. Мысль о трагизме человеческого бытия как такового, о беспомощности человека перед силами зла, о всегдашнем одиночестве человека, выраженная в ранних поэтических сборниках, присутствует и в его прозе всего межвоенного периода.

Анализируя отношения между людьми в условиях феодального и национального гнета, нередко выбирая людей болезненной психологии, Андрич раскрыл перед читателями не только лицо Боснии, неизвестное ранее в литературе, но и осветил многие стороны человеческой психики; особенно в ее патологических проявлениях, чего до него с такой художественной силой не делал ни один сербский писа-

тель. Именно воззрения, которых придерживался Андрич, побудили его исследовать мало освещенные области человеческой жизни и психологии, а реалистический метод дал ему возможность совершить ряд выдающихся художественных открытий и создать новые для сербской литературы жанры — сначала реалистического историко-психологического рассказа, а затем — реалистического исторического романа-хроники. Но, обращаясь к исследованию новых областей действительности, Андрич концентрировал внимание лишь на интересующем его типе взаимоотношений между людьми, определенном круге явлений и человеческих характеров, оставляя без внимания многое, что существовало за его пределами. Вследствие этого нарисованная им в рассказах картина Боснии получилась все же несколько односторонней. Босния, особенно в ранних его рассказах, выглядит как мрачная среда обитания пассивных страдальцев предопределенной судьбы, бессильных воспротивиться злу и в самих себе, и во внешнем мире (Мара в новелле «Мара наложница», Аника и Михаило в новелле «Аникины времена», Чоркан в новелле «Чоркан и немка», Мустафа Маджар в одноименной новелле).

В прозе Андрича межвоенного периода историческое прошлое предстает часто в виде впечатляющего сплава народных легенд и реальных фактов, созданного на реалистической основе и во имя раскрытия правды жизни людей далеких исторических времен. Этим Андрич отличается от молодых писателей 1920-х гг. — Р. Петровича и М. Настасиевича, которые также обращались к народным сказкам и легендам, но использовали их, придерживаясь канонов экспрессионизма. Так, Р. Петрович в основу романа «Бурлеск господина Перуна, бога грома» (1921) положил старинные славянские мифы и легенды, пытаясь создать картину жизни древних славян и художественно воплотить свою концепцию жизни вообще. По методу, композиции и художественным приемам этот роман похож на первый роман М. Црнянского «Дневник о Чарноевиче». Однако в то время как в романе Црнянского доминируют мрачные настроения разочарования, роман Р. Петровича должен был, по замыслу автора, явиться «прославлением жизни» как таковой. Во имя этого он воспевал «вакханалию секса», рисуя натуралистические сцены и сводя энергию жизни к гипертрофированной чувственности.

К историческому прошлому обращался в 1920-е гг. и М. Црнянский. В 1929 г. он опубликовал историко-психологический роман «Переселение» о трагической судьбе сербов, переселившихся на территорию Австрии в XVII в.<sup>14</sup> Это произведение свидетельствовало о

<sup>14</sup> В 1690 г., после поражения австрийской армии, которая в начале австрийско-турецкой войны успешно наступала через Сербию до Косова, около 80 000 сербов, что-

его заметном отходе от экспрессионизма. В отличие от первого романа «Переселение» имеет четкий сюжет и стройную композицию. Одно из важнейших достоинств романа — лиризм. С большим мастерством М. Црнянский передает атмосферу эпохи, психологию масс и отдельных персонажей, трагизм судьбы сербов, вынужденных бесмысленно проливать кровь за чужие интересы. Однако роман написан неровно, отдельные эпизоды нарисованы откровенно натуралистически, а некоторые из персонажей схематичны. Автор весьма вольно обращается и с историческими фактами.

Сербские прозаики 1920-х гг. не оставили без внимания и проблемы современной им послевоенной жизни, приобретающие все большее значение. Заслуга здесь прежде всего принадлежит писателям реалистического направления. Освобождаясь от иллюзий относительно нового югославского государства, они начинают внимательнее изучать действительность, углубляться в проблемы современной жизни страны, стремясь понять и раскрыть существенные стороны происходящего. Так, Б. Нушич уже в 1924 г. публикует юмористически-сатирическую повесть «Автобиография», лучшее свое прозаическое произведение, в котором среди множества блистательных комических эпизодов из детства и юности писателя содержится немало острых характеристик и сатирических зарисовок быта и нравов сербского общества.

Большой вклад в разработку современной проблематики внес Велько Петрович. Превосходный новеллист и продолжатель лучших традиций сербского реализма предшествующего периода, В. Петрович написал сотни замечательных рассказов и новелл на самые разнообразные темы. Правда, в первое время после войны и он неохотно брался за современную тематику и изображал быт и жизнь людей своего родного края Воеводины в предвоенный период, во времена австро-венгерского господства (сб. «Обманчивая весна», 1921; «Буня и другие из Раванграда», 1921). Однако с накоплением нового жизненного материала и наблюдений он начинает все чаще обращаться к современным проблемам. Не меняя существенно свой метод и манеру письма, постоянно совершенствуя мастерство, он не только запечатлел в новеллах много новых явлений и создал примечательные образы, но и отразил острые классовые столкновения в воеводинском селе первых послевоенных лет («Мишка Эрgebирoш», 1924; «Подо-

---

бы избежать репрессий за поддержку Австрии и участие в боях на ее стороне, переселились под руководством патриарха Арсения Црноевича на территорию Венгрии. Австрийское правительство использовало сербов в качестве дешевых солдат не только для защиты своей границы с Турцией, но и для ведения других войн.

жженное поле», 1930). Как гуманист широких демократических взглядов, он открыто выражал свои симпатии к обездоленному крестьянству и презрение к господам («Сремские шутки», 1927). В. Петрович проявил не только чуткость к социальным проблемам, но и большое мастерство в изображении внутреннего мира человека, способность тонко передавать психологию людей различных общественных слоев.

К современной действительности обращались и некоторые писатели младшего поколения, в частности Бранимир Чосич (1903–1934). В литературу он вступил в начале 1920-х гг. как автор рассказов («Рассказы о Бошковиче», 1924; «Египтянка и другие рассказы», 1927) и романов «Шабаш» (1925) и «Два царства» (1928). Писатель испытал на себе определенное влияние экспрессионизма, но в основном его творчество развивалось в русле реалистических традиций. В ранних произведениях он на современном материале стремился ставить и достаточно абстрактно решать этические проблемы, что приводило его к схематизму в изображении людей и их поступков (роман «Два царства»).

Развитие сербской прозы в первое межвоенное десятилетие характеризуется разнообразием творческих методов и стилей, богатством жанров (рассказ, роман, сатирическая повесть, путевые очерки и т. д.) и довольно широким кругом тем и проблем. Среди тогдашних литературных направлений и течений самым жизнеспособным и результативным в области прозы оказался реализм. Реалистическая проза была ближе всего к жизни, она сохранила и развила свои главные качества — демократизм, гуманизм, критическое отношение к существующей действительности, верность жизненной правде. Принесли свои результаты и творческие поиски талантливых представителей других направлений. Но многое еще сербским прозаикам предстояло сделать для того, чтобы жизнь страны в старых и новых проявлениях получила адекватное отображение в литературе. Необходимость более глубокой разработки современной социальной проблематики особенно остро ощущалась в конце 1920-х гг., когда снова обострилась социальная борьба в стране.

Развитие драматургии заметно отставало от поэзии и прозы. В 1920-е гг. фактически не было создано ни одного значительного произведения. Единственным выдающимся драматургом в те годы был Б. Нушич. Но в первое межвоенное десятилетие он почти не работал в жанре комедии и писал драмы и трагедии, которые не соответствовали его таланту юмориста и сатирика («Страстная неделя», 1920; «Княгиня из Трибала», 1924; «Томанда», 1924, и др.). Это были слабые в художественном отношении исторические драмы. Только в конце 1920-х гг. Нушич возвращается к излюбленно-

му жанру — комедии, в котором его замечательный талант проявился во всем своем блеске.

В 1929 г. состоялась премьера его «Госпожи министерши», самой популярной комедии Нушича в Югославии, известной к тому же далеко за ее пределами. Успех комедии, ее жизненность (а она десятилетиями не сходит со сцены не только югославских театров) объясняется прежде всего тем, что писателю удалось создать колоритные комические образы представителей белградского «бомонда» и особенно изумительный образ «госпожи министерши» — патриархальной, малокультурной, но амбициозной белградской мещанки, оказавшейся в результате очередных политических пертурбаций на «вершине» социальной лестницы и стремящейся не только овладеть манерами «светской дамы», но и влиять на государственные дела. Через разнообразные комические ситуации, остроумные диалоги, иногда безобидные на вид шутки Нушич раскрывал, как будто бы ненароком, гниль морали властвующей верхушки, коррумпированность бюрократии, изнанку жизни «высших кругов» общества.

В конце 1920-х гг. в Сербии, как и во всей Югославии, уже канули в прошлое иллюзии относительно благодати «свободы» под эгидой монархического режима. Почти перманентный экономический кризис, усиление социальных различий, лишение элементарных прав ряда входящих в Югославию народов и этнических меньшинств, непрерывная грызня правящих групп за позиции в государственном аппарате и за кусок общественного пирога, чудовищная коррупция и жестокие полицейские методы управления — все это вызвало глубокое разочарование и нарастающий протест во всех социальных слоях. Это наблюдалось в Белграде, в Загребе, в Любляне, в других городах и деревнях по всей стране. Над вопросами о том, где и как найти выход из кризисной ситуации, стали задумываться даже те общественные и культурные деятели, которые раньше дистанцировались от всего, что не касалось их собственных интересов.

Во второй половине 1920-х гг. на страницах легальных журналов и газет стали появляться статьи публицистов, писателей и критиков разных направлений (от довоенного символизма и традиционного реализма до послевоенного экспрессионизма), авторы которых заговорили об угрожающем кризисе в общественной жизни, в культуре и литературе страны.

В 1928 г. загребский журнал «Критика» в связи с десятилетием образования Югославии с горечью констатировал: «В течение первого десятилетия дела в нашем государстве „устраивались“ так, что правда и добро постоянно отодвигались в сторону, а мотивы, которыми вдохновлялся наш народ в борьбе за объединение, проституи-



ровались. Кольцо мистификаций все больше сжимается, а ложь распространяется повсюду: в литературе, в экономике, в театре, в политике, в изобразительном искусстве, в музыке, в общественной жизни, в печати, она несется со всех трибун»<sup>15</sup>. Редактор белградского журнала «Мисао» В. Живоинович упрекал литературу в «отсутствии общей духовной устремленности», «коллективного идеала»<sup>16</sup>. Поэт Т. Манойлович писал, что «бюрократизм и дух меркантилизма» абсорбировали всю энергию<sup>17</sup>. Многие подчеркивали, что у литераторов нет четкой позиции в отношении того, что происходит в стране, нет ясных ориентиров. Все очевиднее становилась необходимость обращения литературы к жгучим социальным проблемам современности, неразрешенность которых приносила столько страданий и горя.

Наиболее остро это ощущали представители нового поколения литераторов, выросшего в условиях монархистской Югославии. Многие происходили из небогатых слоев населения и с трудом получали образование. Они были очевидцами того, как экономически разорялись и нищали их родители, родственники, соседи, знакомые, какие беды и страдания это приносило не только отдельным людям, но и целым социальным слоям.

Вступая в самостоятельную жизнь, они повсюду встречались с «прелестями» существующего режима. Какие-либо радужные перспективы жизни — как своей собственной, так и подавляющего большинства народа — в условиях тогдашнего строя и при тогдашнем режиме мыслящим молодым людям уже трудно было представить. Осознание этого порождало у многих из них стремление искать реальные пути изменения социальной действительности. Вступая на литературное поприще, они не могли не задаваться вопросами о роли литературы не только в индивидуальной, но и в той социальной жизни, которая протекала на их глазах. Поэтому их не вдохновляли ни философия Кьеркегора, Ницше, Бергсона, ни идеи «интегрального югославянства» и «великосербизма»; им в равной степени виделись малоэффективными как эстетизм Б. Поповича, так и космизм С. Винавера или спиритуализм и мистицизм его и других экспрессионистов. Им была нужна иная идеология, иная эстетика, иная философия, которая объясняла бы реальный мир и указывала, как его можно изменить коренным образом; такая идеология, которая открывала бы перспективы ликвидации социальных бед и неравенства; эстетика,

<sup>15</sup> Uredništvo «Kritike», Našim čitateljama i prijateljama // Kritika, 1928, № 1, s. 1.

<sup>16</sup> В. Живоиновић. Фрагментарност наше књижевности // Мисао, 1931, св. 1/2, с. 3.

<sup>17</sup> Т. Манойловић. Наша културна криза // Летопис Матице српске, 1927, март, књ. 311, св. 3, с. 232–253.

которая была бы в состоянии обосновать и разъяснить, в чем состоит роль литературы в жизни общества. И такую философию и идеологию немало молодых сербских литераторов в 1930-е гг. находили в запрещенном и сурово преследуемом властями марксизме.

В Сербии к этому времени, несмотря на все запреты, круг людей, знакомых с марксизмом, значительно расширился, в том числе и среди высококвалифицированной интеллигенции, людей, профессионально занимающихся философией и эстетикой (Душан Неделькович, Огнен Прица, Воислав Вучкович, Веселин Маслеша и др.). Преодолевая полицейско-цензурные препоны, марксистские идеи проникали в сербское литературное пространство как в оригинале, так и в различных постмарксовских вариантах и интерпретациях (Адлера, Каутского, Плеханова, Ленина, Троцкого, Бухарина, Сталина), в виде разных гибридов: марксизма с неопозитивизмом, марксизма с фрейдизмом, марксизма и вульгарного социологизма. Вследствие этого в левоориентированной литературе возникали философско-эстетические противоречия, особенно обострившиеся в конце межвоенного периода (так называемый «конфликт в левой литературе в Югославии»). В жарких полемиках, которые вели между собой левые литераторы (из цензурных соображений преимущественно на эзоповом языке), обсуждались существенные вопросы литературного творчества: о роли в нем рационального и подсознательного, о проблеме ангажированности литературы в текущей социальной и политической борьбе, о значении тенденции в искусстве, о форме и содержании художественного произведения и т. д. В конечном же счете все упиралось в общее понимание сущности искусства как такового и его функций в жизни общества и каждого отдельного индивида. Эти дискуссии и споры имели большое значение для выработки концепции развития сербской литературы в первой половине XX в. В связи с этим развернулась полемика и по вопросам истории сербской литературы и литературной критики, высказывались и оспаривались оценки разных направлений и течений, творчества тех или иных прозаиков, поэтов, драматургов, литературных критиков прошлого и современности. Взгляды нередко были прямо противоположными.

На начальном этапе этих дискуссий (1928–1933) в позициях многих левых литераторов (Й. Попович, О. Бихали, П. Бихали и др.) давало о себе знать влияние вульгарно-социологических концепций Пролеткульта и РАППа (О. Бихали участвовал в составе немецкой делегации во Второй международной конференции революционных писателей в Харькове в ноябре 1930 г.). Это выражалось в сведении литературы к «отражению производственных отношений и способа распределения материальных благ и человеческого труда», в тезисах

«стиль — это класс», «содержание — это сущность искусства», а форма художественного произведения имеет «лишь вторичное значение». Влияние РАППа (напостовцев) выразилось также в сектантски отрицательном отношении ко многим писателям-современникам, в нигилистическом отрицании творчества некоторых крупнейших сербских писателей прошлого — лишь на том основании, что те «принадлежали к господствующему классу».

Движение под названием «социальная литература» возникло как определенная идейно-эстетическая ориентация отдельных небольших групп писателей в разных частях Югославии, которые с симпатией относились к революционному рабочему движению. Одной из первых попыток их объединения была подготовка альманаха «Книга товарищей» (1929), объединившего левых писателей Сербии, Хорватии и Словении. Альманах не дошел до читателей, так как полиция конфисковала и сожгла весь тираж, арестовав при этом создателей альманаха. Однако подобные меры не могли остановить развитие нового литературного движения.

В конце 1928 г. в Белграде начал выходить журнал «Новая литература», который стал первым печатным органом движения. Его издавали братья Павле и Ото Бихали вместе с группой левых деятелей литературы и культуры, среди которых были выдающиеся югославские публицисты, члены созданной в 1919 г. Коммунистической партии Югославии — хорват О. Кершовани и серб В. Маслеша. Одновременно было создано и издательство «Нолит» («Новая литература»), которое до самой оккупации Югославии выпускало произведения «социальной литературы», принадлежавшие отечественным авторам, а также переводы советских и других левых писателей мира. После запрещения журнала «Новая литература» его линию, исправляя и уточняя программные концепции литературного развития, продолжали журналы «Стожер» («Стержень», 1931–1934), «Недельне информативне новине» (1935), «Наша стварност» («Наша действительность», 1936–1939), «Млада култура» (1939). С самого начала в движение «социальной литературы» влилась довольно большая группа начинающих молодых авторов, захваченных идеей служить «великому делу низвержения существующего строя», но не всегда обладавших знаниями и талантом для художественного творчества. Кроме того, в художественной практике нового течения отрицательно сказались ошибочные пролеткультовские концепции. Многим его сторонникам, особенно начинающим прозаикам и поэтам, казалось: раз в художественном творчестве главным и определяющим является революционная идейность и «правильная» позиция в классовой борьбе, раз талант не играет решающей роли, а художественная

форма есть нечто второстепенное, то создавать социально ангажированную литературу — сравнительно легкое дело, для которого нужно иметь лишь желание и волю. Это породило целый поток декларативных («лозунговых»), примитивных по форме и содержанию литературных произведений (особенно стихотворных), в которых сентиментально и шаблонно описывалась «горькая доля» бедняков и высказывалась бодрая уверенность, что «наступит день, когда...», и т. д.

Такой тип творчества не был, конечно, единственным в социальной поэзии и прозе тех лет. Талантливые писатели (Й. Попович, Р. Зокович, Ч. Миндерович и др.) и тогда создавали стихи и рассказы, обладавшие несомненной художественной ценностью. Но их удельный вес в самой «социальной литературе» был еще сравнительно невелик. Это вызывало тревогу у многих левых деятелей культуры, симпатизировавших новому течению, готовых поддержать его стремление приблизить литературу к жизни. У некоторых «социальная литература» вызвала подчас резкую критику узостью концепций и склонностью к шаблонам. Только проправительственные круги литераторов открыто выступили в официальных газетах с фронтальной атакой на «социальную литературу», призывая общественность объявить беспощадную войну этому движению как прокоммунистическому, и порой это смахивало на прямой полицейский донос (стоит упомянуть, например, статьи М. Црнянского в белградской газете «Време» 1932 г., вызвавшие негодование в кругах демократической общественности не только Сербии, но и всей Югославии, и публичные заявления протеста и осуждения со стороны около 150 видных писателей, художников, музыкантов, деятелей театра и других областей культуры). С консервативно-охранительных позиций выступал против социальной и вообще левоориентированной литературы и журнал «Идеи», который издавал М. Црнянский в 1936 г.

В общей атмосфере брожения умов и поисков новых путей в искусстве почти одновременно с «социальной литературой» в конце 1920-х гг. в Сербии возникает и еще одно новое литературное течение — сюрреализм. Основателями его были несколько молодых литераторов, бунтарски настроенных по отношению к образу жизни и условиям быта буржуазной среды. Первыми трибунами сюрреалистов стали их малотиражные журналы — «Трагови» («Следы») и «50 у Европи» (1929). Принимая концепции французских сюрреалистов (первый и второй манифесты А. Бретона), сербские сюрреалисты в своих публичных выступлениях больше стремились к тому, чтобы шокировать благонамеренную публику, чем проложить какие-то новые пути в искусстве. Вначале они, по-своему восприняв некоторые идеи З. Фрейда, в анархистском духе высказывались за низвержение «всех ценно-

стей» современного общества, включая и саму художественную литературу. Свои «автоматические» и «герметические» тексты они считали способом духовного освобождения личности через активизацию иррациональной энергии человеческой психики, т. е. своего рода духовной революцией. Однако в группе сюрреалистов вскоре обозначились идейные расхождения. Некоторые из них решили, что в тогдашней ситуации невозможно ограничиваться только одним анархо-индивидуалистическим бунтом, что необходимо тесно связать и свое творчество, и свою жизнь с «теми силами, которые движут общество вперед», т. е. с рабочим движением.

Сформировавшаяся в начале 1930-х гг. левая группа сюрреалистов (О. Давичо, Дж. Йованович, М. Ристич, К. Попович, М. Дединац, Д. Матич и др.) издает журнал «Надреализм данас и овде» («Сюрреализм сегодня и здесь»), выпускает ряд брошюр и альманахов «Невозможное», где декларирует свой «революционный авангардизм» и пропагандирует синтез фрейдизма с марксизмом как единственный путь к созданию идейных основ новой, революционной литературы. Хотя левые сюрреалисты и стремились к сближению с революционными силами общества, они резко противопоставили себя «социальной литературе». Литераторы, принадлежавшие к последней, были вынуждены выступать и против сюрреалистических концепций. Диалог между сторонниками «социальной литературы» и представителями сюрреализма касался философско-эстетических проблем и вопроса о том, что является подлинной и мнимой революционностью, в том числе и в литературе. Следует отметить, что эти дискуссии, приобретавшие порой характер весьма обостренных споров, все же были дискуссиями между литераторами левой ориентации, то есть людьми, которых так или иначе объединяло отрицательное отношение к существующему общественному строю и к действиям правящих кругов.

Но одновременно с этими дискуссиями сторонникам «социальной литературы» пришлось с самого начала вести идейную борьбу с консервативно ориентированными литераторами, выступавшими в защиту существующего режима и буржуазных общественных устоев. С течением времени эта борьба превращалась в борьбу с профашистскими тенденциями в литературе, ощутимо нараставшими в 1930-е гг. Однако группа писателей, открыто ставших на защиту тогдашнего режима, была сравнительно невелика и, хотя к ней относились некоторые известные прозаики и поэты, большой популярностью в культурной среде не пользовалась.

Но была другая довольно представительная группа литераторов, которая свое отрицательное отношение к «социальной литературе» и вообще к левым течениям не связывала с прямым и открытым осуж-

дением революционности и марксизма как таковых. Они отстаивали политическую неангажированность литературы и выступали против того, чтобы идеологические и политические взгляды прозаика или поэта влияли на художественное творчество, ибо иначе, как они утверждали, подрываются сами эстетические качества и художественная ценность произведений. «Как только художник приблизится к какому-либо солнцу идеологии, — писал в журнале „XX век“ (1938) поэт-экспрессионист С. Винавер, — он подобно герою древнегреческого мифа Икару гибнет». Поэт-символист С. Пандурович, оперируя подобными аргументами, отстаивал «чистое искусство» и абсолютную «свободу творчества» от любой идеологии, допуская при этом синтез религии и искусства на том основании, что, согласно концепциям эмотивизма, и религия, и искусство имеют дело с «истинами чувств» («абсолютными истинами»), а не с «истинами разума», которые, по его мнению, всегда относительны и недолговечны. В этой группе литераторов заметную роль играл и в 1930-е гг. Бранко Лазаревич (1883–1968), известный критик, ученик Й. Скерлица и Б. Поповича. Он тоже ратовал за «чистое искусство», свободное от всякой идеологической направленности: «искусство „католическое“ или „православное“, „классовое“ или „расовое“, „левое“ или „правое“ — все едино: это неверный путь», — провозглашал он и призывал писателей, поэтов, художников к высшей «мудрости»: на все «смотреть „сверху“ „в великом круге абсолюта“, „в котором все находится на линии всего“, и, соответственно этому, в своих произведениях изображать таким образом увиденные „универсалии“»<sup>18</sup>.

В реальных югославских условиях в канун Второй мировой войны, когда в стране все больше обострялись социальные, религиозные, этнические противоречия, призывы к «чистому искусству» для большинства деятелей культуры звучали как неуместный анахронизм. Предпочтение отдавалось иному требованию времени: уяснить себе, кто есть кто и по каким реальным причинам происходит то, что произошло и продолжает происходить. Именно в этом ключе развивалось творчество большинства сербских писателей в последнее десятилетие межвоенного периода.

Большое значение для разработки идейно-эстетических основ нового литературного направления имела полемика, начавшаяся в 1932–1934 гг. в связи с выступлением крупнейшего хорватского писателя левой ориентации Мирослава Крлежи против некоторых концепций сторонников «социальной литературы». Эта полемика особенно обострилась в 1934 г., когда в Белграде начал выходить журнал «Данас»,

<sup>18</sup> Б. Лазаревич. Једно становиште о уметности // XX век, 1939, бр. 4, с. 482.

где сотрудничала группа сербских и хорватских писателей и критиков, возглавляемых М. Крлежей и авторитетным тогда сербским критиком Миланом Богдановичем. Группа журнала «Данас» пыталась выработать свою программу и свою концепцию революционной литературы в противовес «социальной литературе» и ее журналам «Стожер» (Белград) и «Култура» (Загреб). Справедливо критикуя вульгарно-социологические взгляды, высказанные на страницах этих изданий, отдельные сотрудники журнала «Данас» (в частности, М. Крлежа и бывший член группы сербских сюрреалистов М. Ристич) доходили до полного отрицания нового направления. Милан Богданович в своих статьях, напротив, подчеркивал позитивное значение «социальной литературы», ее основных теоретических постулатов, ее общественной активности и защищал тезис о необходимости внесения в литературу революционной идеологии. Его критика недостатков творчества сторонников «социальной литературы» носила более умеренный характер, была достаточно конструктивной, во многом помогла молодым писателям избавиться от упрощенных взглядов на роль и задачи литературы, на проблемы формы и содержания в искусстве.

Во второй половине 1930-х гг. в Сербии, как и во всей Югославии, происходят значительные изменения в общественной и литературной жизни. В это время гитлеровская Германия уже открыто готовилась к войне и не скрывала своих захватнических намерений, в том числе и в отношении Балкан. Угроза порабощения Югославии странами фашистского блока становилась все более очевидной, и это вызывало возрастающую тревогу во всех слоях югославского общества. Не меньшее беспокойство и протесты порождало стремление части правящей элиты осуществить полную фашизацию страны и сделать ее сателлитом гитлеровской Германии и муссолиниевской Италии. В этой обстановке возникла и получила широкий отклик идея сотрудничества всех демократических сил страны независимо от их политических взглядов, этнической и религиозной принадлежности. Во второй половине 1930-х гг. в стране начал формироваться единый антифашистский фронт на общей платформе борьбы за мир, независимость страны, демократизацию ее политической и культурной жизни. Эта идея приобрела немало сторонников среди творческой интеллигенции. В результате начали появляться литературно-общественные журналы новой ориентации, а многие из уже издававшихся переходили на антифашистские позиции. В Белграде стал выходить журнал «Наша стварност» («Наша действительность», 1935–1939). В нем вместе с представителями «социальной литературы» (Р. Зоговичем, Й. Поповичем, Дж. Йовановичем, Ч. Миндеровичем, В. Маслешей) сотрудничали писатели других направлений (бывшие

члены белградской группы сюрреалистов — А. Вучо, Д. Матич, О. Давичо, М. Ристич, представители реализма — Б. Нушич и Д. Максимович), а также многочисленные критики и публицисты, стоявшие на общей антифашистской платформе.

Рост демократических сил и расширение влияния революционной идеологии привели к «полевению» отдельных писателей и литературных журналов (например, таких как «Живот и рад» — «Жизнь и труд», «Преглед» — «Обзор» — и даже до некоторой степени «Српски книжевни гласник»). В то же время наблюдается значительный спад влияния консервативных и профашистских сил в литературе. Печатным органом, вокруг которого группировались эти силы, стал во второй половине 1930-х гг. журнал «XX век», финансируемый крупным дельцом и политическим деятелем профашистской ориентации Миланом Стоядиновичем.

В конце 1930-х гг. были предприняты особенно большие усилия, чтобы довести до широких читательских кругов произведения М. Горького, М. Шолохова, А. Фадеева, А. Толстого, В. Маяковского, которые раньше либо не переводились, либо запрещались цензурой. Этим в какой-то степени удовлетворялся интерес к новейшей русской литературе. Знакомство с творчеством этих писателей оказало немалое влияние на югославских писателей и поэтов левой ориентации. Уже с середины 1930-х гг. «социальная литература» вступает во вторую фазу своего развития, характеризующуюся стремлением к утверждению принципов реализма как основного метода в творчестве революционных писателей. Самые активные деятели движения «социальной литературы» — Р. Зогавич, Й. Попович, Дж. Йованович — в своих статьях разработали научно аргументированные и во многом оригинальные решения как общих проблем эстетики, в том числе проблем искусства и действительности, формы и содержания, типического в литературе, так и весьма конкретных вопросов развития литературы в Югославии. Особенно большой вклад в эстетическую мысль внес Джордже Йованович (1909–1943) статьями о проблемах нового реализма («Литература и новый реализм», 1930; «Реализм как художественная истина», 1938), о декадентской литературе («Три обмана декадентской литературы», 1938), о сущности сюрреализма («Арагон», 1939).

Дж. Йованович представлял себе «новый реализм» как литературное направление, имеющее ряд особенностей в сфере творческого метода и стиля. Однако он был противником создания каких бы то ни было рецептов для художественного творчества вообще и для писателей нового реалистического направления в частности. По его мнению, новый реализм находится еще в процессе становления и на-



чальной стадии выработки своих стиливых особенностей. Поэтому стиль нового реализма, «стиль в самом широком смысле, — писал Дж. Йованович, — не должен быть стилем старого реализма, но нельзя полностью отбрасывать и этот стиль. Новые реалисты могут многому научиться не только у Бальзака, Флобера, Диккенса, Тургенева, Толстого, Достоевского, но и у Томаса Манна, Синклера Льюиса и даже у реакционного Голсуорси; новый реалист должен превзойти и реализм Горького, хотя реализм Горького во многом может служить ему „образцом“»<sup>19</sup>. Разрабатывая новую концепцию развития сербской литературы середины XX в. и в особенности концепцию «нового реализма», Дж. Йованович и его единомышленники выдвигали и ряд тезисов, которые не выдержали затем проверки времени. Тем не менее своей деятельностью они в огромной мере способствовали, во-первых, преодолению в «социальной литературе» вульгарного социологизма, сектантства, упрощенного подхода к литературному творчеству; во-вторых, утверждению реализма в качестве доминирующего направления в сербской литературе тех лет.

В сербской поэзии второго межвоенного десятилетия почти полностью иссякают течения символизма и экспрессионизма. Из представителей парнасско-символистской школы Й. Дучич еще продолжал изредка публиковать новые стихотворения, выдержанные в привычной для него манере. М. Црнянский и Р. Петрович совсем перестают выступать как поэты-экспрессионисты. С. Винавер издал лишь один цикл слабых стихов («Военные друзья», 1940). Единственным из группы поэтов-экспрессионистов, кто продолжал и в 1930-е гг. активно работать в области поэзии, был Р. Драинац (сб. «Улис», 1938; «Человек поет», 1938; «Дыхание земли», 1940). Как и прежде, он в анархистском духе бунтовал против «всех и вся», провозглашая себя то «пролетарским поэтом», то «современным волшебником» и «алхимиком». Он страстно отстаивал свою богемную «независимость», заявляя в статьях и стихах, что не придерживается ни правой, ни левой линии, а лишь «линии жизни». Но в то же время он с отчаянием признавал, что ничего не понимает в той жизни, которая предстала перед его глазами: «Я страну эту больше не знаю...» («Элегия под Ястребцем»).

Произведения сербских сюрреалистов, в большинстве своем людей одаренных, написанные в период «расцвета» этого течения, хотя и вызывали отклик в литературных кругах, наталкивались на полное равнодушие широких масс читателей, которые не могли найти в их «герметических текстах» ни эстетического наслаждения, ни каких-либо ярких мыслей и чувств, которые захватывали бы и воодушевляли.

<sup>19</sup> D. Jovanović. Književnost i novi realizam // Književni savremenik, 1936, br. 7.

Выражая вначале ощущение дискомфорта, вызванного образом жизни и нравами в окружающей их социальной и культурной среде, некоторые из них вскоре начали понимать, что их бунт, носивший сугубо индивидуальный характер, которым они надеялись чуть ли не «потрясти мир», был в сущности не более чем бурей в стакане воды. Бесперспективность такого бунтарства и необходимость пересмотра собственных идейно-эстетических концепций стали предметом «внутренней дискуссии», которая развернулась в группе белградских сюрреалистов в конце 1920-х и в начале 1930-х гг. В результате группа раскололась: Дж. Йованович, О. Давичо, К. Попович порвали с сюрреалистическими концепциями и влились в литературное течение «нового реализма»; М. Ристич продолжал декларировать отрицательное отношение к буржуазным устоям в публицистических выступлениях, но как поэт уже мало выступал в печати. В своих полемических статьях он пытался, соединяя фрейдизм с марксизмом, обосновать правомерность и плодотворность сюрреалистического видения мира и художественного творчества. Некоторая часть сюрреалистов временно или совсем прекратили писать стихи.

После распада белградской сюрреалистической группы творчество писателей этого направления претерпело значительную эволюцию. Джордже Йованович и Оскар Давичо (1909–1987) в начале 1930-х гг. активно включились в подпольную деятельность революционного рабочего движения, за что подвергались полицейским преследованиям и тюремному заключению. После выхода на свободу Дж. Йованович сотрудничал в легальных журналах левой и антифашистской ориентации, где публиковал литературно-критические, историко-литературные и теоретические статьи. Он стал одним из главных теоретиков течения «нового реализма». О. Давичо, один из наиболее талантливых поэтов бывшей группы белградских сюрреалистов, также стал сотрудничать с антифашистскими журналами (преимущественно с журналом «Наша стварност» — «Наша действительность»), публикуя в них стихотворения, составившие сборник «Стихи» (1938). Эволюция, происшедшая в эти годы в творчестве поэта, очевидна. Не отказываясь от «свободных и спонтанных метафор», которые прежде считались сербскими сюрреалистами чуть ли не единственным признаком «подлинной поэзии», продолжая облекать свою поэтическую мысль в форму «свободного» и «герметического» стиха, Давичо в стихотворениях тех лет уже широко использует и опыт версификации, накопленный сербской поэзией, — разнообразную ритмику стиха, рифмованную строфу, форму сонета и т. д. Тематика его стихов стала намного шире и конкретнее. С присущей ему страстностью поэт говорит о том, что видел и пережил в полицейских застенках и в

тюрьмах, открыто выражает отношение к своей стране, ее народу, в огромной массе состоящему из угнетенных и обездоленных тружеников, в среде которых нарастает отпор и готовность сражаться за свои права. В стихотворении «Сербия» (1940) он писал:

Я знаю все твои лица, чего хотят, чему учат,  
Я видел все твои очи, ясны мне язык их и тайна,  
Меня, меня твои думы за лбом твоим крутым мучат,  
Я знаю твой рот, что целует и пьет вино из стакана.

Эй, пьют от тоски, от муки, от ночи, от черной печали,  
От пота, с которым зерно твое ржавое размолоти,  
На мельнице — когда стучали  
Твои жернова — услышал я твои все желанья, все боли.

Заботы твои, ой, Сербия, между песнями, между сливами,  
Ой, Сербия, между живущими,  
между нивами,  
Ой, Сербия, между песнями, между гривами,  
Ой, Сербия, песня между народами.

(Перевод А. Наймана)

Если для ранней поэзии Давичо были характерны сюрреалистический «автоматизм» и иррациональность, неопределенность «бунта», то в стихах, написанных после пребывания в тюрьме, весьма отчетливо зазвучали мотивы революционной борьбы, а его интимная лирика, проникнутая пафосом жизнеутверждения, охватывала уже широкий диапазон человеческих чувств.

Второе межвоенное десятилетие ознаменовалось новым подъемом реалистической поэзии. Чуткие к страданиям народа, поэты традиционного реалистического направления в 1930-е гг. все более углубляют социальное содержание своего творчества. В. Петрович, который в 1923 г. сокрушенно писал, что не может понять «смысла и сущности жизни» («Дуб»), в 1930 г. публикует программное стихотворение «Поэту», где выражает свою решимость быть вместе с народом. Новыми гражданскими и патриотическими мотивами обогащается в эти годы и поэзия Десанки Максимович (сб. «Пир на лугу», 1932; «Новые стихотворения», 1936). Продолжая работать в области интимной лирики, где поэтессе удалось достичь высокого художественного уровня, она создает стихотворения, посвященные жизни обездоленных («Кто-то вспоминает свое детство», «Мои земляки», «Над тетрадкой умершего ученика»). В стихотворении «Повстанцы», оживляя память о героическом прошлом народа, Д. Максимович страстно призывает отстаивать независимость родины.

Но самое непосредственное отражение животрепещущая общественная проблематика нашла в творчестве поэтов «социальной литературы». После «Книги товарищей» поэтам этой ориентации удалось выпустить несколько поэтических сборников (сербского поэта Ч. Миндеровича «Цветы голода», 1931, и «Молодость без солнца», 1934; черногорского поэта М. Баневича «Бунт ума», 1930, и др.). Большую часть своих стихотворений авторы публиковали в литературных журналах. В их стихах с болью и возмущением говорилось о бедственном положении народа, о социальной несправедливости, о бесчеловечных общественных порядках, голоде, туберкулезе, свирепствующем в рабочих кварталах. Однако молодым и неопытным поэтам далеко не всегда удавалось с должным художественным мастерством воплотить свои впечатления и переживания, сделать реальный факт «подлинно поэтическим документом жизни». Часть поэтов этого течения, и притом наиболее талантливых, находилась еще под влиянием экспрессионизма (Й. Попович, Р. Зогинович) и сюрреализма (Ч. Миндерович, Р. Раткович). Разрабатывая новые темы, они пытались использовать некоторые элементы поэтики этих направлений (например, сложные абстрактные «герметические» метафоры), что приводило иногда к затемнению поэтической мысли.

Во второй половине 1930-х гг. социальная поэзия приобретает новые качества. Расширилась ее тематика. Она становится более глубокой по мысли и реалистической по манере письма, при этом изживается описательность, упрощенность, схематизм и риторика.

Вершиной социальной поэзии этого времени является творчество Радована Зогиновича (1907–1986), поэта большого дарования и не меньшего гражданского мужества, поэта-борца и трибуна, который весь свой талант отдавал делу борьбы за свержение ненавистного режима. Начав свой творческий путь в конце 1920-х гг., в период формирования «социальной литературы», и сразу примкнув к ней, он вначале пытался творить в духе поэтики экспрессионизма, но уже в середине 1930-х гг. сумел выработать свой оригинальный стиль и создать произведения, которые свежестью идей и мотивов, пламенной революционной страстностью и искренностью чувства завоевали сердца читателей. Сборники его стихов «Кулак» (1936) и «Огненные голуби» (1937) сразу после выхода были конфискованы и сожжены полицией, хотя немало вошедших в них стихов увидели свет в журналах. Охватывая в своих произведениях весьма обширную проблематику, откликаясь на самые актуальные события, Зогинович выразил богатую гамму чувств и настроений, от интимно лирических до общечеловеческих. В структуре стиха, в манере письма Зогиновича заметно влияние Маяковского.

Важный вклад в развитие поэзии внесли и другие «социальные» поэты, в частности Йован Попович (1905–1952) и Чедомира Миндерович (1912–1966). Й. Попович, бывший одним из инициаторов объединения писателей левой ориентации для борьбы с реакционной властью в период экономического кризиса и монархо-фашистской диктатуры, прошел сложный творческий путь. В первых сборниках его стихов («Паломник вечности», 1922; «Танец над пустотой», 1926), где очевидны влияния немецкого экспрессионизма, доминировали абстрактно-философские мотивы. Позже, осознав необходимость обращения к реальным проблемам действительности, поэт, стремясь внести в сербскую литературу боевой дух, присягнул на верность рабочему классу и всему «униженному человечеству». Во второй половине 1930-х гг. его поэзия становится более естественной по форме, более искренней и лиричной. Многие из его стихов того времени посвящены родному краю Банату («Осень в Банате», «Кинджа») и его людям, их трудной жизни и страданиям.

Сходную эволюцию, но от сюрреализма к социальному реализму, можно наблюдать и у Ч. Миндеровича. От фактографического изображения тяжелой жизни рабочих предместий он переходит к стихам, в которых раскрывает внутреннюю драму человека своего времени, и обращается к антифашистской проблематике (сб. «Над пропастью», 1940; цикл стихов, посвященных гражданской войне в Испании).

Благодаря творчеству Р. Зоговича, Й. Поповича, Ч. Миндеровича, М. Баневича, Д. Ерковича, а также молодых талантливых поэтов, вступивших в это время на литературное поприще (Д. Костич, Т. Младенович и др.), «социальная поэзия» стала в конце 1930-х гг. влиятельным поэтическим направлением. В общественной борьбе этих лет она играла весьма значительную роль, недаром правящие круги с ожесточением душили ее. Социальная поэзия выражала, будила и развивала коллективный протест наиболее обездоленных слоев общества, готовя народ к предстоящим историческим битвам.

В прозе 1930-х гг. также возрастает интерес к жгучим вопросам современности, к социальным проблемам, усиливаются реалистические тенденции. Некоторые изменения происходят и в системе прозаических жанров. Как и прежде, ведущее место занимает рассказ и новелла, но одновременно возрастает и авторитет романа. Главная заслуга в развитии прозы того времени принадлежит писателям демократического лагеря, в первую очередь сторонникам критического реализма и «социальной литературы». Что касается экспрессионизма, то в творчестве его виднейших представителей наступает весьма ощутимый спад. М. Црнянский в 1930-е гг. фактически перестает работать в жанрах романа и рассказа. В 1930 г. он выпустил книгу путевых

заметок, уступающую его ранним произведениям. В дальнейшем он занимался только публицистикой, писал хвалебные очерки о гитлеровской Германии, фашистской Италии (какое-то время М. Црнянский находился в штабе Франко в качестве корреспондента газеты «Время»). Малоплодотворной была деятельность в области прозы и второго представителя экспрессионизма — Р. Петровича. В 1930-е гг. он опубликовал повесть «Люди говорят» и книгу путевых очерков «Африка», выражавшую далеко не передовые взгляды на проблемы африканских народов.

Наиболее успешно в области сербской новеллистики, как и в 1920-е гг., работали два крупнейших прозаика — В. Петрович и И. Андрич, произведения которых и являются вершиной всего созданного в этом жанре в сербской литературе межвоенного периода. Не меняя своей художественной манеры, В. Петрович в 1930-е гг. углубляет критику социальной действительности (сб. «Побеги спаленного куста», 1932). И. Андрич, как и прежде, разрабатывал в основном исторические темы, продолжая создавать галерею колоритных образов своих земляков из Боснии. В его новеллах и рассказах тех лет ощущается возрастающее стремление глубже проникнуть в реальную жизнь, отыскать и понять помимо этико-психологических и те социальные факторы, которые определяют судьбы и характеры людей. В это же время он выступает с интереснейшими философско-эстетическими эссе о литературе и искусстве (в частности, о Петре Негоше, о Гойе и др.).

Важный вклад в развитие сербской новеллы межвоенного периода вносит Исидора Секулич (1877–1958). Если в ее рассказах и новеллах первых послевоенных лет преобладало романтически-символистское начало и подчас проявлялась некая сентиментальность («Дьякон из церкви Богоматери», 1918), то в произведениях, написанных в канун Второй мировой войны, доминирующими становятся реалистические принципы (сб. «Хроника провинциального кладбища», 1940).

Особенно ощутимый перелом произошел в начале 1930-х гг. в творчестве талантливого прозаика Бранимира Чосича. В 1933 г. он публикует новый сборник рассказов «Как протекшие воды». В предисловии к нему он трезво и весьма критично оценивает свои предыдущие произведения и излагает новую творческую программу. Отказываясь от абстрактных «вечных проблем», он заявляет о своем твердом намерении обратиться к насущным проблемам современности. «Передо мной, — писал Б. Чосич, — открылся новый путь, а на этом пути — новые духовные переживания, новый опыт. Я вступаю на этот путь, широко распахнув руки, открыв глаза и напрягая слух, весь сосредоточенный на голосах, поднимающихся от земли». Творческим результатом этой идейно-художественной переориентации,

происшедшей под непосредственным влиянием «социальной литературы», стал его последний и предсмертный роман «Скошенное поле» (1934) — одно из лучших произведений межвоенной сербской реалистической прозы. В образе журналиста Ненада Байкича, главного героя романа, в его судьбе и трагическом столкновении с преступными порядками тогдашнего общества Чосич отразил типичные черты целого поколения своих современников. В этом романе, содержащем много автобиографических моментов, создана картина жизни Сербии во время Первой мировой войны, в период австро-германской оккупации, раскрыта чудовищная аморальность и грабительская сущность деловых и политических махинаций людей, из которых состояла господствующая «элита» в межвоенном югославском обществе. В романе со всей силой прозвучал тот «справедливого гнева звучный голос», которого не было слышно ни в одном из его прежних произведений.

Значительным явлением в развитии сербского романа в межвоенный период стала «Сербская трилогия» (1934) писателя-реалиста Стевана Яковлевича (1890–1952), который начал свою литературную деятельность еще в 1920-е гг. как автор рассказов. С. Яковлевич попытался создать правдивую эпопею о Первой мировой войне, подчеркивая освободительный характер борьбы, которую в ходе этой войны вел сербский народ. Роман в целом дает впечатляющую картину исторических событий, раскрывает страдания народа в навязанной ему войне, героизм простых людей и воинов, отстаивающих свою свободу и независимость страны. Автору удалось, хотя и не всегда психологически убедительно, создать ряд запоминающихся образов. Роман приобрел в свое время большую популярность у сербских читателей. Значительно слабее в художественном отношении был второй роман писателя «Смена поколений» (1940), представляющий собой одну из первых в Сербии попыток средствами беллетристики рассказать о революционно настроенной молодежи в канун Второй мировой войны.

Во второй половине 1930-х гг. некоторые сторонники сюрреализма обратились к прозе. В 1940 г. вышел в свет роман «Глухая пора», авторами которого были Александр Вучо и Душан Матич. В нем авторы, отступая от сюрреалистических творческих принципов, в реалистической манере представили широкую картину общественно-политической жизни Сербии в период абсолютистского правления короля Александра Обреновича на рубеже XIX и XX вв. Это произведение стало одним из важных событий сербской литературной жизни.

Новыми мотивами и темами обогатили сербскую прозу 1930-х гг. и представители «социальной литературы». Ценным вкладом в раз-

витие новой сербской социальной прозы был первый сборник новелл Йована Поповича «Должен быть порядок» (1932). В коротких реалистических новеллах с элементами репортажного стиля, отображающих жизнь мещанской среды провинциального городка, подмечены присущие этой среде общественные противоречия и созданы психологически достоверные образы. Большая часть новелл посвящена отрочеству автора. Его юный герой начинает осознавать, что в среде, в которой он живет, царят ложь и несправедливость. Он иронически изображает быт так называемого «приличного буржуазного общества», его эгоистические нравы и ничтожность интересов. Иные чувства возникают у автора, когда он говорит о людях, стоящих на самых нижних ступенях общества, задавленных нуждой и рабским трудом. Гуманизм, которым проникнуты новеллы Поповича, отражает ясно выраженную классовую точку зрения автора.

Среди писателей, принадлежавших к направлению «социальной литературы» и работавших в жанре рассказа и новеллы, во второй половине 1930-х гг. особенно выделяются уроженец Боснии Бранко Чопич (1915–1984) и черногорский прозаик Никола Лопичич (1909–1945).

Бранко Чопич, тогда еще начинающий писатель, талант которого достиг расцвета в годы народно-освободительной войны, своими первыми сборниками рассказов («Под Грмечем», 1938; «Борцы и беглецы», 1939; «Горцы», 1940; «В царстве бабочек и медведей», 1940) внес важный вклад в развитие прозы. Чопич избежал влияния модернистских течений и выступил продолжателем реалистических традиций сербской прозы. Вдохновляемый идеями борьбы за справедливый общественный порядок, чуткий к чаяниям простых людей и исполненный любви к ним, Чопич в предвоенных новеллах описывал трагические события и печальные судьбы жителей современной ему боснийской деревни. Но мысли о необходимости изменить это невыносимое существование Чопич, в отличие от ряда других тогдашних «социальных писателей», никогда не выражал в оголенной форме от лица автора. Однако они всегда были лейтмотивом его новелл и рассказов и выражались в мечтах и фантазиях их персонажей (иногда и очень наивных) о лучшей жизни, в стремлении вырваться из косной среды. Писатель сумел показать ту огромную скрытую силу протеста, тлеющего в душах придавленных бедами боснийских крестьян, протеста, который позже, в дни освободительной борьбы и народной революции, вылился в массовый героизм народа.

Н. Лопичич также продолжая реалистические традиции сербской литературы, воссоздавал тяжелую жизнь отсталого, угнетенного и бедного черногорского села. В его рассказах мало светлых красок. Рисуя трудные судьбы людей в суровых природных и общественных



условиях, он подводил читателя к мысли о необходимости борьбы за другую, лучшую жизнь. Творческий путь Лопичича был коротким (он погиб во время войны как участник освободительного движения), и его незаурядный талант не успел полностью раскрыться. Однако его небольшое по объему наследие (он издал всего лишь один сборник рассказов «Крестьяне», 1939) прочно вошло в литературу.

Предпочитая жанр новеллы, писатели «социальной литературы» предпринимали и серьезные попытки создания романа. Черногорский поэт и прозаик Ристо Раткович (1903–1954) опубликовал в 1933 г. роман «Невидбог»; в 1934 г. вышел первый роман молодой писательницы Милки Жижиной (1902–1984) «Путь Каи». Оба произведения содержат много автобиографических элементов, но они значительно отличаются друг от друга по широте охвата действительности, методу и стилю. В романе Р. Ратковича заметно влияние экспрессионизма и сюрреализма. Изображая распад патриархальной семьи, развитие буржуазных отношений в отсталой области Югославии — Санджаке, сложное переплетение национальных и социальных конфликтов, писатель строил характеры и психологию своих героев, опираясь то на фрейдизм, то на теорию социальной детерминированности человеческого характера. Несмотря на неубедительную мотивировку поступков некоторых персонажей, незавершенность образов, отсутствие единства стиля, рыхлость композиции, писателю удалось отобразить характерные черты своеобразной, во многом примитивной провинциальной среды, передать общественную атмосферу, царившую в ней в бурные годы Балканской (1912) и Первой мировой войн и после них. «Путь Каи» М. Жижиной не столь широк по охвату материала. В нем изображен жизненный путь крестьянской девушки, выросшей среди нужды и невзгод, энергично и неустрашимо борющейся с трудностями и постепенно меняющей свои взгляды на жизнь и общество. Простой по стилю и композиции, роман полон тепла и оптимизма. Оба эти романа, как и рассказы Й. Поповича и других писателей, были лишь первыми попытками освещения новой тематики. И именно поэтому, при всех своих недостатках, они были заметным явлением в сербской литературе того времени, прокладывали путь новой, социальной прозе революционной направленности.

Второе межвоенное десятилетие ознаменовалось важными достижениями и в области драматургии. Заслуга в этом принадлежит Б. Нушичу. В конце 1920-х гг., после неудачного обращения к жанру исторической драмы и трагедии, Б. Нушич возвращается к комедии. Вслед за «Госпожой министершей» увидели свет «Мистер доллар» (1932), «Белград прежде и теперь» (1933), «Опечаленная семья» (1934), «Общество эмансипированных женщин» (1935), «Доктор филосо-

фии» (1936), «Покойник» (1937). Эти комедии прочно вошли в репертуар театров Югославии. Расставшись с иллюзиями относительно нового югославского государства, Нушич в 1930-е гг. подвергает осмеянию различные стороны современной жизни, действия властей и государственного аппарата, политическую систему в стране, мораль и семейные отношения в буржуазной среде. «Волшебник смеха», замечательный мастер в обрисовке комических характеров и ситуаций, Нушич в 1930-е гг. создает новую галерею колоритных сатирических образов — филистеров, чиновников, дельцов, выскочек, мелких и крупных жуликов. Критика буржуазного общества достигает особой силы в комедии «Покойник» — острой сатире, показывающей, как капитал в союзе с властью преступно топчет человеческие жизни. Обществу, в котором покупаются за деньги честь, научные звания и положение, Нушич вынес суровый приговор.

В произведениях последних лет жизни Нушича присутствовал все тот же знаменитый «нушичевский комизм», искрящийся неподдельным весельем. Но в 1930-е гг., высмеивая действительность, Нушич все более сурово осуждал ее, не теряя при этом юмора и любви к жизни. В конце 1930-х гг. он тяжело заболел, все газеты уже готовили некрологи, но он поправился и тут же написал фельетон «Как я умирал», полный шуток и язвительных реплик в адрес белградского образованного общества, провожающего в последний путь своего «любимого» писателя.

Но если в области комедиографии благодаря Нушичу были созданы произведения, художественное значение которых вышло за рамки национальной литературы, то в других драматургических жанрах в 1930-е гг. особых достижений не было. Драматические произведения, которые выходили из-под пера различных авторов, были не в состоянии завоевать популярность у публики.

\* \* \*

В новых условиях, сложившихся после образования объединенного югославского государства, на развитие сербской литературы влияло множество противоречивых факторов: общественно-политических и культурных. Однако вопреки всему тому, что тормозило развитие литературы (прежде всего полицейский режим и цензура), литературная продукция увеличивалась количественно и значительно менялась качественно.

В течение двух межвоенных десятилетий в сербской поэзии намечались и в определенной мере осуществлялись значительные перемены как в области формы, так и содержания. Два течения межвоен-

ного «модернизма» — экспрессионизм и сюрреализм — декларировали свое стремление «осуществить революцию» в сербской поэзии. И действительно, для их представителей был характерен во многом новый в сербской поэзии «свободный стих», с помощью которого экспрессионисты выражали свой «космический» или «мистический» экстаз (искренний или искусственный и навеянный модой), а поэты-сюрреалисты — свои «подсознательные импульсы», нередко представлявшие собой замурованные в «герметическую форму» вполне рациональные рефлексии. Это внесло разнообразие в сербскую поэзию того времени, но революции в ней не произвело, да и вряд ли могло произвести, так как эти течения не ориентировали поэтическое творчество на внимание к реальной жизни людей, всегда являющейся неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Даже наиболее удачные произведения сербских сюрреалистов, не вышли за рамки своего времени, оставшись в основном литературно-историческими документами эпохи и свидетельством творческих поисков их создателей.

Что касается течений «социальной литературы» и «нового реализма», то их сторонники и не задавались целью «совершать революцию» в поэзии и в литературе в целом. Они стремились быть активными участниками борьбы за изменение социально-политической действительности тогдашней монархической Югославии, за защиту страны от угрозы фашистского порабощения. Писатели левой ориентации прилагали усилия к тому, чтобы предметом литературы стала реальная жизнь сербского народа, чтобы авторы всматривались не только в свой «внутренний мир», но и в жизнь народа, находили в ней темы для своего творчества. Что касается художественной формы, то вначале сторонники этого течения не придавали ей особого значения. Но потом, в результате бурных споров и дискуссий и на основе анализа собственного опыта, а также опыта других литератур, в том числе современной им советской литературы, они пришли к выводу, что поиски форм художественного выражения будут наиболее результативными, если их осуществлять в русле эстетики и практики реалистического направления. Именно на этом пути поэты и прозаики левого крыла добились заметных творческих результатов. Возможно, их успехи были бы еще более значительными, если бы Вторая мировая война и гитлеровская оккупация не оборвали мирное развитие страны, ее литературы и даже жизнь многих из них.

Развитие сербской литературы в период между двумя мировыми войнами несомненно является собой важнейший этап в художественном освоении действительности. Конечно, сербской литературе в тот период не удалось выйти за пределы сербскохорватского литератур-

но-языкового пространства. И хотя тогда делались попытки «идти в ногу» с разными течениями в европейских литературах, сербская литература все еще оставалась по сути дела на периферии европейского и мирового литературного процесса. Однако в собственном языковом и культурном пространстве она с честью выполнила свою историческую миссию. Сербские писатели обогатили фонд культурных ценностей сербского народа, особенно те из них, которые в это трудное время вселяли в сознание своих соотечественников веру в свои силы, стремились развить дух борьбы против общественного зла и грозящего иноземного нашествия, морально подготовить к уже случившимся в дверь трагическим событиям. Основная заслуга в этом принадлежит реалистическому направлению, представленному двумя течениями — «традиционным» и «новым» реализмом. Большею частью это была ангажированная литература. Но именно в такой литературе больше всего и нуждался сербский народ в тот судьбоносный для него исторический момент. В русле этого направления развивались и крепили таланты ряда крупных сербских прозаиков и поэтов XX в. Оттачивая метод и стиль реализма и сопереживая страданиям и чаяниям собственного народа, они выведут сербскую литературу из тесного, сугубо этнического и периферийного пространства на просторы европейской и мировой культуры. Одно из свидетельств тому — творчество И. Андрича, ставшего после Второй мировой войны лауреатом Нобелевской премии.

## Хорватская литература

**В** 1914 г. в Загребе увидела свет небольшая по объему антология — «Хорватская молодая лирика». Эта книга, в которую вошли произведения двенадцати поэтов, в том числе Тина Уевича, Янко Полича Камова, Франа Галовича и других, стала своеобразным эпилогом хорватского модерна и одновременно предвестником новой литературной эпохи, хронологические границы которой отмечены концом Первой и началом Второй мировой войны. В том же 1914 г. появились первые произведения Мирослава Крлежи, писателя, чьим именем по праву может быть назван период межвоенного двадцатилетия, настолько значителен по масштабу и художественному новаторству был его вклад в литературу Хорватии и шире — Югославии. Так встретились в канун Первой мировой войны две разные литературные эпохи — уходящая и идущая ей на смену. Потрясающая все основы народного бытия война на долгие годы определила многие черты общественной и культурной жизни Хорватии.

В Первую мировую войну хорваты, как не раз уже бывало в прошлом, находясь в составе Австро-Венгрии, вынуждены были сражаться под чужими знаменами за чуждые им интересы. К концу войны недовольство во всех слоях населения Габсбургской империи достигло крайнего напряжения. Поражение на фронтах, экономическая разруха, голод, стихийные крестьянские бунты и стачки рабочих, массовое дезертирство из армии и восстания моряков и солдат (в том числе и в Хорватии) — все предвещало крах монархии Габсбургов. В этой ситуации 29 октября 1918 г. Хорватский сабор объявил об отделении всех югославянских провинций от Австро-Венгрии и о создании самостоятельного Государства словенцев, хорватов и сербов, просуществовавшего до 1 декабря 1918 г., когда оно объединилось с Сербией и Черногорией в Королевство сербов, хорватов и словенцев (КСХС, с 1929 г. — Югославия). Тем самым была открыта новая страница в истории и истории культуры югославских народов.

Положение Хорватии в новой монархии оказалось весьма сложным. Она вошла в многонациональное и многоконфессиональное государство, господствующей нацией в котором стали сербы, составившие почти треть населения страны, и где правила сербская королевская династия Карагеоргиевичей. И хотя у югославянских народов издревле жило стремление к объединению, особенно усилившееся в первые десятилетия XX в., недемократический путь подобного объе-

динения и неравноправное положение народов в новом государстве неизбежно вели к обострению в нем социальных и национальных противоречий.

Спекулируя на идее югославянского единства, белградские правители опирались в своей политике на идеологию так называемого интегрального югославянства, в соответствии с которой народы, имевшие свою многовековую историю и культуру, объявлялись «единым трехименным народом». Такая политика вызывала возмущение во всех слоях населения Хорватии и привела к достаточно быстрому разрушению иллюзий относительно решения в королевстве национальных проблем и приобретения демократических свобод. Идея национальной автономии Хорватии становится столь же актуальной (если не более), чем она была в Австро-Венгрии. В разных формах это требование входит в программы практически всех буржуазных и крестьянских партий и объединений («Чистой партии права», «Народно-демократической партии», «Хорватского объединения» и др.). Все большую популярность, причем выходящую за пределы Хорватии, приобретает Хорватская крестьянская партия во главе со Степаном Радичем (в разные годы в название партии входили определения «народная» и «республиканская», но по политическим соображениям ей приходилось от них отказываться). Кроме защиты интересов крестьянства, программа этой партии в 1920-е гг. требовала создания «автономной хорватской крестьянской республики». Ширилось и рабочее движение, во главе которого встали образованная в 1919 г. Коммунистическая партия Югославии и революционные профсоюзы.

Между тем нельзя не учитывать того, что в новом государстве для народов, близких по языку и культуре, возникали условия, облегчавшие их общение, миграцию деятелей культуры из одной национальной среды в другую и относительно быструю там адаптацию (многие хорватские писатели — Т. Уевич, М. Крлежа, Г. Крклец и др. — годами жили и творили в Белграде). Более того, длительное участие в литературной жизни другого народа способствовало появлению в югославских литературах феномена так называемой двойной литературной принадлежности. Примером может служить творчество Иво Андрича, который родился и вырос в Боснии, начал свою литературную деятельность в рядах хорватского модерна — его произведения вошли в антологию «Хорватская молодая лирика» — и стал выдающимся сербским писателем. В последний год Первой мировой войны И. Андрич вместе с М. Црнянским и хорватскими литераторами Б. Машичем и Н. Бартуловичем основал в Загребе журнал югославянской ориентации «Книжевни юг» («Литературный юг», 1918–1919), объединивший писателей из разных национальных регионов. Среди них

были словенцы — И. Цанкар, Ф. Козак, Б. Водник, А. Новачан, М. Ярц, сербы — А. Шантич, С. Пандурович, С. Чорович, С. Винавер, Д. Васич, хорваты — И. Войнович, В. Назор, Д. Домьянич, Г. Крклец, М. Крлежа, М. Марьянович, А. Барац и многие другие. Обе тенденции — и центристская и центробежная — действовали в культуре югославских народов на протяжении всего межвоенного периода, но под влиянием внутренней политики королевского двора все больше верх брала тенденция центробежная, рождающая новые оппозиционные настроения.

Напуганные ростом социального и национально-освободительного движения власти ужесточают внутреннюю политику. В декабре 1920 г. издается декрет (он получил название «Обзнана» — буквально «Объявление»), согласно которому запрещалась деятельность коммунистической партии и революционных профсоюзов, вводилась строжайшая предварительная цензура, существенно ограничивалась свобода слова, собраний и демонстраций. Конституция и «Закон о защите государства» (оба в 1921 г.) закрепили власть династии Карагеоргиевичей, опиравшейся на режим террора и полицейского произвола. Вступило в силу и новое административное деление страны, ущемлявшее национальные и политические права югославских народов. В ответ на эти меры белградского центра сопротивление унификаторской политике принимает все более разнообразные формы. Осознание хорватами нереализованности в КСХС исторической цели — достижения национальной свободы и демократических прав определило новый этап их национальной, политической и культурной истории. Художественная литература в этот период, как и в прошлом, сохранила особую роль в формировании общественного и национального самосознания.

В конце 1910-х — начале 1920-х гг. писатели старшего поколения — Ксавер Шандор Джальский (1854–1935), Динко Шимунович (1873–1933), Иво Войнович (1857–1929), Анте Тресич — Павичич (1867–1949), Владимир Назор (1876–1949) — продолжали писать в уже сложившейся манере, публикуя свои произведения в репрезентативном загребском журнале «Современник» (1906–1941, выходил с перерывами). В обстановке общественного брожения принесенные ими из предшествующей литературной эпохи художественные тенденции — неосимволистские, импрессионистические, реалистические и натуралистические — воспринимались вступающими в литературную жизнь молодыми писателями как анахронизм. По своему влиянию эти тенденции явно уступали достаточно пестрому в идейном и эстетическом отношении движению, в котором наиболее широкое распространение получили экспрессионистские концепции.

При всей эстетической расплывчатости феномена, называемого экспрессионизмом, идейных и индивидуальных различиях его представителей, в их творчестве проступает и общность многих принципов, что позволяет говорить о хорватском экспрессионизме как о национальном литературном явлении, имевшем, однако, несомненные связи с экспрессионизмом в немецкой и австрийской литературах. Об этом свидетельствуют личные признания ряда хорватских писателей и совпадения (неслучайные) в названиях ряда хорватских и немецких журналов (ср. название журнала А. Б. Шимича «Юриш» и немецкого «Штурм» — оба в переводе означают «натиск, буря»). Между тем куда важнее было то глубинное сходство с базисными принципами экспрессионизма в европейском искусстве, которое в хорватской литературе возникало не столько под влиянием названных европейских литератур, сколько явилось результатом типологической общности художественного развития этой части Европы (хотя, конечно, нельзя не учитывать, что Хорватия несколько веков входила в состав Австрии и Австро-Венгрии, а в Вене и Граце получали образование многие представители хорватской интеллигенции). В то же время положение несвободной страны и в годы войны, и после нее, уже в новом государстве, рождало естественное отмежевание от немецкоязычных литератур. Поэтому в непродолжительной, но бурной истории хорватского экспрессионизма заметно противоборство двух начал — признание родства с западноевропейским экспрессионизмом и отталкивание от него, доходящее до отрицания этого течения в хорватской литературе<sup>1</sup>.

Молодые хорватские писатели, как и их немецкие и австрийские коллеги, видели миссию искусства в духовном очищении человека и общества, что, по их мнению, было возможно лишь с отказом от привычных и устоявшихся литературных канонов. Они полагали, что предельное напряжение чувств современного человека можно выразить только отчаянным криком, гиперболическим нагнетанием драматизма и гиперэмоциональной реакцией на контрасты действительности<sup>2</sup>. Внимание писателя с описания «кричащего» или «скорбящего» переключалось на заостренное, часто доходящее до экзаль-

<sup>1</sup> А. Н. *Žarković*. О А. В. *Šimiću* // *Krugovi*. Zagreb, 1955, № 2, 5, 6; *G. Krklec*. Zapis o ekspresionizmu // *G. Krklec*. Novo noćno iverje. Sarajevo, 1966.

<sup>2</sup> Австрийский теоретик экспрессионизма Г. Бар дал этому направлению, возникшему в немецкой и австрийской литературах в начале XX в., такое определение: «Страшное, мертвое время кануна Первой мировой войны заставило человека закричать, и этот отчаянный крик нашел отражение в искусстве: искусство взвыло в полной темноте, призывая на помощь в поисках духа. Это и есть экспрессионизм». Цит. по: *F. Petre*. Idejnost i izraz ekspresionizma // *Umjetnost riječi*. Zagreb, 1957, № 2, s. 86.



тации выражение «крика» и «скорби». «Искусство должно быть столь же естественным, как естественен крик человека, которого бьют, как бунт того, кого угнетают», — пишет У. Донадини<sup>3</sup>, а вслед за ним А. Б. Шимич не менее эмоционально заявляет, что «крик боли и ненависти, вырывающийся из глубин человеческой души, стал единственно возможным выражением творческого Духа культуры, плотью которого являются и слово, и звук, и камень, и движение, и краски»<sup>4</sup>. Сходную позицию находим и у писателя-коммуниста А. Цесарца: «О, священная борьба правых и левых, дня сегодняшнего и дня грядущего, я нахожусь на крайне левом фланге. Ведь только страшный крик над Бессмыслием усиливает шепот нового смысла»<sup>5</sup>.

Неудивительно, что экспрессионисты (как и все авангардисты 1910–1920-х гг.) были едины в своем резком отталкивании от литературы предшественников, не способных, как им казалось, отразить охватившую человечество тревогу за свое будущее. В своей знаменитой статье «Хорватская литературная ложь» (1919) молодой Крлежа яростно отрицает практически всю хорватскую литературу прошлого: «Формируясь под виселицами, в тюрьмах, лагерях и казармах, на войнах, шедших под чужими знаменами», она была «слабым и призрачным, весьма дилетантским камуфляжем действительности»<sup>6</sup>. Писатель не видит в ней никого, кто мог бы послужить опорой для новой литературы, кроме Ю. Крижанича, А. Шеноа и С. С. Краньчевича. Не менее категоричен был и А. Б. Шимич, не признававший самоуспокоенность и отрешенность от житейских бурь искусства модерна. «Ненавижу то, что многие называют мерой, — писал он. — Ненавижу то, что многие называют солидностью, красотой и стилем времени. Солидность, уравновешенность, красота и стиль для них не что иное, как условность, безжизненность, то есть то, что называется мертвечиной»<sup>7</sup>.

Отвергая красоту и гармонию как вечные категории искусства, экспрессионисты провозглашали основными его качествами — динамику, энергию, экстаз и утверждали главенство этического императива. Не случайно в их арсенале преобладающими оказались поэтические и драматические жанры, так как «молодые» писатели тяготели к прямому, часто риторическому или публицистическому воздействию на читателя и зрителя. В их собственном творчестве это вело к постепенной нейтрализации субъективного начала и домини-

<sup>3</sup> U. Donadini. *Novelle. Romani. Drame. Kritike. Eseji*. Zagreb, 1968, s. 255.

<sup>4</sup> A. B. Šimić. *Sabrana djela*. Zagreb, 1960, knj. 2, s. 146.

<sup>5</sup> Plamen. Zagreb, 1919, № 2.

<sup>6</sup> Plamen. Zagreb, 1919, № 1.

<sup>7</sup> A. B. Šimić. *Sabrana djela*, knj. 2, s. 69.

рованию абстрактного на всех уровнях художественного изображения. Один из немецких экспрессионистов К. Эдшмид писал: «Описательное слово, обсасывающее предмет со всех сторон, исчезает. Для него больше нет места. Слово стало стрелой. Оно поражает нутро предмета и одухотворяется им. Выкристаллизуется подлинный образ вещи. Отпадают слова-вставки»<sup>8</sup>.

Между тем нельзя упускать из виду несколько важных обстоятельств, повлиявших на характер хорватской литературы межвоенного времени, в том числе и экспрессионизма. Первым из них было сложившееся в обществе отношение к литературе как одному из основных факторов утверждения и защиты национального самосознания. Второе обстоятельство связано с тем, что экспрессионизм в хорватской литературе возникает в последние годы Первой мировой войны и в первые годы после нее, то есть позже, чем в немецкой и австрийской литературах. В силу этого свойственное всем экспрессионистам космическое видение вселенской катастрофы в хорватском экспрессионизме «заземляется» на военную и послевоенную ситуации. Для хорватских писателей именно война и послевоенный хаос становятся воплощением надвигающегося краха цивилизации, тотального разрушения вековых устоев, символом варварства, несправедливости и бездуховности жизни. Для них остается непреложным принцип «потребности человека быть понятым» (А. Б. Шимич), его воплощение они видят «в жизненных эмоциях, истинных и сильных» (Крлежа). Верность этим традициям родной литературы оберегала писателей от увлечения крайностями авангардистских программ. Поэтому нигилистическое отношение к художественным традициям в большей степени проявилось в литературной публицистике. В произведениях молодых литераторов заметно своеобразное «примирение» авангардистских принципов с принципами натурализма и реализма в прозе и драме, импрессионизма — в поэзии. Это взаимодействие разных художественных начал рождало множество переходных и смешанных форм.

В хорватском экспрессионизме было несколько групп писателей организационно никак не оформленных, у каждой из них были свои идейные и эстетические критерии. Отсюда и разноликость этого движения, и несводимость к единой программе. Группа католических писателей — Дж. Судета, Н. Шоп, Й. Хорват, М. Уевич — сплотилась вокруг журнала «Хрватска просвета» («Хорватское просвещение», 1914–1940), вдохновителем которого был активный деятель модерна Любомир Маракевич (1887–1959). Став редактором этого

<sup>8</sup> Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986, с. 309.

издания в 1920 г., он поддерживал не только близких ему литераторов религиозной ориентации, но и проявлял определенную эстетическую терпимость по отношению к писателям чуждых ему политических взглядов, как, скажем, М. Крлежа или А. Цесарец. Маракевич был также одним из немногих хорватских критиков, кто регулярно освещал наиболее значительные явления сербской литературы. Его содержательные статьи 1920-х гг. стали одной из первых попыток охарактеризовать экспрессионизм как факт национальной литературы<sup>9</sup>. В поэзии католического направления была особенно ошутима нравственная бескомпромиссность и страстная устремленность к самоусовершенствованию. В то же время в ней органически сочетались свойственные экспрессионизму эсхатологические предчувствия «конца света» с мистическими мотивами неосимволистского характера и меланхолическими импрессионистскими настроениями.

Более отчетливо связь с авангардистскими концепциями ощущалась в анархо-индивидуалистическом бунтарстве журналов У. Донадини («Кокот» — «Петух», 1916–1918) и А. Б. Шимича («Виявица» — «Метель», 1917–1919; «Юриш», 1919; «Книжежник» — «Литератор», 1924). Эти издания стали первыми проводниками экспрессионистских идей в Хорватии. В них звучал и социальный пафос, вызванный стремлением редакторов постичь общественный смысл происходящего.

Еще острее социальные мотивы проявились в журналистике и художественной практике третьей группы писателей, которую составляли М. Крлежа, А. Цесарец, М. Фелдман, И. Горенчевич. Эти литераторы были открыто связаны с коммунистическим движением в Югославии и мире, поддерживали Октябрьскую революцию и III Интернационал. Издававшийся ими журнал «Пламен» (1919) стал, по словам А. Цесарца, «первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства»<sup>10</sup>. Это издание и последовавший за ним журнал М. Крлежи «Книжевна република» («Литературная республика», 1923–1927) заложили основы революционной литературы в Хорватии и Югославии, особую значимость которой придавали прежде всего мощные таланты М. Крлежи и А. Цесарца. Оба эти писателя находились в эпицентре литературной и общественной жизни страны на протяжении всего межвоенного периода. В 1920-е гг. они побывали в Советской России. Их очерки об увиденном там появлялись в периодике, а в 1926 г. вышла книга М. Крлежи «Поездка в Россию». Публицистику Крлежи и Цесарца пронизывала не только их вера в возможность построения справед-

<sup>9</sup> L. Maraković. Expresionizam u Hrvatskoj // A. Haler, M. Kombol, B. Gavella, L. Maraković. Eseji, studije, kritike. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1971, knj. 86.

<sup>10</sup> А. Цесарец. ЛЕФ в Югославии // ЛЕФ. М., 1923, № 2, с. 176.

ливого общества, прообраз которого они увидели в России. Она содержала массу информации о ее культурной жизни, борьбе мнений и стилей в русском искусстве, о трудностях становления молодого государства. В советском искусстве тех лет обоих хорватских писателей привлекали авангардистские течения.

Набрав силу к середине 1920-х гг., экспрессионизм вскоре обнаружил свою «усталость», изжил многие свои черты и как литературное движение сошел со сцены. Вместе с тем экспрессионистские приемы надолго сохранятся как компоненты стиля, как устойчивые средства изображения обуревающих человека страстей, стихии массовых движений и общественных потрясений.

К концу 1920-х гг., когда несколько стабилизировалась общественно-политическая ситуация в стране, наступает время трезвого анализа. Рубеж 1920–1930-х гг. практически всеми исследователями (хорватскими и зарубежными) рассматривается как своеобразная цезура в литературном процессе межвоенного периода, причем не только в хорватской, но и в других югославских литературах. Эмоционально-выразительное начало в искусстве уступает место аналитико-изобразительному, прочные позиции занимает социально-психологический анализ. Проза возвращается к эпической обстоятельности, при этом, однако, она активно использует накопленные экспрессивные формы выражения. Происходит и своеобразная смена жанров: поэзию и малые прозаические формы теснят циклы рассказов и романы. Все это свидетельствует о наступлении качественно новой ситуации в хорватской литературе 1930-х гг.

Менялась и обстановка в стране. Толчком к обострению социальной и национальной напряженности в Хорватии стало совершенное в июне 1928 г. в югославской скупщине покушение на депутатов Хорватской крестьянской партии: ее лидер С. Радич был смертельно ранен, двое его соратников убиты. Убийство хорватских депутатов членом националистической сербской группировки всколыхнуло всю Хорватию: на улицы вышли многочисленные демонстрации; во время торжественного молебна по случаю десятой годовщины образования КСХС студенты вывесили в загребском соборе траурные знамена; хорватские писатели в знак протеста отказались от принятой многими из них на волне югославских иллюзий единой с сербским языком литературной нормы, так называемой экавщины, и вернулись к иекавщине — традиционному типу языка хорватской литературы, установленному в конце XIX в.<sup>11</sup> В январе 1929 г. напуганные

<sup>11</sup> Это деление было связано с произношением в различных говорах сербского и хорватского языков старославянского «Ў» как «э(е), или je(uje)».

размахом оппозиционных движений правящие круги КСХС совершают военно-монархический переворот и устанавливают диктаторский режим короля Александра Карагеоргиевича. Новое название страны — Югославия — также было призвано символизировать государственное и национальное единство населяющих ее народов. В оппозиции к великодержавной политике, принимавшей все более откровенно тоталитарный облик, оказались самые разные слои населения и политические образования (социалистические, демократические, национально-либеральные и националистические). Все они попадали под запрет как имевшие целью изменение существующего режима или носящие религиозный и национальный характер. Под запретом оказалось и созданное в 1929 г. в Италии крайне националистическое, тяготевшее к итальянскому фашизму, террористическое усташское движение<sup>12</sup> во главе с Анте Павеличем, эмигрировавшим из Югославии после убийства С. Радича. В 1934 г. усташа осуществили убийство Александра Карагеоргиевича.

В Югославии начала свирепствовать цензура, запрещавшая любые произведения хоть с каким-то намеком на свободолобивые социальные и национальные идеи. Запрещались не только произведения революционной направленности, как, скажем, пьеса М. Фелдмана «Во мраке» (1940) или социально-критическая драма М. Матковича «Случай гимназиста Вагнера» (1935), но и произведения на национальные темы. Так, в 1928 г. были сняты с репертуара инсценировка М. Беговича «Хорватский Диоген» (по роману А. Шеноа «Диоген»), посвященная автором С. Радичу, спектакль по пьесе известного драматурга XIX в. М. Боговича «Матия Губец, король крестьянский», в 1934-м — пьеса Т. Строщи «Гай» о руководителе хорватского возрождения XIX в. В репертуаре хорватских театров не было места не только произведениям советских авторов (кроме «неопасных» комедий В. Шкваркина и В. Катаева), но и драмам словенского классика И. Цанкара и современного писателя Словении Б. Крефта<sup>13</sup>.

После убийства короля наступило некоторое ослабление реакции. В 1939 г. была создана Хорватская бановина во главе с назначаемым, но в то же время ответственным перед национальным сабором баном. Началась и некоторая легализация оппозиционных партий (кроме коммунистической), в том числе был снят запрет и с усташской партии, которая развернула пропагандистскую кампанию за

<sup>12</sup> «Усташ» в трактовке членов этого движения — повстанец-освободитель (от слова *устати* — встать, подняться).

<sup>13</sup> S. Batušić. Zabranivanje predstava i cenzura u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu između dva rata // NOB. Kultura i umjetnost u Hrvatskoj. Zagreb, 1975, s. 79.

создание независимого хорватского государства. Неудивительно, что в этих обстоятельствах эстетические расхождения между писателями отступают на второй план и журнальные издания, объединяющие ту или иную группу литераторов, противостоят друг другу прежде всего по своим идейным и политическим взглядам. «Никогда до этого, — отмечает хорватский литературовед М. Ваумпотич, — наши писатели (имеются в виду югославские. — Г. И.) не оказывались перед необходимостью решения множества не столько эстетических, сколько идеологических, политических и моральных дилемм»<sup>14</sup>.

Выразителем самых радикальных оппозиционных настроений стало возникшее в 1920-е гг. с журналами «Пламен» и «Книжевна република» течение революционной литературы. На рубеже десятилетий и в 1930-е гг. оно было продолжено течениями, получившими в югославской критике названия «социальная литература» и «социальный реализм». При всей идейной ангажированности эта литература функционировала в общем литературном контексте и в той или иной степени подчинялась общему художественному развитию. Журнальные издания названных течений по цензурным соображениям были очень недолговечны, но их идейно-эстетическую преемственность удавалось сохранить благодаря возникновению (взамен запрещенных) новых журналов на всей территории Югославии. В Хорватии выходили «Критика» (1928), «Литература» (1931–1933), «Культура» (1933), «Израз» («Выражение», 1939–1941). Облик этих изданий определяла марксистская ориентация. Поскольку преимущественное внимание в них уделялось общественно-политической проблематике, художественные отделы журналов явно уступали публицистическим. Насколько это было возможно, издания революционного направления пытались популяризировать советскую литературу и критику и левую литературу Европы и Америки<sup>15</sup>. Представители левых течений были искренне убеждены, что для написания художественных произведений талант вторичен и «для создания хорошей социальной литературы необходимы два условия: надо владеть основательным, прочным знанием исторического материализма, законов общественного развития и активно участвовать в общественном процессе»<sup>16</sup>.

Фанатичное следование агитационным задачам и пренебрежение эстетической культурой неизбежно вели к расколу революционной

<sup>14</sup> Цит. по: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeca. Zagreb, 1965, s. 341.

<sup>15</sup> А. Флакер. Советская литература в Югославии с 1918 по 1934 г. // Советское славяноведение. М., 1967, № 6; Советская литература в Югославии 1934–1941 гг. // Октябрьская революция и славянские литературы. М., 1967.

<sup>16</sup> Literatura. Zagreb, 1932, № 5–6, s. 194.

литературы. В своих журналах «Данас» («Сегодня», Белград, 1934) и «Печат» (1939–1940) М. Крлежа, защищая не менее страстно, чем его оппоненты, тенденциозность искусства, в то же время недвусмысленно выступал против утилитарного к нему подхода и недооценки специфики художественного творчества. «Значение красоты, — отмечал он, — не определяется исключительно тем, левая она или правая»<sup>17</sup>, и было бы ошибочно полагать, что, открыв законы общественного развития, мы нашли ответ на то, «как художественно выразить эти открытия»<sup>18</sup>. Растянувшаяся на несколько лет полемика касалась, по сути дела, вопроса о взаимоотношениях революционного искусства и коммунистической партии. Она принимала свойственные времени резкие, бескомпромиссные формы и разводила близких по мировоззрению писателей в разные стороны. В самый канун Второй мировой войны дискуссии, рожденные трагическим непониманием в среде левой интеллигенции, были прерваны решением руководства Коммунистической партии Югославии.

Эволюция социальной литературы в сторону социального реализма шла в двух направлениях. Одно из них связано с овладением эпической глубиной в изображении, другое — с освобождением от излишнего романтического пафоса и натуралистической описательности. Такие талантливые писатели, как Х. Кикич, Н. Симич, И. Дончевич, М. Фелдман, Й. Хорват, сочетали глубокий социально-психологический анализ буржуазной действительности с верой в неизбежность социального переустройства общества на справедливых началах.

Идеологически заострено было и творчество писателей, которые придерживались клерикально-националистических взглядов. Журналы «Хрватска смотра» («Хорватское обозрение», 1933–1945) и «Хрватска стража» (1929–1941) выступали против королевского режима, но одновременно они отвергали революционную и даже либерально-демократическую литературу. Редактор журнала «Хрватска смотра» К. Шегвич видел цель своего издания в противостоянии «атмосфере, пронизанной бациллами материализма, марксизма, ложного, эгоистического коллективизма. В этой атмосфере гибнет разнообразие нашей жизни. Она почти полностью захватила молодое поколение, о чем можно судить по ее литературной продукции»<sup>19</sup>.

Объединить писателей разных взглядов под флагом «хорватского национального движения» пыталась «Хрватска ревия» («Хорватское ревью», 1928–1945). У авторов этого журнала общим было стремле-

<sup>17</sup> М. Krlježa. Sabrana djela. Zagreb, 1953–1976, sv. 20, knj. 3, s. 303.

<sup>18</sup> Ibid., s. 333.

<sup>19</sup> Hrvatska smotra. Zagreb, 1933, № 1.

ние к национальной автономии Хорватии, к свободному развитию ее культуры. Вместе с тем все заметнее становилось влияние на многих из них демократических и антифашистских настроений. «Все мое творчество, — писал В. Назор в 1933 г., — возникало от неудовлетворенности тем, что окружающая жизнь устроена иначе, чем мне бы хотелось. К чему тогда мое одиночество, строительство всех тех (весьма романтических) башен из слоновой кости, в которых я все равно чувствую себя неуютно... Может быть, я как раз тот, вчерашний пресловутый национальный патриот, правда, куда более левонастроенный. Но по-своему»<sup>20</sup>.

Во второй половине 1930-х гг. «левет» и журнал академического типа «Савременик». Это выразилось, в частности, в привлечении на страницы издания писателей-антифашистов и левой литературной молодежи, которая откровенно критически относилась к действительности Хорватии и в своем творчестве тяготела к социальной проблематике. При этом журнал сохранял достойный эстетический уровень своих публикаций.

Противостояние различных политических групп господствующему режиму привело, по мнению сербского критика М. Богдановича, к явному усилению в литературе второй половины 1930-х гг. «активного социального критицизма»<sup>21</sup>. Подобная направленность многих югославских писателей в свою очередь укрепляла позиции реализма, к которому в эти годы обращались сторонники разных творческих концепций. Между тем очевидно и то, что восстановление в значительной мере ослабленных, а то и прерванных традиций реалистической литературы происходило с использованием модернистского и авангардистского опыта.

В первое десятилетие рассматриваемого периода в хорватской литературе лидировала поэзия. В ее развитии можно выделить две основные тенденции — импрессионистскую, восходящую к традициям модерна, и экспрессионистскую, в значительной своей части ориентированную на отрицание как форм, так и содержания традиционного стиха. Первая тенденция, потесненная в начале периода, во второй половине 1920-х и в 1930-е гг. расширяет сферу своего влияния. Вторая, оказав безусловное воздействие на структуру стиха и распространение верлибра, раздвинув тематические границы поэзии, в том числе и за счет введения в нее социальной и политической проблематики, в конце 1920-х гг. практически сходит на нет. Другие авангардистские тенденции не получили в Хорватии сколько-нибудь

<sup>20</sup> V. Nazor. *Sabrana djela*. Zagreb, 1977, t. 19, s. 302.

<sup>21</sup> Књижевност између два рата. Београд, 1972, књ. 11, с. 333.



существенного распространения. Футуризм и зенитизм не оставили заметного следа в поэтическом творчестве и лишь заделали литературную публицистику («Зенит», 1921–1926). Сюрреализм вошел в поэзию в виде отдельных стилевых компонентов.

Строгая, подчас подчеркнута рациональная поэзия Антуна Бранко Шимича (1898–1925) стала новым словом в хорватской поэзии (сб. «Преображения», 1920). Предчувствуя скорую смерть, большой туберкулезом поэт особенно остро ощущал скоротечность жизни, ее хрупкость, душевные страдания и физическую немощность человека («Смерть и я», «Тело и мы», «Обретенный Бог»). В последующих произведениях он все больше связывает свою музу с горестями окружающих его людей, соседей по городской окраине (цикл «Земля»). Восстав против поэтических норм модерна, Шимич отказывается от живописания, от полутонов и нюансов, от мелодичности, столь свойственных этому направлению. Поэт остро чувствует неумолимую жестокость жизни и ищет семантически точное слово для ее выражения. Его взгляд, как говорит он сам, устремлен «глубоко внутрь человека», к проблемам мироздания и отношения к Богу. Стиль его произведений внешне спокоен, даже суров, лаконичен и строг, иногда это открытая риторическая констатация, усиливающая внутреннюю напряженность текста: «коль ты существуешь, о праведный Боже, / То видишь ли с неба трепещущих женщин, / Толпящихся перед дверьми канцелярий, / ...Ужели другого убежища нету, / Помимо стихов моих, им посвященных?» («Женщины перед канцеляриями», перевод А. Гитовича). Для хорватской поэзии введенный А. Б. Шимичем свободный стих, в котором драматически напряженная интонация выступала цементирующим началом, и этическая бескомпромиссность поэта были несомненным новаторством. Небольшое по объему наследие Шимича стало важным звеном в развитии хорватской поэзии XX в.

В поэзии Мирослава Крлежи (1893–1981) конца 1910-х – начала 1920-х гг. наиболее последовательно воплотились основные принципы экспрессионизма («Стихи» I, II – 1918, III – 1919; «Лирика» – 1919). Его «взрывчатый» поэтический стиль был полной противоположностью стилю А. Б. Шимича, а один из главных мотивов экспрессионизма – бунт против устоявшихся общественных и эстетических норм – в стихах Крлежи наполняется, кроме этического, и политическим содержанием. За достаточно обобщенными, чаще всего библейскими образами, вообще характерными для поэтики экспрессионизма, слышится отзвук революционных событий в России, Германии, Венгрии, бунтов в Хорватии, звучит бурный протест против войны и политики насилия в новом королевстве. В продолжение

традиции С. С. Краньчевича образы Голгофы, Страстной Пятницы предстают в поэзии Крлежи символами мессианского бунтарства, а распятый Христос — «как оплеванный, голый идеал человечества»:

При кровавом тюремном мерцании шущманской лампы  
что ты можешь, хорват, поделать,  
если длится Европы Страстная Пятница,  
если Сын Человеческий вздернут на крест,  
если жгут ему раны и кожу дерут,  
если пули летят и проклятья камнями катятся?  
Длится, тянется Европы Страстная Пятница!

(«Памяти Карла Либкнехта», 1919,  
перевод Л. Мартынова)

В 1930-е гг. М. Крлежа выпустил «Книгу стихов» (1931), «Книгу лирики» (1932) и «Песни во тьме» (1937). Произведения, вошедшие в эти сборники, более спокойны по тону, они лишены революционного пафоса и внешних эффектов стихов экспрессионистского периода. В них поэт обращается не только к социальным темам («Врач у постели бедняка»), в центре его внимания оказываются интимные переживания, чувство одиночества и грусти («Ноктюрн в одинокой комнате», «Ночь в провинции»). Однако в 1936 г., правда не в Загребе, где поэта травил клерикально-националистические круги, а в Любляне, вышли его «Баллады Петрицы Керемпуха» — одна из самых оригинальных хорватских поэтических книг<sup>22</sup>. Обратившись к старой кайкавинне, литературному языку центральной Хорватии в XVI–XVIII вв., к ее лексическому богатству и звуковым особенностям, Крлежа написал произведение, генетически восходящее к произведениям европейской уленшпигелевской традиции. Сам поэт говорил, что он создал свой поэтический язык на основе барочного языка ученых-проповедников, привнеся в него острое, язвительное народное словцо лирического героя — бродячего певца, «кайкавского барсука» Петрицы Керемпуха. Его песни выражали коллективный протест против насилия, жестокости, угнетения и издевательств над «нищими, голодными, босыми, сечеными, клейменными, гнусавыми, безносными». В то же время в них то робко, то во весь голос выражалось убеждение, что придет, наконец, день, когда «поверьте, люди, — под косу смерти лягут судьи» («Петрушка и повешенные», перевод Л. Мартынова).

Книгу Крлежи отличает не только лексическое и стилевое своеобразие, но и жанровое, отмеченное удивительной свободой: на сме-

<sup>22</sup> В Хорватии она вышла только в 1946 г.



М. Крлежа, И. Г. Ковачич, Н. Полич. В этом обращении к диалектам, кроме сопротивления унификаторской политике сербских властей, сказывалось также, по словам М. Франичевича, отталкивание «от зализанных, запозитизированных лексических и стилистических схем, бегство от подражания различным поэтическим вкусам»<sup>23</sup>. В. Назор связывал обращение к чакавщине и кайкавщине с надеждой «найти те глубокие, истинные голоса, которые идут из недр человеческой души и без которых нет настоящей лирики»<sup>24</sup>. В своих лучших образцах, таких как ставшие хрестоматийными «Песня невольника с галеры» В. Назора, «Баллады Петрицы Керемпуха» М. Крлежи, «Бунтарь-грабанцияш»<sup>25</sup> И. Г. Ковачича, «диалектная поэзия», преодолев узкорегинальные рамки, развивалась в общенациональном литературном русле.

В католической поэзии экспрессионистские мотивы приглушались сочетанием их с неоромантическими и импрессионистскими. В меланхолических, полных страха перед смертью стихотворениях рано умершего от чахотки Джуры Судеты (1903–1927) отстаивалась внутренняя свобода поэта и его право на откровенное выражение своих чувств («Одинокими тропами», 1924; «Домики в Долине», 1926; посмертно — «Сумерки», 1929). Поэт придерживался традиционного рифмованного стиха, и в его преимущественно автобиографической лирике тихой исповедальной интонации с поразительной искренностью говорилось о жизни-болезни, замкнутой белыми больничными стенами, о предчувствии скорой смерти, жажде света, любви — и христианском смирении, помогавшем ему укротить экзистенциальный ужас перед смертью и одиночеством и вспыхивавший протест против судьбы («Страстные желания и больной юноша»).

В стихах Николы Шопы (1904–1982), эрудита и превосходного переводчика латинской поэзии, сплетались сказки, легенды и были. Произведения поэта полны мистики, ночных видений, воспоминаний автора о покинутых местах детства (он был родом из Боснии). Сочувствие к униженным и обездоленным находит опору в нравственной позиции поэта и никогда не переходит в бунтующее слово («Песни бедного сына», 1926; «От утренних петухов до вечерних», 1939). Его Иисус не возмутитель спокойствия, как у Краньевича, и не бунтарь Крлежи, а человечный, кроткий и близкий людям («Иисус и моя тень», 1934). Сочетанием социальной направленности произведений Н. Шопы с их религиозной одухотворенностью объяснялась близость его поэзии представителям разных литературных групп.

<sup>23</sup> Цит. по: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća, s. 754.

<sup>24</sup> Ibid., s. 760.

<sup>25</sup> Грабанцияш — студент-чернокнижник.

И в 1920-е, и в 1930-е гг. в хорватской поэзии была достаточно большая группа поэтов продолжавших в основном традиции хорватского модерна и придерживавшихся импрессионистской манеры. Это Любо Визнер (1885–1951), Драгутин Домьянич (1875–1933), Никола Полич (1890–1960), Олинко Делорко (р. 1910), Владо Влаисавлевич (1900–1943), Франо Алфиревич (1903–1956), Владимир Ковачич (1907–1959). В их преимущественно интимной, камерной поэзии доминирует культ изысканной красоты, мелодичности стиха, воссоздается прекрасный мир природы, ее звуков и красок, мир личных переживаний. Этим поэтам близок дух легенд, народных сказаний и песен, романтика путешествий (Н. Полич. «Вчерашний город», 1936; В. Майер. «Песни опечаленного европейца», 1934, «Музыкант и мир», 1938; Ф. Алфиревич. «Море и далекие города», 1936; В. Ковачич. «Отравленная весна», 1938). Редко, но в их поэзию, особенно в 1930-е гг., проникали социальные мотивы, в ней звучал протест против надвигающейся войны, против бед и страданий народа (Н. Полич. «Нищие», «Голодный полдень», «Слепой в городе»; В. Ковачич. «Песня прачки» и др.). В межвоенные годы к этой поэзии был близок Владимир Назор. Он отходит от своих национально-патриотических и югославянских неоромантических устремлений предшествующего периода и в поисках душевного равновесия погружается в метафизические глубины («Нитка кораллов», 1922) и религиозную мистику («Песни о четырех архангелах», 1927).

Поэты этой группы много сделали для развития поэтического языка в традициях классических форм. Между тем импрессионистская поэзия не была изолирована — она развивалась в контексте других, в том числе авангардистских течений, вбирала их опыт и, в свою очередь, выступала существенным компонентом в становлении иных поэтических систем. В этих обстоятельствах в хорватской литературе появляется такая мощная творческая индивидуальность, как Тин (Августин) Уевич (1891–1955). Его первые шаги в литературе были связаны с поэтическим кругом А. Г. Матоша. Однако в начале 1910-х гг. он вступает в полемику с любимым учителем, а в стихотворении «Прощание», включенном в антологию «Хорватская молодая лирика», поэт объявляет о своем прощании с исторической и эстетической эпохой, ассоциирующейся прежде всего с именем Матоша. Но расставание с ней растянулось для него на годы.

Личная судьба Уевича впитала в себя немало из того, что суждено было пережить многим представителям его поколения: участие в канун Первой мировой войны в национально-освободительном антиавстрийском движении, увлечение идеалами югославизма, эмиграция в Париж (1913–1919), разочарование в результатах объединения

югославян. По возвращении из эмиграции он не смог найти свое место в общественной жизни нового государства, но нашел себя как поэт. Пребывание в Париже дало ему возможность основательно познакомиться с классической и современной французской поэзией. Особенно близка ему была поэзия Ш. Бодлера.

Первые лирические сборники Уевича — «Вопль раба» (1920) и «Ожерелье» (1926) — вобрали в себя стихи военных и первых послевоенных лет. Они отразили настроения той части хорватской интеллигенции, которая разочаровалась в новом государстве. Это была трагическая декадентская поэзия разрушенных идеалов, поверженного человека, одинокого и опустошенного: «Тягостно жить на свете, / если — одновременно быть молодым и старым. / Быть бесконечно слабым, / горестно одиноким, / все потерявшим в мире», — писал он в одном из самых характерных для этого времени стихотворений «Каждодневная жалоба» (перевод А. Гитовича). В произведениях Уевича этих лет сочетались отголоски символично-романтической поэтики, музыкальность импрессионизма и экспрессионистская гиперболизация чувств. Не примыкая ни к одной из литературных группировок, поэт отдает дань увлечения не только экспрессионизму («Вопли раба»), но и сюрреализму («Рыжеволосые мессии. Сюрреалистический и супернатуралистический фильм из 300 кадров», 1926, из сб. «Автомобиль на проспекте», 1932). Но последнее увлечение было мимолетным. Доминантой поэзии Уевича остаются классические темы в классических формах сонета, стихотворения-исповеди, псалма, гимна, философского размышления. Он видит смысл поэзии в фанатичном, жертвенном служении художественному Слову (сборник избранных стихов «Опечаленный колокол», 1933). Его в основном рифмованный, мелодичный, обнаженно-исповедальный стих, однако, не производил впечатления архаичного именно благодаря связующему все творчество Уевича поэтическому чувству. Почти каждое его произведение было «страстной мольбой», рожденной «в огне безумных фантазий», и в то же время выражением веры в братство всех людей, во всеохватную мощь человеческого духа («Братство людей мира», «Молитва из тюрьмы», «Трогательные заметки»). В его стихах звучит неприкрытое восхищение «спутанной веригами красотой», преклонение перед магией и тайной искусства «спрятанных струн», обязанного своей силой «мукам смертным, нужде, тюрьме, нищете, злобе, врагам несметным». Для поэта «тайной свечою светит совесть в полночь в лица трех героев, что пришли на помощь правде, ввапшей в рабство» («Высокие тополя», перевод И. Бродского).

Лирика Тина Уевича — крупнейшего хорватского поэта XX в., которого справедливо называют «чародеем языка», развивала и укреп-

ляла связи хорватской поэзии с европейской. Заложенная им традиция оказалась очень плодотворной.

На перекрестке импрессионистской и реалистической поэзии возникло творчество Густава Крклеца (1899–1977) и Добриши Цесарича (1902–1980), по-новому раскрывающих возможности традиционной метрики. Г. Крклец — автор сборников «Лирика» (1919), «Серебряная дорога» (1921), «Любовь птиц» (1926), «Прогулка на небо» (1928) переводов из русской, немецкой и чешской поэзии — вошел в хорватскую литературу как мастер строгого стиха, лиричного и ясного слога. Ему принадлежит несколько лучших сонетов в межвоенной хорватской лирике (сб. «Сон под березой», 1940). По его собственным словам, он стремился создать «поэзию оазиса и отдыха, поэзию „лесной скамьи“, ухода от повседневности, бегства от жизни — поэзию „серебряной дороги“, „дыхания весны, любви птиц и прогулок по небу“»<sup>26</sup>. И хотя поэту не были чужды социальные темы (стихотворения «Песня завтрашних», 1921; «Песня поэту», «Вихрь», 1928; «На родной груди», «Босния», 1932), в целом его поэзия привлекала своим пантеизмом и «близостью человеческому сердцу», родством с народной песней. А Д. Цесарича, в отличие от Г. Крклеца, интересовала повседневность, которая нашла в нем мастера поэтизации будничных, прозаических вещей и событий («Весенний дождь», «Деревце после дождя», «Водопад», «Крик»). Всей его поэзии, в том числе и социальным произведениям («Мертвецкая для бедных», «Баллада из предместья», «Бедняки, живущие в вагонах»), свойственны человечность и душевная чистота. Д. Цесаричу принадлежат лучшие в хорватской литературе переводы С. Есенина несомненно оказавшего влияние на хорватского поэта.

По словам Драгутина Тадияновича (р. 1905), продолжившего традицию А. Б. Шимича, поэзия стала для него своего рода «фрагментом дневника» и отражением его жизненного опыта («Лирика», 1931; «Солнце над пашнями», 1933; «Дни детства», 1937). В своих произведениях Тадиянович рассказывал о родном крае — Славонии («Солнце над пашнями», «Кукурузное поле»), о детстве («Дни детства»), о патриархальном быте («В долгой ночи, зимней белой ночи, мать моя ткала белое полотно»), о мироощущении горожанина сельского происхождения («Вечер над городом»). В 1930-е гг. в круг его интересов входят антивоенные и антифашистские темы («Зарезанные овцы», «Сегодня в тридцать пятом»). Поэзию Тадияновича отличает точность слова, прекрасное владение техникой свободного стиха. Описание событий ведется в медленном темпе «рассказа», свободными

<sup>26</sup> Republika. Zagreb, 1963, № 2, s. 412.

интонациями. Например, одно из самых популярных его стихотворений «Сегодня в тридцать пятом» начинается такими строками:

Я мог бы вам немало рассказать:  
как ехал на возу с душистым сеном  
в прозрачный вечер, лежа на спине,  
под звездами, недвижно, словно мертвый...

Его сказ, своеобразно переработанный в современную форму стиха, сочетал строгую логику с взволнованностью чувства:

Ты слышишь смертоносное бряцанье  
над водами, застывшими во мгле,  
и прежде чем тебе придется бросить  
тот серп, которым жнешь,  
беги на перекрестки и кричи —  
пусть желтые леса тебя услышат,  
и вспаханные черные поля,  
и ласточки, и дымовые трубы,  
и те, кто неустанно точит ножи для душегубства.  
Пускай в долинах отзовется эхо  
и зашатаются вершины гор.  
Беги на перекрестки в свете солнца,  
беги,  
беги,  
кричи  
и бей тревогу.

(Перевод В. Потаповой)

Накануне Второй мировой войны в хорватскую поэзию влилась плеяда молодых талантов. В первых поэтических книгах Драго Иванишевича (1907–1981) — «Земля под ногами» (1940), Шиме Вучетича (1909–1987) — «Песни Илии Лабана» (I — 1939, II — 1940) и Юре Каштелана (1919–1990) — «Красный конь» (1940, сборник был сожжен полицией) продолжалась линия социальной лирики, обогащенной приемами авангардистской и, прежде всего, сюрреалистической поэтики. В творчестве этого поколения чувствуется близость молодых авторов бунтарским настроениям баллад Крлежи о Петрице Керемпухе и одновременно — к поэтике Тина Уевича и Гарсии Лорки. Это поколение утвердит себя в хорватской поэзии в военные и послевоенные годы.

Проза и драматургия последних военных лет и первого послевоенного десятилетия представляли собой достаточно пестрое смешение разных стилевых тенденций — реализма, натурализма, импрессионизма и экспрессионизма. В прозе до конца 1920-х гг. преобладали



новелла и роман небольшого объема. Эти жанры оказались наиболее востребованными благодаря своей мобильности.

Творчество Милана Беговича (1876–1948), Милана Огризовича (1877–1923), Бранимира Ливадича (1871–1949), Марина Бего (1881–1960), начинавших в предшествующий период, было тесно связано с модерном. Бегович был самым талантливым среди них. Любовно-эротическая тематика стала основной в его первом лирическом романе «Айва в сундуке» (1921) и последовавших за ним сборниках новелл «Насмешливые сердца» (1923) и «Квартет» (1936). Красота, не знающая границ между моральным и аморальным, — такова, по мнению одного из героев Беговича, высшая цель искусства (рассказ «Записки художника», сб. «Квартет»). Эта позиция была близка автору, она определяла тональность практически всех произведений Беговича, даже тех немногих, где достаточно ошутимо проступал общественный фон (новеллы «Мех сибирской белки», «Два белых хлеба», роман «Гига Баричева», 1940). Сила Беговича-прозаика проявилась в утонченном психологизме, легкости и изяществе стиля. Он стал создателем лучших в хорватской литературе женских портретов, исследователем нравственной силы высокой добродетели и разрушительной стихии слепой чувственности, откровенное изображение которой было новым в национальной беллетристике.

Та же проблематика, что и в прозе, превалировала в драмах писателя. Испытав влияние европейского театра еще в годы модерна (Бегович работал тогда в гамбургском и венском театрах), в драмах 1920–1930-х гг. он легко переходил от одной художественной манеры к другой — от веризма («Божий человек», 1924) к романтике («Хорватский Диоген», 1928), а несколько позже — к психоанализу с налетом мистицизма в духе Пиранделло («Авантюрист на пороге», 1926; «Без третьего», 1931). Одна из самых популярных в те годы пьес Беговича «Авантюрист на пороге» построена как видения молодой девушки, заключившей договор со Смертью, по которому в последнюю свою ночь она проживает непережитое и желаемое. Смерть, явившаяся к ней в облике Незнакомца и не раз на протяжении пьесы меняющая свое лицо, сопровождает Агнесу из одного эпизода ее сновидений и галлюцинаций в другой. При этом сами эпизоды достаточно конкретны и ясны по мысли и форме.

М. Бегович никогда не забывал о зрительском внимании. Он умело вводил в свои драмы и комедии актуальные социальные и национальные темы, но при этом они не заслоняли основной проблематики его произведений — отношений между мужчиной и женщиной, мистических тайн героинь, роли биологического начала в поведении человека. Так, в его наиболее известной за рубежом драме «Без третьего»

го», построенной на выяснении отношений между женой и вернувшимся из русского плена мужем, появляется мотив русской революции. Герой пьесы Марко Барич наивно, искреннюю веру сторонников революции противопоставляет лжи, царящей в хорватском обществе. Но эти кажущиеся политически смелыми суждения тонут в объяснениях супругов, ревности мужа и обиде оскорбленной недоверием жены, которая в конце концов убивает Барича.

По мнению известного драматурга этого времени Йосипа Кулунджича (1899–1971), непреходящее значение драматургии М. Беговича заключалось в «постоянном подзадоривании творческой фантазии человека театра»<sup>27</sup>. Сам Й. Кулунджич те же проблемы биологической и психологической природы человека решал сочетанием натуралистического и экспрессионистского начал, с явным пристрастием к гротеску (пьесы «Полночь», 1921; «Скорпион», 1926; «Таинственный Камич», 1928). Бытовая приземленность сюжетной канвы пьесы «Полночь» (мелкие неприятности, взаимное недоверие, вражда и зависть, превращающие в кошмар жизнь семьи мелкого чиновника) получает черты космической всеобщности. В мещанском мирке взаимного отчуждения появляется «Юноша с чердака», призванный возвестить «приход Человека и наступление Царства Души». Но ему не удается пробудить в героях человеческие чувства, и он «замирает в отчаянии», как гласит последняя авторская ремарка. В другой драме Кулунджича «Скорпион» гротескный персонаж Бабушка, исчадие ада, олицетворение лжи и притворства — в духе мольеровского Тартюфа и Фомы Фомича Достоевского, — соседствует с реалистичными эпизодическими персонажами, которые придают происходящему в пьесе сценическую достоверность. Подобное совмещение компонентов разных поэтик дало основание хорватскому театроведу Б. Хечимовичу определить стиль драматургии Й. Кулунджича 1920-х гг. как «довольно обычный для экспрессионизма стилистический коктейль»<sup>28</sup>.

Другую линию в развитии прозы и драматургии представлял в начале третьего десятилетия Ульдерико Донадини (1894–1923). Его особенно занимало столкновение одинокого индивидуалиста, чаще всего художника или литератора, с действительностью, которая, по мнению писателя, мало изменилась в новом государстве по сравнению с Австро-Венгрией. В романах («Соблазны», 1916; «Сквозь строй», 1921; «Привидения», 1922) и драмах («Бездна», 1919; «Игрушка бури», 1921; «Смерть Гоголя», 1921) Донадини исследует психологию эксцентричных, неуравновешенных, часто душевно больных, но тон-

<sup>27</sup> Цит. по: Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća, s. 423.

<sup>28</sup> В. Hečimović. 13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krelžina doba. Zagreb, 1976, s. 470.

ко чувствующих людей. Они протестуют против засилья глупости и лицемерия, однако терпят в этой борьбе поражение. В небольших по объему произведениях писателя присутствует экспрессивная, на грани надрыва, критика морального и духовного состояния общества, царящего в нем торгашества, пренебрежения идеалами справедливости. Будучи еще тесно связанным с модерном, сохраняя приверженность к психологическому реализму, Донадини в своем творчестве и в своем журнале «Кокот» выступал одним из первых проводников экспрессионистских идей, подготавливая тем самым почву для перехода к новой литературной эпохе.

Проза Владимира Назора в первое послевоенное десятилетие была посвящена воспоминаниям писателя о детстве, проведенном на острове Брач. Он обращается к истории далматинских островов («Рассказы о детстве», 1924; «Рассказы об островах, городах и горах», 1927; «Истринские страдания», 1930), а позднее пишет о буднях детского дома, в котором был директором («Три истории из жизни детского дома», 1928; «Шарко», 1928). Это реалистическая и интимно-лирическая проза. Автор также охотно использует народные сказания и фантастические верования островитян, образующие в его произведениях символично-аллегорический пласт повествования<sup>29</sup>. В романе «Пастырь Лода» (I — 1938, II — 1939) причудливое сочетание легенд и апокрифов с огромным количеством подлинно исторических фактов воссоздавало историю одного из далматинских островов, начиная с времен римского нашествия до Второй мировой войны. В главном герое произведения, который выступал как участник и свидетель человеческой истории, объединялись черты сатира, фавна, Пана и одновременно домового. Постепенно он демистифицировался и принимал облик простого крестьянина. Порождившись с бессмертным фавном, народ сам становился бессмертным: «...власти менялись... а хорватский крестьянин оставался на Браче, укоренившись в земле, как виноградная лоза и маслина, которые он посадил в бесплодную почву». Финал романа, в котором преследуемый и униженный герой, подобно затравленному зверю, оглашает лес криком, соответствовал тогдашнему настроению писателя. В канун Второй мировой войны Назор записал в своем дневнике, что в этом произведении он хотел выразить «свою тоску, свое отвращение, всю свою ярость»<sup>30</sup>. В годы войны писатель вернется к этому роману и допишет новый, более оптимистичный конец.

<sup>29</sup> Проблеме фольклоризма в творчестве В. Назора посвящена работа украинского ученого Е. Н. Пащенко «В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе». Киев, 1983.

<sup>30</sup> V. Nazor. Sabrana djela, t. 19, s. 162.

В творчестве всех названных писателей сохранялась связь с модерном, хотя они в той или иной мере воспринимали и новые художественные веяния. Полный разрыв с прозой и драмой модерна совершают Мирослав Крлежа и Август Цесарец — писатели, ставшие основоположниками революционного течения в хорватской литературе и оказавшие большое влияние на другие литературы Югославии. Их творчество в 1920-е гг. было насыщено осознанным бунтарством. Как немецкие и австрийские экспрессионисты, они подняли свой голос против войны (М. Крлежа. «Хорватский бог Марс», 1922; А. Цесарец. «На последнем пути», 1919). Используя библейские образы, метафорические ассоциации, абстрактные символы Свободы, Угнетения, Совести и Правды, оба писателя выразили в своих ранних рассказах неприятие порядков, которые устанавливались в новом югославянском государстве (А. Цесарец. «Великий комтур перед трибуналом совести», «Зверь-гора»; М. Крлежа. «Ходорлохомор Великий», «Гроссмейстер подлости», все — 1919). Именно в те годы в творчестве каждого из названных писателей намечается своя проблематика, свой художественный ракурс в ее освещении, свои герои. Крлежу больше интересуют люди, выбитые из колеи, потерянные и одинокие. Все его произведения пронизывает страстный протест против невыносимых условий жизни, насилия над личностью, а также попытки, чаще всего тщетные, вырваться из-под власти мещанских предрассудков, невежества и глупости. Темы Цесарца лежат в несколько иной плоскости. Наряду со столь же резкой, как и у Крлежи, критикой существующего миропорядка Цесарец поднимает проблему массовых выступлений народа, его привлекают люди, выбравшие путь борьбы с общественным злом («Террорист Моисей», 1926).

В дальнейшей эволюции идейных и эстетических воззрений Цесарца огромную роль играла его внутренняя убежденность коммуниста, которую он оплатил своей жизнью, — писатель бы расстрелян фашистами в июне 1941 г. Вторым весьма существенным фактором в становлении художественного мировидения Цесарца-прозаика стало воздействие на него Достоевского. Это ощущалось не только в использовании Цесарцем образов, эпизодов и сюжетных ходов из произведений Достоевского, например, криминальных историй при построении фабулы. Было и более глубокое внутреннее сходство, основанное на пристальном внимании хорватского прозаика к проблеме несвободы человека в капиталистическом мире, к интенсивной духовной жизни героев<sup>31</sup>. Отличия Цесарца от Достоевского, прежде

<sup>31</sup> Этому вопросу были посвящены специальные исследования: *Й. Бадамич*. Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей. М.,

всего были идеологического характера. По взглядам ему близок был Горький, творчество которого было хорошо известно в Хорватии с начала 1900-х гг. Цесарец не только знал с произведения Горького, но и перевел его пьесу «На дне» (1921)<sup>32</sup>.

А. Цесарец одним из первых в хорватской литературе 20-х гг. совершает переход от новеллы, большого рассказа сопоставимого с русской повестью («Судите меня», 1925), к роману и создает несколько его жанровых разновидностей. В рукописи остались три незавершенных романа — «Белый скиталец» (1917, опубликован в 1982 г.), «Христос и Иуда» (отрывок из него опубликован в 1953 г.) и «Мать Божья Бистрицкая» (напечатан в 1955 г.). Над ними писатель работал с 1921 по 1924 г. Эти произведения интересны с точки зрения овладения молодым беллетристом новыми темами и новой техникой. В отличие от героя предшествующей эпохи, мечтавшего освободить самого себя, герой Цесарца рвется «разбить все алтари, алтари всяческой лжи, которые делают человечество слабым, беспомощным и униженным» («Мать Божья Бистрицкая»). Его первый опубликованный в 1925 г. роман «Императорское королевство (о нас, какими мы были)» характеризуется отечественными и зарубежными литературоведами как новое для хорватской литературы в проблемно-тематическом и эстетическом отношении явление<sup>33</sup>. Структуру социально-экспрессивного повествования в этом произведении составляли два стиливых потока — экспрессионистский и реалистический. Строгая констатация фактов, ставящая все действие в исторический и общественный контекст 1912 г. — года Первой Балканской войны и покушения на хорватского бана С. Цуваю, — предстает в романе в микромире тюремного двора. Само сужение романного пространства, а также ограничение времени действия одним днем — от утренней зари до зари вечерней — подчеркивают и усиливают настроение подавленности и безысходности. Сопутствующий повествованию, открывающий и завершающий определенные его отрезки колокольный звон подобно музыкальному мотиву проходит через все произведение и дополняется столь же однообразной палитрой красок, в которой господствуют два цвета — черный и красный: «Вся

1966; *M. Jurković*. Ogleđi. Beograd, 1966; *A. Mujačić*. O utecaju i odrazu Dostojevskog na hrvatsku beletristiku // *Mogućnosti*. Split, 1970, № 8, 10; *П. А. Дмитриев, Г. И. Сафронов*. А. Цесарец и Ф. М. Достоевский // Развитие реализма в славянских литературах. Л., 1962.

<sup>32</sup> *Й. Бадалич*. Русские писатели в Югославии; *J. Badalić*. Maksim Gorki u hrvatskoj književnosti // *J. Badalić*. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972.

<sup>33</sup> *I. Frangeš*. Cesarčeva. «Careva kraljevina» // *I. Frangeš*. Studije i eseji. Zagreb, 1967. *Г. Ильина*. Романы Августа Цесарца // *Г. Ильина*. Развитие югославского романа в 20–30-е гг. XX в. М., 1985.

тюрьма была окутана мраком ночи, как смертный одр черным сукном. Но сейчас это сукно начало бледнеть на солнце. Где-то далеко день, подернутый красной паутиной, извлек из черной бездны солнечный мячик и медленно поднимает его в высоту...»

Сужен и круг героев. Среди заключенных, основную часть которых составляла группа мошенников из «Общества взаимной помертвой помощи», выделены два персонажа — романтически настроенный рефлектирующий дворянский интеллигент (образ, хорошо знакомый хорватской литературе по произведениям К. Ш. Джальского и Я. Лесковара) и студент учительской школы Юришич, участник покушения на Цуваля. В последнем образе явно проступает автобиографическая основа — Цесарец подвергался аресту за участие в террористическом акте против хорватского правителя. Используя известный литературный прием, сведения характера героя к одной-двум доминирующим чертам, писатель наделяет его экспрессивно-выразительной функцией. Стилистика романа «Императорское королевство» несла на себе отпечаток переходности: повествование, где автор остается всезнающим вершителем судеб своих героев, переплетается с изложением, свойственным роману XX в., дающим бóльшую свободу выражению индивидуального сознания. В этом движении к новой романной структуре хорватский исследователь И. Франгеш справедливо увидел «исключительное новаторство Цесарца, его вклад в развитие жанра романа в хорватской литературе»<sup>34</sup>.

Второй роман Цесарца «Юноша из золотой молодежи и его жертвы» (1928) представлял собой трансформацию семейно-бытового эпического полотна и, в отличие от предыдущего романа, строился на единой концепции социального анализа общественной жизни и личной психологии. На фоне типичного для реалистической литературы XIX в. конфликта из-за дележа наследства писателем выделяются и те новые общественные и психологические факторы, которые рождены послевоенной действительностью Хорватии. В центре произведения — судьба трех поколений семьи трактирщика Смуджа. Представитель третьего ее поколения Панкрац, выросший в атмосфере корыстолюбия и бездуховности, влился в ряды той самой «золотой молодежи», что, по словам писателя, «словно стая стервятников, налетает на любое свободолобивое движение, на любой проблеск идеализма; эта молодежь чудовищно страшна в своем эгоизме, жестокости и распутстве!». Панкрац — циничный вымогатель, хладнокровный убийца и доносчик, такие как он, становятся социальной основой возникающих фашистских организаций, которые провозглашают своим

<sup>34</sup> I. Frangeš. Studije i eseji, s. 308.

девизом культ силы и жестокости. В обрисовке этого персонажа существенное значение приобретают натуралистические краски (в писательской манере Цесарца многое восходит к манере Золя; Цесарец считал творчество французского писателя чрезвычайно актуальным, сам перевел его роман «Труд»). Образ Панкраца пронизывает мотив дурной наследственности, неоднократно подчеркивается свойственное ему животное начало и ничем не сдерживаемый эгоизм.

По природе писательского дарования Цесарец тяготел к прямому выражению и разъяснению мысли, что вело к проникновению публицистики в его художественные произведения. Активизация публицистического начала во многом связана с внелитературными факторами — использованием беллетристики для внедрения революционных идей. Это было весьма характерно для левоориентированной литературы Хорватии, Югославии и некоторых других стран. О приверженности Цесарца этой тенденции свидетельствовал его общественно-политический роман «Эмигранты» (1933). В нем, как и в аналогичных произведениях революционных писателей других литератур (например, чеха И. Ольбрахта «Анна-пролетарка», 1928<sup>35</sup>; венгра Б. Иллеша «Гисса горит», 1929; немца В. Бределя «Улица Розенгоф», 1931, и др.), в центре внимания автора оказывались разные типы революционеров, вопросы внутривластных дискуссий о методах революционной борьбы, об отношении к искусству и его роли в этой борьбе.

В 1930-е гг. Цесарец возвращается к жанру социально-психологической новеллы, сконцентрированной на трагических судьбах бедняков. Жанр новеллы-легенды, фантастического рассказа позволяет ему найти художественно оригинальные решения и эзоповым языком поставить важнейшие для того времени проблемы тирании, власти, восстания («Исход израильтян и другие легенды», 1938).

Поиски Мирослава Крлежи в прозе и драматургии шли по двум направлениям: символично-экспрессионистскому (драмы «Легенда», 1914; «Кралево», «Христофор Колумб» — обе 1918; «Микеланджело Буонарроти», 1919; новеллы «Хорватская рапсодия», 1917; «Гроссмейстер подлости») и реалистическому, названному писателем «домобранским контрапунктом» и связанному с демифологизацией и деромантизацией войны, героизма и смерти в бою. В рассказах цикла «Хорватский бог Марс» война предстает как унижительная муштра, голод, страх и боль. Но писатель показывает, что и в этой отупляющей обстановке наступает прозрение хорватского солдата (домо-

<sup>35</sup> В одном из писем Цесарец писал, что ему понравился роман Ольбрахта, который он прочел в немецком переводе // Rad JAZU. Zagreb, 1965, knj. 342, s. 11.

брана). Одну из главных особенностей художественного мышления Крлежи представляет стремление к масштабности, к укрупнению тем, проблем, форм художественного обобщения. Писатель объединяет новеллы в циклы: кроме уже названного «Хорватского бога Марса», в 1930-е гг. выходит цикл рассказов «Тысяча и одна смерть» (1933). Такая же внутренняя циклизация характерна и для драм Крлежи. Первые пьесы, написанные с 1914 по 1919 г., драматург объединяет в цикл «Легенды». Они, как пишет исследователь драматургии Крлежи Н. М. Вагапова, тяготеют к опыту европейской «новой» драмы начала XX в. с ее пространными монологами, замедленными диалогами, отражавшими тончайшие психологические нюансы. Одновременно в них использовались новшества экспрессионистской поэтики, ее надрывный драматизм, богоборческие настроения, метеоевская идея спасения человечества<sup>36</sup>. В этих драмах действуют толпы мужчин и женщин, богатых и бедных, живых и мертвых, оживших в ночь накануне Иванова дня («Кралево»); в списке действующих лиц «Христофора Колумба» — Моряки, Гребцы с галер, Рабы, Сломленные, Упорные, Пьяные, Робкие, Набожные, Голодные, Потерявшие голову, Дикие, Вопиющие... А во главе их — Христофор Колумб, полубог, Спаситель, зовущий народ на поиски Нового света. Тема революции и ее вождя, не понятого и распятого толпой, решалась в аллегорическом, символично-экспрессионистском ключе.

В драмах второго цикла — «Галиция» (1922, вторая редакция пьесы — «В лагере», 1934), «Голгофа» (1922) и «Волчий лог» (1923) — экспрессионистские приемы получают более развернутое воплощение. Но вместе с тем именно с этого цикла начинается и освобождение Крлежи от экспрессионизма и его движение к реалистически-психологическому анализу. В названных пьесах, вслед за «Хорватским богом Марсом», разрабатывалась тема судьбы хорватского солдата в императорской армии, тема войны и революционного бунта. Не менее важной для драматурга была и тема интеллигенции, ее размышлений о судьбе родины. В этих пьесах, как, впрочем, и в произведениях других жанров, появляется характерный для всего творчества писателя тип неврастеничного, рефлектирующего интеллигента, противостоящего окружающему миру.

Пьесами второго цикла Крлежа заявил о себе как откровенно тенденциозный драматург, чья идейная ориентация становится и ориентацией художественной. Это особенно было заметно на фоне пьес, составлявших основу национального репертуара хорватских

<sup>36</sup> Н. М. Вагапова. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20–30-е гг. XX в. М., 1983, с. 75–76.



театров, в котором доминировали драмы символично-романтического характера с легендарно-историческими сюжетами (Д. Димович. «Воевода Момчило», 1925; «Королевич Марко», 1930; «Стефан Неманя», 1940), произведения с элементами мистицизма, космизма и эротики (Й. Кулунджич, Й. Косор, М. Бегович), развлекательные комедии (Т. Строцци, Р. Петрович-Пеция). В таком контексте все пьесы Крлежи «галицийского» цикла были подобны вызову общепринятым эстетическим и общественным нормам (антивоенная пьеса «Галиция» была запрещена в день премьеры). Особое место среди драм Крлежи занимает «Голгофа», наиболее прочно связанная с эстетикой экспрессионизма, столь характерной для европейской революционной драмы первой половины 20-х гг. (Й. Бехер, Э. Толлер, Ф. Вольф). Уже современники хорватского писателя, придерживавшиеся самых разных взглядов, в том числе близкий коммунистам сотрудник «Пламена» И. Горенчевич, либерал М. Нехаев и представитель католического лагеря Л. Маракевич<sup>37</sup> отмечали международное звучание его творчества.

Авторские ремарки подчеркивают типичность изображенной в «Голгофе» ситуации для европейского революционного движения конца 1910-х гг.: действие пьесы происходит «в Центральной Европе, накануне Пасхи тысяча девятьсот девятнадцатого года»; лишены какой бы то ни было национальной принадлежности и имена героев — Павел, Христиан, Петр, Иван, Андрей (последний из названных героев — русский военнопленный, революционер). Как и в «Христофоре Колумбе», в центре внимания Крлежи остается драма человеческого доверия — доверия масс к своим вождям. И здесь моральные проблемы, связанные с рабочим движением в Хорватии и Западной Европе, приобретают общечеловеческий характер, напоминая о том, как тяжела борьба с предрассудками и страхом, как трудно идти на жертвы, даже во имя справедливого дела. Поэтому столь важной стала для драматурга мысль о моральной возмездии за предательство: пьесу завершает сцена смерти маленького сына предателя Христиана, жизнью которого он поклялся, склоняя рабочих к очередной уступке властям.

«Голгофа» изобилует массовыми сценами, стремительной сменой стилистически разнородных эпизодов и «видений», в ее стиле присутствуют черты риторики и резонерства. Смело вводя в текст пьесы политические споры и сохраняя словарь уличных митингов, газет-

<sup>37</sup> I. Gorenčević. Cristoval Colon // Zbornik o Miroslavu Krležu. Zagreb, 1963; M. Hexaev. Рецензия на драму «Волчий лог». Цит. по: Н. М. Вазанова. Формирование реализма..., с. 120; L. Maraković. О «Vučjaku» // A. Haler, M. Kombol, B. Gavella, L. Maraković. Eseji, studije, kritike..., s. 497.

ных статей и партийных съездов, писатель воссоздает атмосферу идейной полемики, столь характерную для рабочего движения тех лет. Но в этой драме есть и символические фигуры Надсмотрщика и Доктора. Первый, как отмечено в авторской ремарке, «огромный точно горилла, с громовым голосом, кажется символом незримо присутствующего капитализма». Второй — символ Возмездия. Вместе с тем в «Голгофе» чувствуется и движение писателя к реалистической разработке характеров, выделение в них индивидуальных и социально обусловленных черт.

В последней драме этого цикла — «Волчьим логом» — уже отчетливо проступает переход Крлежи «к конкретным реалистическим конфликтам, к почти исключительно психологическим типам, вступающим в реально мотивированные отношения», — пишет, анализируя эволюцию Крлежи-драматурга, М. Маткович<sup>38</sup>. Действие этой драмы происходит в конце войны, в 1918 г., в деревне Волчий лог, где учителем является главный герой пьесы Крешимир Хорват (его имя уже подчеркнуто национально определено). Сбежав из редакции одной из официальных загребских газет, погрязшей во лжи и цинизме, Хорват оказывается в разоренной войной, озлобленной деревне, где царят порядки не менее страшные, чем в столице. Иллюзии героя, столь свойственные интеллигентам-идеалистам начала века, развеиваются прахом. Замысел писателя раскрывается в изображении правды реальной жизни. Но в этой пьесе не обошлось и без экспрессионистских эпизодов, например сцен, представляющих собой, по словам автора, «скандально-кошмарные сновидения Крешимира Хорвата», в которых создается ирреально-гротескная картина уродливой действительности.

Хорватская критика справедливо увидела в пьесе «Волчий лог», заключающей галицийский цикл, переход к новому типу драмы — социально-психологической с тонко выписанными национально очерченными характерами и конкретным национальным общественным фоном<sup>39</sup>. Полностью этот переход состоялся в третьем драматургическом цикле Крлежи — «Господа Глембаи» (1928), «В агонии» (1928), «Леда» (1931). Эти пьесы получили наибольшую известность в Югославии и за ее рубежами. Отказавшись от чисто внешних эффектов, от массовых сцен, аллегорической образности и экспрессионистского надрыва, а также от открытой политической ангажированности, писатель видит теперь суть драматургического произведе-

<sup>38</sup> М. Маткович. Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje // М. Маткович. Drame. Eseji. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1976, knj. 141, s. 351.

<sup>39</sup> В. Нећимович. 13 hrvatskih dramatičara, s. 376.

дения в ибсеновской психологизации характеров: «...я решил писать диалоги, — отмечает он в 1928 г., — по образцу нордической школы девяностых годов, но с намерением довести внутреннее психологическое напряжение до высшей точки (экспрессионистский период не прошел даром! — Г. И.), а конфликт приблизить к отражению нашей действительности»<sup>40</sup>.

Пьесы глембаевского цикла, как и создаваемая параллельно проза о наследниках дома Глембаев объединены общей темой беспощадного разоблачения «глембаевщины» как типа жизни и взгляда на мир. По определению Крлежи, глембаевщина — это «инстинкт спрута», алчность, умение выживать в любых условиях, олицетворение низменных страстей. Н. М. Вагапова не случайно увидела родство «глембаевщины» с русской «карамазовщиной» — та же наследственная порочность, готовность преступить любой моральный запрет<sup>41</sup>. Но эта общая тема раскрывается в каждой пьесе в разных планах и разными художественными средствами. В «Господах Глембаях» обобщенную картину хорватского буржуазно-аристократического общества начала XX в. (действие происходит в 1913 г.) создает галерея членов одного семейства. Жизнь господствующего класса изображена драматургом с беспощадной иронией, а порой и в сатирических тонах. Семидесятилетний основатель династии, банкир и промышленник Игнат Глембай (его имя стало нарицательным), один из столпов «высшего света», оказывается разорившимся шулером, а его молодая жена, бывшая проститутка, а ныне баронесса Кастелли-Глембай, чтобы добиться желаемого, готова, по словам Крлежи, шагать по трупам. Самое же главное, что мир Глембаев не имеет будущего: дети вступают в конфликт с отцами и их образом жизни. Сын Игната Глембая, доктор философии, художник Леон, поднимает истерический бунт против окружающего его мира расчета, лжи и аморальности. Потрясенный цинизмом поведения баронессы после внезапной смерти отца, потерявший самообладание Леон убивает мачеху. Однако оба героя — и отец, и сын — фигуры трагические. Они оба стремятся понять друг друга, добиться духовной близости, но оба не верят в ее возможность.

Драматична и судьба героев камерной психологической пьесы «Агония». Взаимоотношения Лауры, ее мужа барона Ленбаха и ее любовника адвоката Крижовца раскрывают конфликт разорившихся потомков хорватских дворян с буржуазным миром начала 1920-х гг., приводящий Ленбаха, а потом и Лауру к самоубийству. Завершаю-

<sup>40</sup> М. Krleža. Pogovor // Sabrana djela, sv. 4, s. 740.

<sup>41</sup> Н. М. Вагапова. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии..., с. 139.

щая цикл «Леда», по словам Крлежи, — это «комедия, разыгравшаяся в карнавальную ночь тысяча девятьсот двадцать пятого года», и в центре ее уже не драма, а фарс о любви, обнажающий бездуховность и ничтожность потомков Глембаев. Если Лаура любила Крижовца, то в «Леде» любовные похождения Мелиты, жены промышленника, и Клары, жены модного художника, лишь заурядный адюльтер обеих героинь с одним и тем же героем. Претерпевает изменения и образ художника. Аурел не возмутитель спокойствия, как Леон, а всего лишь божественный оболъститель. Для Леона живопись была смыслом жизни и защитой от жизни, для Аурела она всего лишь средство привлечь внимание публики. Не случайно и картина, которую он пишет, носит символическое название «Гнилые апельсины».

Тема глембаевского общества и его эволюции — одна из основных и в романах писателя «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (I, II, 1938–1939), которые стали эпохой в хорватской литературе и имели широкий резонанс в других литературах Югославии. В литературном контексте 1930-х гг. им не было равных по силе, размаху и глубине критики всей системы общественных отношений, широте охвата и многоплановости изображения. Под воздействием Достоевского, которого Крлежа считал «типичным представителем современного психологического эпоса», «насыщенного массой драматических элементов», хорватский писатель приходит к заключению, что именно эти драматические элементы становятся «опорой всей эпической конструкции, а множество сопровождающих их описаний являются лишь второстепенным инструментарием»<sup>42</sup>. Такой взгляд на развитие современной прозы во многом определил эволюцию повествовательных жанров в творчестве писателя. Она шла в том же направлении, что и в драме, разумеется с учетом особенностей рода литературы. На смену абстрактным символам и аллегориям ранней прозы Крлежи приходят характеры и типы, а сконструированные ситуации уступают место конкретным реалистическим конфликтам. При этом определяющей чертой экспрессивного стиля писателя остается резкое неприятие неправды, боль за поруганное человеческое достоинство и униженный человеческий разум. Не менее существенной чертой этого стиля стала его интеллектуальная насыщенность. Основу романов писателя составляет традиционный конфликт — столкновение героя со средой, однако выбор в качестве героя человека творческой профессии — художника, юриста, журналиста, политика — вносит важные коррективы в подход к разрешению этого конфликта.

<sup>42</sup> М. Крлежа. *Мoj obračun s njima*, s. 205.

Роман «Возвращение Филиппа Латиновича» всеми исследователями справедливо рассматривается как продолжение глембаевского цикла. Это подтверждает уже сходная с пьесой «Господа Глембаи» завязка произведения. Приехав после долгого отсутствия на родину, Филипп, как и Леон Глембай, попадает в тот же социальный круг, с которым был связан рождением, родственными и общественными узами. Он застаёт свою мать, бывшую хозяйку табачной лавки — теперь мадам Казимиру Латинович-Валенти, — владелицей нескольких домов и земельных участков в Костаньевце. Она общепризнанный член «высшего костаньевичского общества», правда ныне представляющего собой «жалкое подобие старых Глембаев начала века».

В этом романе чувствуется внимание Крлежи и к другому, наряду с Достоевским, великому писателю — Марселю Прусту. В своем эссе о французском романисте (1926)<sup>43</sup> Крлежа отмечал привлекательность живописной манеры Пруста, тонкость проникновения в художественную структуру изобразительного искусства, музыки, умение передать оттенки художественного впечатления. Восприятие хорватским писателем опыта Пруста особенно заметно в эпизодах романа, передающих мироощущение художника-фовиста, каким был Филипп Латинович, природу его сомнений и творческого вдохновения. Но в отличие от Пруста Крлежа, «переводя» зрительные, часто хаотичные и сумбурные впечатления Филиппа на язык словесности, вскрывает социальные, биологические и психологические основы его мировосприятия. Писатель ставит вопросы, острые для творческой среды, в том числе связанной и с революционным движением: в чем суть природы художественного дарования, каково в нем соотношение сознательных и подсознательных моментов, какова роль социальных корней в мировоззрении творца. Мнение автора о своем герое предельно критично. Изображение творческих исканий Крлежи, по словам Б. Л. Сучкова, «перерастает в романе в содержательную и продуманную критику его исходных этических и эстетических воззрений»<sup>44</sup>. Все повествование ведется как развернутый спор между героями, между автором и героем, героя с самим собой, что и дало основание Ш. Вучегичу назвать это произведение Крлежи «драматическим романом», «романом-драмой»<sup>45</sup>. На протяжении всего повествования рядом с размышлениями персонажей, их ассоциативными впечатлениями присутствует голос автора-аналитика. Именно от него читатель узнает о направленности живописи Филиппа, о его безучастно-

<sup>43</sup> М. Крлежа. О Marcelu Proustu // Sabrana djela, sv. 18, knj. 2.

<sup>44</sup> Б. Л. Сучков. Сын Хорватии // Б. Л. Сучков. Лики времени. М., 1976, т. 2, с. 187.

<sup>45</sup> Š. Vučetić. Krlježino književno djelo. Sarajevo, 1958, s. 230.

сти к социальным движениям, о постоянных поисках опоры в жизни и искусстве, о мучительных сомнениях о своем творчестве. От него же читатель узнает о жизненном пути других персонажей романа — Кириалеса, Балочанского и Бобочки, как и о прошлом матери Филиппа и о тайне его рождения. Оба плана — перспектива автора и перспектива героя — существуют то параллельно, то переплетаются: речь автора переходит в косвенно-прямую речь, во внутренний монолог персонажа или в диалоги героев, которые в свою очередь сопровождаются ироническими, а то и откровенно оценочными авторскими ремарками.

В романах «На грани рассудка» и «Банкет в Блитве» современное писателю общество предстает в сатирическом освещении. В первом из них автор показывает, как поведет себя глембаевское общество, когда затронут его интерес, и как оно выбросит из своих рядов человека, осмелившегося сказать правду. Безымянный доктор права ведет свой рассказ о постигших его злоключениях через два с половиной года после того, как он назвал своего хозяина убийцей. Не без иронии повествователь называет свой поступок «немного смешным и в то же время, можно сказать, почти героическим». Его поступок был смешон в силу своего несоответствия месту (ужин в доме шефа) и тому кругу людей, перед которыми он был совершен. Героичен же этот поступок был не только потому, что доктор осмелился обвинить хозяина дома в убийстве крестьян, но и потому, что, несмотря на все донкихотство своего поведения, герой мужественно защищает свое человеческое достоинство. Он не отступает и после того, как разрушилась его семья, его самого обвинили в связях с фальшивомонетчиками, в доноситечестве и, наконец, объявили сумасшедшим.

В предшествующих произведениях Крлежи сатира была одним из элементов его острого, язвительного стиля. Теперь она определяет все повествование. Ирония и гротеск выбраны в качестве основных приемов. Промышленники Домачинский и Голомбек, адвокаты Ругвай, Хуго-Хуго, Ото-Ото, журналист Вернер и бывший марксист Яворшек — гротескные образы, выражающие унифицированность определенного типа мировоззрения. В мире лжи и перевернутых понятий (например, убийца крестьян Домачинский выступает как народный радатель, создатель национальной индустрии, альтруист и, конечно, «идеальный сын своей Родины», «гордый гений, лишенный себялюбия и корысти») появляется единственный положительный образ — это крестьянин Валент Жганец, оказавшийся в одной тюремной камере с доктором. Валент уроженец Струбицы — центра крестьянского восстания 1573 г. — и литературный брат Петрицы Керемпуха, что подчеркнуто названием главы о нем — «Причитания

Валента Жганца, по прозвищу Бейего» (вспомним «Причитания о налогах» в «Балладах Петрицы Керемпуха»). Сходство подчеркивается и использованием в рассказе-импровизации Валента кайкавщины. Его речь — своего рода сказ, восходящий, с одной стороны, к фольклорному опыту народа, а с другой — к литературной традиции применения сказовых форм.

Прозвучавшая в романе «На грани рассудка» мысль о фашизации современного глембаевского общества получает свое развернутое продолжение в следующем романе писателя «Банкет в Блитве», посвященном анализу фашистской идеологии, корней тоталитаризма и его воздействия на создание атмосферы «поджатых хвостов». Опираясь на опыт М. Е. Салтыкова-Щедрина и сербского сатирика Р. Домановича, Крлежа переносит действие в вымышленную страну, хотя в ее истории легко узнать конкретные реалии межвоенной политической действительности Польши, Венгрии, Германии, стран Балтии и, конечно, самой Югославии. Благодаря построению романа, его композиции и сатирическим аналогиям содержание произведения поднимается до метафорического уровня. Действие романа происходит в двух странах — Блитве, возглавляемой диктатором Кристианом Барутанским (ей отведено практически все пространство произведения), и Блатвии с «назовидемократической» формой правления (последняя глава второй книги). Завершает роман представление символической комедии под названием «Куклы». Обобщение политической сути анализируемого явления достигается и тем, что все происходящее в Блитве подтверждается сходством «блитванской» действительности с «блатвийской» и закрепляется символической пьесы «Куклы». Уже в «Прологе» книги Крлежа настраивает читателя на восприятие текста как театрализованного представления, а по ходу повествования не раз напоминает, что перед нами разыгрывается комедия, карнавал масок, цирк, театр марионеток и действующие лица в них исполняют отведенные им роли.

Роман «Банкет в Блитве» вписывается в общий контекст антифашистской литературы 1930-х гг., а созданный Крлежей образ диктатора Блитвы стоит в одном ряду с образом Верховного Саламандра у К. Чапека («Война с саламандрами») или Анжело Иберине у Б. Брехта («Круглоголовые и остроголовые, или Богач богача видит издалека»). Полковник Барутанский («барут» на хорватском языке означает порох), аккумулируя черты многих европейских диктаторов, от Пилсудского<sup>46</sup>, Хорти, Александра Карагеоргиевича до Мус-

<sup>46</sup> На сходство отдельных моментов биографии Барутанского с биографией и даже личными чертами польского диктатора обратил внимание хорватский ученый

солини и Гитлера, предстает в романе прежде всего как социально-политическое явление. Подобно всем диктаторам мира, основным средством его общения с людьми становится ложь: «Врал он много и непрестанно и, словно пес воду, стряхивал собственную ложь, чтобы в тот же миг врать дальше. А самое страшное: он воодушевлялся ложью и верил в нее, и, если ему это было нужно, сознавая, что говорит неправду, он собственной ложью обманывал даже самого себя». Но ложь все же подкреплялась порохом, ибо, чтобы сварить, например, больному бульон, размышляет Барутанский, человек должен убить курицу, «а курица или человечество — по меркам большого, скажем, всемирного масштаба, это уже мелочь, это практически одно и то же. Остальное предрассудки». (Вспомним разглагольствования эренбургского Шмидта из «Хулио Хуренито»: «Убить для блага человечества одного умалишенного или десять миллионов — различие лишь арифметическое».) Эти саморазоблачительные монологи становятся основным средством характеристики Барутанского, а его самоутверждающее бахвальство все чаще призвано скрыть охватывающий его страх. Страх перед своим окружением, в котором он видит предателей, страх перед поднимающим голову народом, рождающим новых Петриц Керемпухов и Тилей Уленшпигелей (ведь недаром в символической пьесе «Куклы» ее герой Йорик так и назван — блаватийским Тилем).

Крлежа часто обращается к литературной памяти своих читателей. В романе «На грани рассудка» возникают ассоциации с его собственными произведениями, с произведениями А. Шеноа, Ф. Достоевского, Эразма Роттердамского. В «Банкете в Блитве» этот прием расширен: в текст вводятся имена героев мировой классики, отрывки из «Фауста» Гёте, сцена из расиновского «Британика», сатирический парафраз первого стиха поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш» — «отчизна милая Литва, ты как здоровье...», который стоит в качестве эпиграфа к книге: «Блитва, родина моя, ты гнила, как болезнь».

В сатирических романах Крлежи, как и в его предшествующей прозе и драматургии, миру насилия и издевательства над человеческим разумом противостоят мятущиеся, рефлектирующие интеллигенты — журналист Нильс Нильсен, бросивший вызов Барутанскому, поэт Вальдемарас, скульптор Ларсен, о которых Нильсен говорит, что они перестают быть «отдельными жертвами отдельных людей, они — образ и аллегория общего положения, общей судьбы». Страдающий и борющийся народ Блитвы присутствует за сценой: он — в по-



стоянном страхе Барутанского, в стремлении диктатора «уничтожить блигванского мужика массами», в обобщенном образе улицы, чей рев доносится до окон дворца правителя, а также в песне нищего, что «подобна единственной живой нити, с помощью которой человеческая мысль может выбраться из мрака».

Благодаря сатирическим романам Крлежи хорватская литература проникла не только в глубины человеческой психологии и тайны творчества, но и в «безличные» процессы. Писатель смело ввел в свои произведения философские и публицистические размышления, эссеистское начало стало неотъемлемой частью его художественного стиля. Он раскрыл широкие возможности социально-психологического романа, психологической сатиры с ее глубоким зондированием социальной действительности. Он выявил силу сатирического гротеска, обнажающего механизм действия антинародных режимов. В его произведениях, всегда насыщенных конкретными событиями хорватской истории, культуры, бытом и национальной психологией, проступает связь эпох и народов, универсальность поднимаемых автором проблем, художественное решение которых свидетельствовало о развитии хорватской прозы в общеевропейском русле.

Проза и драматургия Крлежи оказали несомненное воздействие на хорватскую литературу, особенно на писателей левой ориентации. Проза двух выходцев из Боснии — мусульманина Хасана Кикича (1905–1942) и серба Новака Симича (1906–1981), не лишенная восточной экзотики, представляла Боснию с ее обычаями и предрассудками, полufeодальной отсталостью и ужасающей нищетой. Предания патриархальной Боснии и современный внутренний монолог повествователя, чувственная проза, наполненная боснийскими ароматами, звуками, а также живописной пластикой, и критическая реалистичность описания быта глубинки и предместий индустриальных городков вдоль железнодорожной магистрали отличали новеллы Н. Симича (сб. «Неизвестная Босния», «Закат Ташлихана» — оба 1937 г.) и его роман «Фруктовый сад» (1938). Хасан Кикич от ранних фольклорно-этнографических рассказов обратился к экспрессивно-критическому изображению. Все исследователи творчества этого писателя отмечали его талант в передаче коллективной психологии рабочих-сезонников и крестьян, «его яркий активный оптимизм», подчеркивали его роль первопроходца в создании совершенно новой для хорватской литературы прозаической формы — «коллективного романа»<sup>47</sup>.

Этот жанр не был открытием социальной литературы Хорватии и Югославии. Подобный тип прозы почти одновременно возник во

<sup>47</sup> М. Selimović. Hasan Kikić. Književna studija // H. Kikić. Djela. Sarajevo, 1952, knj. 1, s. 15, 21.

многих революционных литературах мира (Н. Островский. «Как закалялась сталь», 1932–1934; М. Майерова. «Сирена», 1935; Л. Кручковский. «Павлиньи перья», 1935; А. Инголич. «Лукари», 1936; В. Василевская. «Земля в ярме», 1940). В таких произведениях главенствующим становится «принцип множественности характеристики» (Л. Тимофеев), при котором каждый отдельный персонаж может быть не разработан подробно, но вместе с тем, дополняя друг друга, «они создают представление о социальном типе»<sup>48</sup>. В романе Кикича «Взя-ли!» (1936) изображен процесс перерождения забытых, неграмотных рабочих в коллектив людей, поверивших в свои силы, а в романе «Буки» (1938) — зарождение стихийного протеста в отсталых крестьянах села Кокини, где безраздельно господствует помещик Тахирбег. Чтобы запечатлеть стремительность совершающихся на глазах перемен в сознании и поведении людей, писатель прибегает к столь же стремительной смене сцен в их ассоциативной связи друг с другом. Прозаик создает обобщенные образы рабочего, почувствовавшего себя частью социального сообщества, и распрямившегося — ранее слепо покорного помещику — крестьянина. При всей красочности языка прозы Кикича, экзотичности изображенного им быта, экспрессивности стиля в ней также сильны публицистические, репортажные элементы и идейная заданность некоторых образов, в первую очередь революционера — механика Ежи Бёма.

Социально-критический реализм завоевывал в хорватской литературе 1930-х гг. все большее пространство. В своих романах «Дочь Хорвата» (1935), «Гибель» (1936), «Бисер и свиньи» (1939) Иван Дончевич (1909–1982) воссоздал удушающую атмосферу провинции, где гибнет все живое, талант и мечты. В поисках счастья герои писателя отправляются в город, но он безжалостно ломает их жизнь. Однако при всех бедах они не теряют веры в то, что им удастся преодолеть удары судьбы и встать на ноги.

Жизненный опыт Славко Колара (1891–1965) — по профессии агронома, тесно связан с крестьянством и провинциальной интеллигенцией. К ним было приковано внимание писателя (сб. «Есть или нас нет», 1933; «Мы за справедливость», 1936; «Пером и бороной», 1938). Крестьянские рассказы Колара написаны с суровой простотой, сдержанно и психологически точно («Береза»). В них с добрым юмором изображены взаимоотношения в крестьянских семьях, порой смешные и нелепые, попытки героев отстаивать свое человеческое достоинство в борьбе с предрассудками и невежеством («Своего тела

<sup>48</sup> Л. И. Тимофеев. О художественных особенностях романа «Как закалялась сталь». М., 1956, с. 47–48.

господин»). Зато сатирические произведения писателя, направленные против разного рода политиканов, спекулирующих на идеалах крестьянского движения («Политический ужин», 1933), против диктатуры и оживившихся фашистских настроений («Quo vadis, Европа?», 1936), были полны сарказма и злой иронии.

Общая атмосфера второй половины 1930-х гг. затронула творчество таких ранее далеких от острых общественных проблем писателей, как М. Бегович, В. Назор или В. Майер. В юмористических романах Векослава Майера (1900–1973) «Пепич во времени и пространстве» 1935, II – 1938) и «Дневник Отченашека» (1938) с теплотой и сочувствием описана внешне банальная, но полная внутреннего драматизма, сопереживания горю других жизнь загребских окраин и населяющих их люмпенов, мелкого чиновничества и, особенно, детей.

Совершенно другое настроение отразилось в прозе Иво Козарчина (1911–1941), вступившего в литературу в середине 1930-х гг. и трагически погибшего от случайного выстрела в самый канун войны. В его произведениях прозвучал мотив отчуждения, беспросветной монотонности существования и полного непонимания людьми друг друга. Он задумал цикл произведений под общим названием «Люди», который воплотился в сборниках новелл «Мать ждет» (1937), «Тихие дороги» (1939) и романах «Чужая жена» и «Одинокий человек» (оба – 1937). Мощное исповедально-монологическое начало и экспрессивное описание мрачных сил природы органично сочеталось с фабульным повествованием. В рассказах о детстве, в печальных историях о несостоявшихся судьбах человеческая озлобленность и жестокость показаны писателем как причины, которые не менее социальных губят добрые порывы и любовь (рассказы «Сентябрь», «Возвращение в осень», «Три ворона и человек»).

Значительную известность среди писателей националистической ориентации, активизировавшихся во второй половине 1930-х гг., приобрел Миле Будак (1899–1945), один из организаторов и идеолог усташского движения. Новеллы писателя, объединенные в сборниках «Под горой» (1930), «Опанки деда Видурины» (1933), и наиболее зрелое его произведение – четырехтомный роман «Очаг» (1938) – тематически и в языковом отношении связаны с крестьянской жизнью одного из самых отсталых районов Хорватии – Лики, где в замкнутом мире, изолированном горами от цивилизации, сохранились патриархальные обычаи и нравы. Будак явно тяготел к монументально-эпическим конструкциям и придерживался в основном позиции всезнающего повествователя. Это воплощалось в натуралистически-этнографическом описании быта крестьянских семей, проникновении в глубины национальной психологии и этики. Писателя

интересовали прежде всего необычные, выламывающиеся из общепринятых представлений характеры, люди сильных страстей и решительных поступков (образы Анеры, Лукана, Мичана). Демонстрируя приверженность к одной из традиционных для хорватской литературы особенностей — регионализму, Будак преследовал главную во всех его произведениях цель. Первая из них — раскрытие национальных основ исконной хорватской жизни была призвана укрепить в современниках хорватский дух, их веру в свою самобытность. Вторая особенность связана с современным взглядом на вечные человеческие взаимоотношения, что выводило проблематику романа на соответствующий времени художественный уровень. Произведения Будака на городские темы («Над пропастью», 1932; «Директор Крижанич», 1938; «Цветущая вишня», 1939; сб. рассказов «Страстная пятница», 1939), хотя и были слабее «сельской» прозы, но своей критической направленностью против общественных и социальных условий в королевской Югославии и откровенной тенденциозностью политических аллегорий («На вулкане», 1941) привлекали внимание оппозиционно настроенного читателя.

В канун Второй мировой войны в хорватскую литературу вошла группа писателей, чье творчество в полную меру раскроется в послевоенные годы. Но уже первый сборник рассказов Векослава Калеба (1905–1996) «На камнях» (1940), журнальные публикации новелл Петара Шегедина (1909–1998), Ранко Маринковича (р. 1913) и Владана Десницы (1905–1967), роман Йоже Хорвата (1896–1968) «Седьмой „Б“» (1939) говорили о влиянии на этих писателей М. Крлежи. Их объединяло стремление раскрыть социальные проблемы с помощью проникновения в глубины индивидуальной психологии.

Воздействие таланта Крлежи чувствовалось и в развитии драматургии «социального реализма». Ее представляли М. Фелдман, Р. Филипович, А. Цесарец, М. Маткович и Р. Маринкович. И хотя их произведения не обладали высокими художественными достоинствами, внимание к ним привлекало гражданское мужество авторов, актуальность поднимаемых ими проблем. Самый старший из них Мирослав Фелдман (1899–1976), начав с гротескно-экспрессионистских пьес («Поездка», 1927; «Заяц», 1932), обратился к изображению повседневной общественной и политической жизни («Профессор Жиц», 1934; «На углу улицы», 1935). В конце 1930-х гг. Фелдманом написаны две лучшие пьесы. Первая из них — «В тылу» (1939) — бичует провинциальную мещанскую среду, где за показным патриотизмом проступает аморальность и невежество, торжествуют эгоистические интересы. Вторая — «Во мраке» (1940) — впервые в Югославии открыто разоблачала господствовавшую в ней систему полицейского

террора. Героиня пьесы, врач Мария Валентин, не только говорит о добре, зле и справедливости, но и в силу обстоятельств становится активной защитницей попираемых тюремщиками человеческих прав. Запрещенная к постановке в год написания, эта пьеса смогла увидеть свет под названием «Из мрака» лишь в 1945 г.

Свидетельством жизненности традиций социально-психологической драмы стала и пьеса молодого драматурга Марьяна Матковича (1915–1985) «Случай гимназиста Вагнера» (1936). Положенный в основу пьесы конфликт отцов и детей, завершившийся самоубийством юноши, воспринимался зрителями, особенно молодыми, как протест не только против семейного деспотизма, но и шире — как протест против устоев деспотического государства. Напуганный усилением оппозиционных настроений загребской молодежи, хорватский бан после четвертого представления снял пьесу Матковича с репертуара. Другая тенденция наметилась в первой пьесе Р. Маринковича «Альбатрос» (1939). Локальный колорит, конкретизирующий общечеловеческие проблемы, и тонкая ирония в обрисовке далматинских типажей придавали его произведению неповторимое обаяние. Эти две тенденции во многом определили развитие драматургии первых послевоенных лет.

Хорватская литература на протяжении двух с небольшим десятилетий между Первой и Второй мировыми войнами продолжала многовековую традицию отстаивания самобытности национальной культуры. Поэзия пополнилась новым содержанием, расширила эмоциональные и метрические возможности стиха. В прозе заметно стремление к укрупнению жанровых структур: объединяются в циклы новеллы, получает внутренний импульс для своего развития роман, утверждается несколько его разновидностей — общественно-политическая, социально-психологическая, лирико-психологическая и гротескно-сатирическая. Несмотря на все усиливающееся идейное размежевание в среде хорватских писателей, художественное развитие литературы в целом сохраняло свое единство. Однако надвигающаяся Вторая мировая война все больше разводила литераторов по разные стороны. Война, создание Независимого государства Хорватия во главе с усташской партией и вооруженное сопротивление иноземному и местному фашизму определили положение хорватской литературы, ее художественный облик в годы Второй мировой войны.

## Словенская литература

**К**онец Первой мировой войны стал для Словении очередным периодом испытаний и невзгод. Австро-Венгерская империя, в составе которой Словения участвовала в войне, исчерпала себя как государственное формирование; словенцы потеряли множество людей на фронтах (особенно кровопролитными стали для них бои в долине реки Сочи); и без того неэффективная экономика окончательно пришла в упадок. Общая подавленность, овладевшая европейской интеллигенцией после Ипра и Вердена, коснулась и словенцев. Старый мировой порядок рухнул; иллюзий относительно того, что какой-то новый окажется лучше, оставалось немного. На фоне этого духовного кризиса Словению охватила невиданная доселе волна эмиграции. Сотнями и тысячами уезжали крестьяне и рабочие в Западную Европу, в США, в Аргентину.

Оказавшись после войны осколком побежденной, развалившейся Австро-Венгрии, Словения, не имевшая своей государственности, попала в орбиту югославского интеграционализма и вошла составной частью в Королевство сербов, хорватов и словенцев (впоследствии Королевство Югославия). Это вызвало положительный отклик у большей части населения (объединительные устремления во всех югославянских землях были на том этапе довольно сильны), однако новое государство, несмотря на декларируемый интернационализм, на деле оказалось моноцентричным. Идеология «интегрального югославянства», насаждаемая сербскими властями, ставила словенцев в положение «племени», а не полноправной нации, заставляла бороться за национальные институты и за поддержание на достойном уровне собственной культуры. Впрочем, основное напряжение на фронте «интеграции» наблюдалось в сербско-хорватских отношениях. Словения, как благодаря своей относительной языковой изолированности, так и периферийному географическому положению, до известной степени оставалась в стороне от самых ожесточенных национальных конфликтов.

На протяжении всей своей истории, а перед Первой мировой войной — особенно остро, словенцы осознавали свою политическую и культурную несвободу и стремились к суверенитету. Новый мировой порядок отчасти осуществил эти мечты, но действительность оказалась далеко не такой радужной, как ожидалось. В первую очередь рухнула надежда на объединение всех словенцев в границах одного государства. Один из крупнейших словенских поэтов Отон Жупанчич писал:

Что будет с вами, о межи четыре —  
Целовец, Марибор, Горица и Триест!

Из четырех названных им городов только один — Марибор — остался на словенской территории<sup>1</sup>. В состав Югославии вошла Прекмурская область — часть Паннонской долины, ранее принадлежавшая Венгрии; но за пределами нового государства осталось Приморье, отошедшее к Италии.

Значительная часть словенских земель в бассейне реки Драва и Караванских гор (Каринтия) оказалась спорной территорией, на которую претендовала как Австрия, так и новое югославское государство. В начале 1919 г. при содействии третьих стран, главным образом США, была проведена демаркационная линия и определены зоны А и Б спорной территории, из которых зона А временно отходила Югославии, а зона Б — Австрии. В течение первой половины 1920 г. в Париже шли консультации о судьбе северо-западной Каринтии. В результате при содействии США и Франции в зоне А был назначен плебисцит; в случае победы проюгославских сил плебисцит должен был пройти и в зоне Б, в противном случае обе зоны автоматически отходили к Австрии. 10 октября 1920 г. в зоне А за присоединение к Австрии было подано 22 тысячи голосов, за присоединение к Югославии — 15,3 тысячи. Югославия потеряла обе зоны. В Каринтии и в ряде словенских городов вспыхнули волнения, югославская армия 14 октября даже вошла на плебисцитную территорию, но уже 17 октября отступила по приказу Белграда.

В результате этих событий треть словенского населения оказалась за пределами нового государственного образования. Это привело к частичному национальному растождествлению приморских и каринтийских словенцев. Для Австрии политика национальной ассимиляции была привычным делом; для Италии она оказалась новшеством, однако зарождающийся фашизм ей в полной мере способствовал.

С экономической точки зрения в межвоенный период Словения все еще оставалась аграрной областью. Статистические данные за 1931 г. показывают, что в сельском хозяйстве было занято около 61 процента населения, а в промышленности и ремесленничестве — не более 21 процента. Кроме того, вследствие мирового экономического кризиса в 1930-е гг. количество рабочих не увеличивалось, напротив —

---

<sup>1</sup> После Второй мировой войны Триест в результате многих перипетий стал итальянским; Целовец (Клагенфурт) находится в Австрии, словенское население пользуется в этой области некоторой культурной автономией; Горица разделена на Горицию (Италия) и Нову-Горицу (Республика Словения).

росла безработица, все более многочисленным становился сельский пролетариат.

Идейная растерянность в первые послевоенные годы была ничуть не меньшей, чем экономический и политический кризис. Прежний мир, несовершенный, но, по крайней мере, казавшийся стабильным, разрушился. Надежды левых сил на мировую революцию тоже не оправдались — социальная и революционная активность масс, достигнув пика на рубеже 1910–1920-х гг., постепенно пошла на убыль. Набирали силу национальные и националистические течения. В конце 1920-х гг. весь мир охватил затяжной экономический кризис, добравшийся даже до Америки и впервые доказавший существование общемировых экономических законов. 1930-е гг., в свою очередь, прошли в Европе под знаком набирающего силы фашизма, и практически любой мыслящий человек, а также любое государство были поставлены перед вопросом — как к нему относиться.

Во внутривнутриполитической жизни Словении определяющую роль играли три основных традиционных движения — клерикальное (Словенская народная партия — СНП), либеральное (Югославянская демократическая партия) и социал-демократическое (Югославянская социал-демократическая партия). В выборах в Учредительное собрание в 1920 г., кроме названных, приняли участие и три новые партии: Независимая крестьянская партия (НКП), создание которой являлось попыткой либералов подорвать прочные позиции клерикалов на селе; Коммунистическая партия Югославии и мелкобуржуазная Национальная социалистическая партия. По результатам выборов СНП получила большинство голосов (27%), на втором месте оказалась НКП. На всех последующих выборах СНП неизменно лидировала. На крайнем правом фланге располагалась национальная буржуазия, отчасти смыкавшаяся с официальным Белградом. Здесь же — официальная католическая церковь. Кроме официальных церковных кругов, существовала значительная прослойка младокатоликов, своего рода христианских демократов, выступавших за переосмысление религиозного и духовного опыта католической церкви и всеобщее моральное обновление. В области политики младокатолики занимали умеренные позиции, в области эстетики — от охранительных до довольно радикальных. В центре или немного левее центра находилась значительная часть нецерковной интеллигенции, отрицательно относившаяся к интегралистской политике Белграда и выступавшая за национальную автономию в республиканской форме. Как всякое аморфное образование, в дальнейшем оно распалось, часть его членов перешла на католические и охранительные позиции, часть — на сторону левых. На протяжении межвоенного двадца-



тилетия то одно, то другое из движений брало верх — естественно, каждому из них приходилось делиться властью с великосербскими партиями. Либералам это удавалось с меньшими потерями, поскольку они выступали сторонниками интеграции, в то время как клерикалы требовали большей автономии. В 1920 г. в Любляне была основана Коммунистическая партия. На ее сторону впоследствии перешли многие из социал-демократов и даже младокатоликов.

Не следует упускать из виду то, что в 1920-е гг. Советский Союз, с его сильной центральной властью, размахом культурно-просветительской работы, планами индустриализации, кажущимся решением национального вопроса, представлял довольно привлекательную модель для части европейских левых кругов, и разочарование наступило гораздо позже. Однако у рабочих партий, включая коммунистическую, не было широкой социальной базы, и их влияние было ограниченным; переломить эту ситуацию им удалось только во время Второй мировой войны и оккупации Югославии.

Тем не менее словенская нация впервые в своей истории получила частичный суверенитет. В межвоенный период в Словении появился университет (1919), возникла Словенская академия науки и искусства (1939), ряд других учреждений общенациональной значимости.

Межвоенная словенская литература развивалась в атмосфере напряженных философских и идеологических споров. Традиционно влиятельная католическая церковь выступала со своей идейной программой и боролась против различных материалистических философских течений, в особенности против марксизма. Католические идеологи справедливо полагали своими врагами как фашистов, так и коммунистов — и те и другие стремились к минимализации роли церкви и религии. Весьма популярны в словенской клерикальной среде были в то время идеи экуменизма (объединения христианских церквей; в более узком смысле — только апостольских церквей, т. е. католической и православной), причем в Словению они пришли при посредстве русских религиозных философов (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев). В этом процессе словенцам отводилась мессианская роль соединительного звена — этой тщеславной мысли не избежал, кажется, ни один славянский народ.

Словенские рураллисты («деревенщики») — как клерикальной, так и социал-демократической ориентации — отстаивали тезис о «самобытной деревенской культуре», противопоставляя ее «цивилизации города»; они считали, что послевоенный идейный и духовный кризис может разрешить лишь вмешательство неиспорченного сельского духа. Их идеи оказывали большое влияние на словесность, совпадая с представлениями консервативно настроенных литераторов о крестьянском, доморощенном «реализме».

Примерно с начала 1920-х гг. стала приобретать определенный вес марксистская идеология. В 1920-е гг. марксизм в Словении еще только утверждал себя, но в 1930-е уже превратился в важную составную часть как идеологической, так и литературной жизни. Ряд писателей и критиков восприняли его в качестве своей идейной базы — не без влияния таких авторитетных критиков-марксистов, как Франц Меринг, Георгий Плеханов, Дьёрдь Лукач. Следует подчеркнуть, что приверженность идеям марксизма вовсе не делала литератора автоматически ни коммунистом, ни даже сторонником коммунистов; неразрывное слияние марксистской идеологии и коммунистической практики по советскому типу произошло только в новой Югославии, после Второй мировой войны.

Идейная программа марксистов — как и многие другие идейные программы — была в основном отрицательно заряженной: антиклерикальной, антифашистской; марксисты выступали против идеализации крестьянства и настаивали на социологическом изучении литературы<sup>2</sup>.

Идейный и духовный кризис, охвативший всю Европу после Первой мировой войны, требовал новых философских обобщений, новой структуры духовных исканий. В 1920-е гг. на словенских писателей значительное влияние оказала экзистенциально-религиозная философия Сёрена Кьеркегора, несколько позже — Карла Ясперса, Романо Гвардини и Мартина Хайдеггера. Католические теологи выступали против экзистенциализма; философ и психолог Антон Трстеняк (1906–1996) в статье «Философия смертельной болезни» (1939) указал на тот факт, что в этой философии, с ее представлениями об одиночестве человека, о невозможности взаимопонимания, о неизбежности смерти, о пограничных ситуациях и вечной вине, ищут идеологическую опору и идеологи фашизма (в частности, один из ближайших сподвижников Гитлера Альфред Розенберг). С середины 1930-х гг. в Словении приобрел определенную популярность французский персонализм; представители этого течения выступали против клерикального христианства и «бесчеловечного», по их мнению, марксизма. «Индивидуальная психология» Альфреда Адлера и, конечно, психоанализ Зигмунда Фрейда тоже воздействовали на словенский литературный процесс.

Существенное влияние на развитие литературы по-прежнему оказывали представители словенского модерна — течения, которое достигло расцвета в предыдущую литературную эпоху. Для его поэзии характерен глубокий лиризм, медитативность, патриотические и

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что в 1930-е гг. в СССР вульгарно-социологический метод в литературоведении в его «рапповском» варианте был уже под запретом.

фольклорные мотивы, сложное переплетение элементов импрессионизма, символизма и реализма.

Отон Жупанчич (1878–1949) в начале межвоенного двадцатилетия (1920) издал сборник «На заре Видова дня», проникнутый оптимизмом, надеждами на лучшее будущее для всего словенского народа. Однако поэту не был чужд и острый социальный пафос, как, например, в «Песне гвоздильщиков». Тема рабочего класса приобрела в творчестве Жупанчича особый объем и размах, а его отточенная стихотворная техника, богатство употребляемых поэтических форм до сих пор остаются образцами для словенской поэзии. Кроме сборника «На заре Видова дня», Жупанчич издал в рассматриваемый период лирический цикл «Среди стогов» (1934) и историческую трагедию «Вероника Десеницкая» (1924). Новый творческий подъем в его поэзии наступил в 1941 г., в пору борьбы с фашистской оккупацией.

Алойз Градник (1882–1967) в межвоенный период опубликовал поэтические сборники «Путь скорби» (1922), «Письма» (1924), «De profundis» (1926), «Светлые одиночества» (1932), «Вечные источники» (1938), «Золотые лестницы» (1940). В первых сборниках он воспевал родные края, любовь, смерть, не был чужд социально-исторической проблематике. Любовь в творчестве Градника предстает сильной и губительной страстью, подобной смерти (и та и другая – переход в неведомое). Позже поэт встал на позиции пантеистического восприятия мира («Вечные источники»), задумывался о духовных корнях крестьянской жизни и в форме своих произведений приблизился к фольклору. Поэзия Градника отчасти уходит корнями в модерн, отчасти уже окрашена в экспрессионистические тона; он – поэт ярко выраженной национальной традиции (от Ф. Прешерна до Й. Мурна). Любовь и эрос – основные составляющие его поэзии, впоследствии приведшие его к размышлениям над проблемами смерти. Отдав дань исканиям экспрессионизма и фольклору, Градник вернулся к классическим формам, в частности к сонету.

Поэт, прозаик и публицист Фран Альбрехт (1889–1963) долгое время работал на административных должностях, в 1919–1920 гг. был редактором социалистского журнала «Свобода», в 1922–1932 гг. – журнала «Люблянски звон» («Люблянский колокол», 1881–1941). В 1933 г. он стал одним из основателей и издателей журнала «Содобност» («Современность», 1933–1941). Во время Второй мировой войны был узником Дахау, после войны до 1948 г. занимал должность мэра Любляны. Как писатель Альбрехт опирался на творчество О. Жупанчича, чешского поэта П. Безруча, на философию Ф. Ницше и социалистические идеи. Он воспевал пантеистические чувства, витализм, массовые движения, любовную страсть, проклинал ужасы войны (сб. «Mysteria dolorosa», 1917; «Песни жизни», 1920). Воплощая

социальные мотивы, он приближался к экспрессионистам, много экспериментировал с формой стиха. Альбрехт играл очень важную роль в литературной жизни межвоенного двадцатилетия, в особенности как редактор крупных журналов. Занимаясь переводами, он познакомил словенцев со многими произведениями мировой литературы и критики (Ю. А. Стриндберг, М. Андерсен-Нексё, Ф. Меринг, С. Унсет, К. Гамсун, Ст. Стрелвел, Б. Станкович, Св. Ваянский, Д. Лукач).

Тонкая, ироничная любовная лирика Павла Голии (1887–1959) тоже по-своему продолжала традиции словенского модерна. Голия учился в кадетском училище, затем служил в австро-венгерской армии в Триесте и в Любляне. Во время Первой мировой войны он перешел на сторону русских и воевал в российской армии как доброволец. В 1918 г. жил в Москве, занимался журналистикой и театроведением. Вернувшись на родину в 1919 г., Голия посвятил себя театральной деятельности в качестве директора различных театров по всей Югославии. В литературе он дебютировал как поэт, затем много писал и переводил для театра. Любовная лирика Голии («Вечерний песенник», «Стихи о златовласках», оба сборника вышли в 1921 г.) пронизана эротическими мотивами, оптимизмом, иногда — ощущением усталости. Голия высоко ценил ясность стиля и совершенство формы, придерживался классических размеров, тонко чувствовал ритм. В драмах он показывал войну, крестьянский быт; нередко в его пьесах социальные мотивы и изящное чувство юмора, а в пьесах для детей — сказочные сюжеты («Вифлеемская легенда, или Король бесправных», 1928; «Братоубийство на Метави», 1935; «Культурное мероприятие в Черни млаки», 1933).

В сложной, противоречивой идейной и культурной обстановке 1920-х гг. словенская литература продолжала развиваться внутри общеевропейского, общеславянского и югославянского литературного контекста. При этом каждая вновь возникающая тенденция приобретала специфический национальный характер. Известное отставание словенской литературы от западноевропейской в эту эпоху сократилось до минимума, но словенским литераторам все равно приходилось преодолевать некоторый разрыв. Поэтому те течения и направления в словенской литературе, которые по названиям и ряду других характеристик соответствовали западным, ни в коей мере не являлись их прямыми аналогами.

Это в полной мере относится к такому понятию, как «экспрессионизм». Возникший в Германии еще до Первой мировой войны, питавшийся обстановкой острейшего социального кризиса, а затем — мировой войны, поставивший интерпретацию общественной действительности выше описания ощущений в духе импрессионизма, экспрессионизм тя-

готел к абстрактности, обнаженности чувств, эмоциональности, фантастике и гротеску. Словенскому экспрессионизму, который в основном выразился в поэзии и почти не затронул прозу, все эти черты тоже были свойственны, но при этом экспрессионистские тенденции в творчестве некоторых словенских поэтов причудливо переплелись с отголосками модерна, с импрессионистским по духу ощущением природы, с призывами к активному изменению мирового порядка. Последнее, впрочем, сближало его с левым крылом немецкого экспрессионизма. Однако немалую долю местного колорита добавлял в литературу и тот факт, что Словения оставалась страной по преимуществу аграрной; а мировосприятие крестьянина и его связь с землей не может акцентировать социальный протест, более резко проявившийся в литературе такой высокоиндустриальной страны, какой была Германия.

Первые сообщения об экспрессионизме появились в Словении очень рано — в 1912 г. Критик и прозаик Изидор Цанкар (1886–1958) в двух статьях в журнале «Дом ин свет» («Дом и мир», 1888–1944) описал экспрессионизм как явление исключительно изобразительного искусства, противоположное импрессионизму и тяготеющее к абстрактности, к духовному содержанию. У многих критиков это раннее обнаружение экспрессионизма на словенской почве вызвало недоумение. Так, писатель Иван Прегель (1883–1960) усомнился, что «у нас уже, стало быть, есть экспрессионизм» (1917–1918), а год спустя атаковал новую «моду» в журнале «Час» («Время», 1907–1942). В 1920 г. частота употребления термина «экспрессионизм» резко возросла и в католической, и в леволиберальной печати, после чего снова упала и продолжала падать до конца десятилетия. Многие литераторы и критики того времени считали 1926–1928 гг. завершающими годами развития словенского экспрессионизма.

В публикациях 1920-х гг. словенский экспрессионизм в основном определялся как оппозиция импрессионизму, натурализму, декадансу и т. д. Отправной точкой в развитии направления неизменно считали мировую войну. Видный литературный критик Роман Томинец (1900–1991) в статье 1922 г. «Несколько мыслей о нарождающейся словенской литературе» включил лирику Мирана Ярца, Антона Водника и Виды Тауфер в словенскую разновидность экспрессионизма.

Переводы не сыграли значительной роли в становлении словенской экспрессионистской литературы, хотя поэты Миле Клопчич и Божо Водушек переводили стихи Эрнста Толлера, Георга Тракля, Франца Верфеля.

Поскольку в определенный период 1920-х гг. термин «экспрессионизм» занял собой практически весь поэтический спектр словенской литературы, направление приобрело весьма расплывчатые

очертания. Диапазон словенского экспрессионизма простирался от философско-католической лирики до поэзии открытого социального протеста и конструктивистских упражнений.

Заметными представителями умеренного, философско-католического течения в экспрессионизме были поэты, принадлежавшие к кругу христианско-социалистического журнала «Криж на гори» («Крест на горе», 1924–1927), — Б. Водушек и А. Водник.

«Криж на гори» стал первым серьезным печатным органом младокатоликов. «Криж на гори» подчеркивал необходимость личного духовного совершенствования, которое заложит фундамент нового справедливого общества. Художественная литература в рамках этой программы, конечно, не стояла на первом месте, тем не менее подчеркивалась необходимость тесной связи литературы с жизнью. В журнале выступали Миран Ярц (некоторое время вращавшийся в католических кругах), Божо Водушек, Тине Дебеляк, Йоже Погачник, Эдвард Коцбек. «Криж на гори», несмотря на очевидную католическую ориентацию, оказался достаточно терпимым, чтобы принять в свой круг писателей разных взглядов и поколений.

Божо Водушек (1905–1978) получил образование на философском, а затем на юридическом факультете в Любляне. Его поэзия 1920-х гг. была богата религиозными и философскими мотивами; ее также отличала своеобразная вневременная атмосфера. Уход от социальной проблематики компенсировался у Водушека пристальным вниманием к внутренней жизни человека, его взаимоотношениям с силами природы и с Богом. Примечательно, что у католических экспрессионистов были ослаблены характерные для словенской культуры в целом региональные и национальные черты: частное отменялось ради вечных и неизменных ценностей. В 1930-е гг. Водушек сблизился с «новым реализмом» и стал употреблять классические поэтические формы, в особенности сонет. Его сборник «Расколдованный мир» (1939) остался в истории литературы как одна из лучших книг словенской поэзии первой половины XX в.

Антон Водник (1901–1965) уже в студенческие годы играл важную роль в католическом молодежном движении. Он был бессменным редактором журнала «Криж на гори», участвовал в 1930–1932 гг. в редактировании журнала «Дом ин свет», где с 1920 г. публиковал свои стихи; впоследствии был главным редактором издательства «Югослованска тискарна» («Югославское издательство») в Любляне (до 1941 г.). В начале своей поэтической карьеры Водник выступал как экспрессионист, не чуждый интереса к декадансу и символизму; в его творчестве чувствовалось влияние Мориса Метерлинка, Райнера Марии Рильке, О. Жупанчича. Позже стихи Водника стали более живописными, а чувствен-

ность вместо эротической — пантеистической. В историю литературы Водник вошел как «гармоничный экспрессионист». Первый поэтический сборник («Печальные руки», 1922) стал одной из вершин словенского религиозного экспрессионизма. Его стихи полны видений, ярких красок, отстранения от реальности, аскезы и затаенного эротизма. В последующих сборниках («Вигилии»<sup>3</sup>, 1923; «Через сады», 1941) Водник обратился к теме смерти — желанного пограничного состояния между явью и небытием. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. он полемизировал с виднейшим словенским критиком и литератором Йосипом Видмаром (1895–1992), который считал, что искусство не должно служить никакому мировоззрению, поскольку оно само по себе — высшая форма мировосприятия. Водник же считал, что искусство — один из глубочайших способов выражения веры. В области языка и стиля он был консервативен, даже свободный стих у Водника сильно ритмизирован. Музыкальность его стиха, тонкость вкуса и богатство стилистической палитры оказали влияние на поколение запоздалых экспрессионистов конца 1930-х гг., разрабатывавших пессимистические мотивы (Цене Випотник, Йоже Удович).

К творчеству экспрессионистов-католиков примыкает поэзия Мирана Ярца (1900–1942), который, однако, не принадлежал ни к одному из кружков по принципиальным соображениям, так как считал подобную ограниченность недостойной художника. Тем не менее в своем отношении к экспрессионизму он в основном был близок к группе «Крижа на гори», хотя и пришел к богоискательским тенденциям «нового искусства» (его любимое выражение) собственным путем. Ярц изучал славистику и романистику в Загребе и Любляне, до фашистской оккупации работал в банке, во время войны был отправлен в концлагерь, но по дороге освобожден партизанами. Присоединившись к ним, он пропал без вести в августе 1942 г.

Ярц писал и прозу, и пьесы, однако основных успехов достиг в лирике, в сборниках «Человек и ночь» (1927), «Ноябрьские песни» (1936) и «Лирика» (1940). В ранних стихах Ярц выражал чувство потерянности и экзистенциального ужаса человека, застигнутого «европейской ночью»:

Человек умирает  
заброшен, один.  
Где ты, где ты  
Бог, о, Бог!

(«Музыка на тонущем корабле»)

<sup>3</sup> Вигилия — день накануне большого религиозного праздника.

Источник бед и страхов Ярц видел в рационализме и позитивизме (разум у него выступает как враг чувства, естественности), а «уничтожение» человека переходит в его поэзии из социальной категории в общечеловеческую («Человек и ночь»):

Куда...

О странный миг — никого — среди хаоса я одинок, одинок...

Для чего же я вылез, я выполз из бездны и тьмы, для чего?

Этому же ощущению подвластна любовь:

Я руку не могу тебе отдать:

я дерево, растущее в пустыне.

При этом в ранних произведениях Ярцу не удалось вывести свой стиль, стих и язык из-под влияния рациональных, логических построений. Он стремился к словотворчеству, к максимальной абстрактности описываемых переживаний.

В середине 1920-х гг. Ярц испытал душевный и стилистический перелом. От эсхатологических картин и ощущения одиночества он пришел к гармонии с природой, к чувству покоя и умиротворения, да и одиночество перестало представлять столь пугающим. В его лирике появились социальные мотивы, стали звучать горькие слова в адрес словенцев («мы дети страха, мрака и молчанья»), наметилась национально-патриотическая тенденция. В своих последних стихах Ярц одновременно искал в природе спасения от разрушительной рефлексии («В поле») и осознавал свою спаянность с собственным народом и его общественной жизнью. От тактовика и свободного стиха «Человека и ночи» Ярц пришел к мелодичному ямбу, строгим формам (в том числе сонету) и последовательной рифмовке.

Другой заметной группой поэтов-экспрессионистов были литераторы ярко выраженных левых взглядов (М. Клопчич, Т. Селишкар, А. Подбевшек). Миле Клопчич (1905–1984) даже не завершил образования, поскольку был репрессирован и арестован за коммунистическую деятельность. Его стихи вошли в антологию югославской социалистической лирики «Книга товарищей» (1929), за что в следующем году он подвергся судебному преследованию. Клопчич был одним из самых ярких поэтов социального протеста межвоенного периода. Его первый сборник «Горящие оковы» (1924) создан под явным влиянием немецкого экспрессионизма; это лирическая исповедь революционера, одержимого идеей тотального переустройства мира. В 1930-е гг., начиная со сборника «Простые стихи» (1934), Клопчич перешел на позиции «новой реальности». Клопчич был одним из крупнейших словенских переводчиков и популяризаторов поэзии; именно в его переводах словенская



молодежь знакомилась с немецкой (Г. Гейне, Б. Брехт), а также с русской поэзией (И. А. Крылов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. А. Блок).

Тоне Селишкар (1900–1969) в своих ранних стихах (сб. «Трбовле», 1923) описывал подневольный труд и страдания рабочего в духе социально (и социалистически) ориентированного экспрессионизма, в том числе прибегая к широким, ярким мазкам, библейской образности. В 1930-е гг. он стал близок к авторам «новой реальности» («Песни ожидания», 1937), тематика же — тяготы пролетарской жизни — не изменилась. От свободного стиха ранних сборников Селишкар перешел впоследствии к традиционному стиху, даже к сонету. Селишкар — один из самых крупных словенских детских писателей; в межвоенный период вышли его детские повести «Руди» (1929), «Братство голубой чайки» (1936), «Буревестник» (1939) и другие.

Среди экспрессионистов, сочувствующих левым идеям, одним из самых радикальных экспериментаторов в области формы был Антон Подбевшек (1898–1981). Редко у кого из словенских авторов того времени можно встретить такой яркий, обличительный антивоенный пафос, как в его сборнике «Человек с бомбами» (который был подготовлен в 1922 г., но вышел в свет лишь три года спустя). Главные темы Подбевшека — война, духовный кризис межвоенного поколения, опасность, грозящая человеку со стороны бездушной техники. В лирике Подбевшека конкретные картины ужасов войны перемежаются абстрактными, фантастическими видениями. Человек, преодолевший оковы нынешнего мира, становится «человекобогом». Для стихов Подбевшека характерна насыщенность технической терминологией (для подчеркивания ощущения современности); среди его формальных экспериментов — «графические» стихи, тексты с чередованием стиха и прозы. Подбевшек отказался от рифм и ритма, писал свободным стихом, но в области метафорики оставался достаточно традиционным. Его «ассоциативные» произведения были близки поэтике сюрреализма. Подбевшек издал с Тоне Селишкаром и Ангело Церквеником два номера журнала «Рдечи пилот» («Красный пилот», 1922) (объявленный «провозвестником крушения существующего порядка»), однако позже отошел от общественной деятельности и активного литературного творчества.

Словенский экспрессионизм левой, прореволюционной ориентации достиг своего наивысшего выражения в творчестве Сречко Кововела (1904–1926). Этот поэт прожил очень короткую жизнь, однако именно в его творчестве с максимальной глубиной и зрелостью проявились лучшие черты словенской экспрессионистской поэзии: глубина чувства, социальный протест, философское видение мира, формальная изощренность.

Косовел родился в Приморье. Стихи он начал писать еще в школе; в 1922 г. он стал издавать вместе с товарищами журнал «Лепа Вида»<sup>4</sup> (1922), в 1924 г. основал литературно-драматический кружок «Иван Цанкар», а также сотрудничал с журналом «Младина» (1924–1928), в котором публиковал и стихи, и эссе. В 1925 г. он подготовил первый поэтический сборник «Золотая лодка», но по неизвестным причинам не стал его издавать. Затем Косовел встал во главе журнала «Младина»; на этом посту он выступал сторонником идей, близких к социализму. Косовел умер от менингита, будучи студентом Люблянского университета. Читатели и критики смогли осознать значимость и масштаб его дарования только после первых (посмертных) публикаций его поэтических сборников (1927, 1931).

В ранних стихах Косовел выступает как региональный поэт приморского Краса, воспевающий родной край, но он быстро вырастает из регионализма, обретает широту взгляда. В более поздних стихотворениях, написанных в форме модернизированного сонета и в других нетрадиционных стиховых структурах, Косовел высказывал стремление к социальной справедливости. Многие стихи Косовела были проникнуты трагическим мироощущением, осознанием обреченности прежнего мира. В смелых видениях он предрекал гибель буржуазной культуры («Экстаз смерти», «Трагедия на океане» и др.):

Все в экстазе, экстазе смерти!  
Златоколонный запад Европы,  
белые церкви — (все в экстазе!)  
тонут в багровом, клочущем море;  
солнце садится, и с ним угасает  
мертвый дотла человек европейский.  
Все в экстазе, в экстазе смерти!

Косовел был не только выдающимся поэтом, но и одной из ключевых фигур литературной жизни той эпохи. Он всегда хотел основать свой журнал. Цанкаровский кружок, душой которого был Косовел, вступил в 1925 г. в деловые отношения с органом аграриев-либералов «Младина»; несколько позже соратники Косовела Братко Крефт, Альфонс Гспан и Винко Кошак были вынуждены выйти из-под опеки аграриев и самостоятельно издавать журнал под названием «Свободна младина» («Свободное юношество»), 1928–1929.

До Косовела «Младина» была антикоммунистическим изданием; при Косовеле и его друзьях все изменилось: статьи и эссе звали к

<sup>4</sup> Красавица Вида — персонаж народных песен, позже ставший мифологемой, часто используемой словенскими писателями в своих произведениях.

единению людей труда, борьбе с мировым империализмом, к всеобщей любви и братству. После его смерти журнал долго не просуществовал. К концу 1920-х гг. идейное единство «младинцев» уже не было столь прочным, а от перспективы напечататься в престижных журналах «Люблянски звон» или «Дом ин свет» трудно было отказаться. Раскол и распад «Младины» завершила едкая, хотя и несколько односторонняя критика Антона Оцвирка (1907–1980), появившаяся в газете «Словенец» (1873–1945). Оцвирк зачислял «младинцев» в наследники «революционного» направления — т. е. хаоса, несостоятельности, политической тенденциозности, абстракций и нездорового, мистического обожания цивилизации. «Основная идея „младинцев“, — писал Оцвирк в одной из своих статей 1920-х гг., — это „научный“ марксизм, сквозь призму которого они рассматривают все: искусство, культуру, критику, а не только политико-экономические проблемы, которыми ограничивается его компетенция...» Оцвирк считал эту публицистическую критику, не говоря уже о художественных произведениях «младинцев», банальной. «Может быть, вы гордитесь Ср. Косовелом? Не торопитесь! Все, что есть у Косовела — это сентиментальный элегизм Цанкара; лишь в одном–двух стихотворениях пробивается его собственный голос. А вся его тенденциозная поэзия — это просто катастрофа, поэзией там и не пахнет».

Оцвирк, безусловно, отнесся к Косовелу и его единомышленникам односторонне и пристрастно. Впрочем, далеко не все «младинцы» были марксистами и социалистами, что и показали их дальнейшая жизнь и творчество.

В 1967 г. в Словении был опубликован сборник «Интегралы», в который вошли малоизвестные стихотворения Косовела 1925–1926 гг. — своего рода конструктивистские упражнения, не имеющие аналогов в межвоенной словенской поэзии.

Навоз — это золото

И золото — навоз

И то и другое = 0

0 = ∞

∞ = 0

А Б <

1, 2, 3

Эта публикация вызвала новый всплеск интереса к жизни и творчеству Косовела, так как продемонстрировала читателям самый смелый и авангардный поэтический эксперимент межвоенного двадцатилетия. Связь Косовела с конструктивизмом не дает покоя исследователям, и до сих пор полной ясности в этом вопросе нет. Похоже,

что Косовел не был непосредственно знаком с идеями и творчеством русских литераторов-конструктивистов (И. Л. Сельвинского, К. Л. Зелинского, А. Н. Чичерина, В. М. Инбер), а познакомился с ними опосредованно — в частности, через творчество сербских авангардных поэтов, выступавших под общим названием «зенитисты».

В 1920-х гг. словенский экспрессионизм получил, помимо чисто литературного, и некоторое организационное оформление во многом благодаря Косовелу. Проблемы поэтики, эстетики и идеологии движения активно обсуждались в литературных объединениях, из которых наиболее значительную роль играла группа Косовела, формировавшаяся вокруг журнала «Младина» и литературно-драматического кружка «Иван Цанкар», а также журнал «Криж на гори».

Программные взгляды Косовела наиболее ярко проявились в манифесте «Кризис», который был опубликован в журнале «Младина» (1925/1926, № 2–3) и несколько раз произносился публично. Косовел относит начало европейского экспрессионизма еще к довоенным временам: «В ожидании войны родилось новое искусство. Оно родилось в зловещей тишине, разразившейся кровопролитием»<sup>5</sup>. В определениях Косовела, которые в основном относятся к области идеологии, а не поэтики, видны структурные особенности раннего экспрессионизма — враждебное отношение к цивилизации, технике и индустриализации. Одновременно с этим в манифесте чувствуются черты мессианско-утопического экспрессионизма: человек как олицетворенный «этнос»<sup>6</sup>, новое обновленное человечество, освобождение человека, человек человеку — брат. Звучит и близкая каждому словенцу мысль о принадлежности к малому народу, находящемуся под угрозой физического уничтожения, которая, естественно, отсутствует в немецком экспрессионизме. Стиль манифеста близок к поэтике И. Цанкара.

Взгляды экспрессионистов католической ориентации на основные проблемы нового направления наиболее отчетливо выразил Тине Дебеляк в своей статье «Косовел» («Криж на гори», 1926/1927, № 3). Вторая часть статьи — это некролог. В первой же Дебеляк устанавливает сходства и различия между «Младиной» и «Крижем на гори», чтобы максимально отчетливо обозначить свое литературное течение. Дебеляк с легкостью оперирует понятиями мессианского экспрессионизма, активизма, понятием Ф. Верфеля «добрый человек». Переходя к анализу словенского экспрессионизма («литературной революции»), Дебеляк делает резкий шаг: он ограничивает область применения термина исключительно движением, сплотив-

<sup>5</sup> S. Kosovel. Kriza 7/ Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990, s. 70.

<sup>6</sup> Этнос — моральная, нравственная направленность (от греч. *ethos* — привычка, нрав).

шимся вокруг «Крижа на гори», в меньшей степени — творчеством других католических писателей. «Мистико-религиозные основы» современного человека ведут его к экспрессионизму, «коммунистическо-марксистские» — к пролетарскому искусству. Экспрессионизм, по Дебеляку, базируется на «потустороннем принципе», пролетарское искусство — на «посюстороннем». По мнению Дебеляка, как «Криж на гори» представляет собой ядро словенского экспрессионизма, так «Младина» — ядро словенской пролетарской литературы; литературная вершина словенского экспрессионизма — творчество братьев Водников, литературная вершина пролетарского искусства — Тоне Селишкар. Разграничения Дебеляка базируются на критерии отношения к массам — персоналистское в «Криже», коллективистское в «Младине». В сущности, Дебеляк выдвинул в качестве основной характеристики экспрессионизма именно то, что было характерно для журнала «Криж на гори» с первых лет существования. Из подобным образом понятого персонализма вытекает отношение к эротике как к искушению, к симптому вечной раздвоенности души и тела, которую следует преодолеть при помощи религиозной или мистической трансценденции<sup>7</sup>.

Дебеляк приписывал пролетарскому искусству реакцию сопротивления на все индивидуальное, классовую ненависть, страсть к разрушению, социальную тенденциозность. При этом он не нападает на него, даже не полемизирует с ним, признавая за ним «огромную этическую высоту», а также давая ему ряд характеристик, которые современное литературоведение связывает в первую очередь с экспрессионизмом, например «всечеловеческую любовь» и крик как выразительное средство. Для Косовела Дебеляк делает исключение: его эссеистика по направленности не совпадает с поэзией, поэтому Дебеляк готов признать ее «мистико-религиозные» литературные основы и тем самым условно причислить к экспрессионизму.

В межвоенную пору впервые выступил в литературе поэт, значение которого выходит далеко за рамки как рассматриваемого периода, так и словенского экспрессионизма, — Эдвард Коцбек (1904–1981). Свою литературную карьеру он начал как представитель католического экспрессионизма. Еще в школьные годы он участвовал в сборах католической молодежи, в 1920-е — учился в Мариборской семинарии. В это время его общественные взгляды вполне сложи-

---

<sup>7</sup> Такое представление характерно в эти годы для Коцбека (как он пишет в одном из стихотворений — «Душа и тело, два узника странных») и ряда других католических поэтов. Церковные власти, между прочим, закрыли журнал после статьи Доры Пеган-Водник «Брак как этическая проблема» (1926/1927).

лись: он выступал за тотальную аграрную реформу, за близость к земле как основе духовного возрождения, против уравнительного коммунистического братства. Коцбек отвергал пассивное созерцание и выступал за деятельное участие в общественной и духовной жизни. После завершения обучения в семинарии он изучал романистику в Любляне, Берлине, впоследствии — в Лионе и Париже. Его статья «Размышление об Испании» (1936) заставила католических публицистов определить свое отношение к фашизму и осудить его. В 1938–1941 гг. он редактировал журнал «Деянье», в котором само название предлагало читателю включиться в общественную и народную жизнь. Он призывал сограждан и писателей опуститься после долгих лет беспорядочных духовных исканий на твердую почву реальности. Политизированная современность, считал Коцбек, требует от человека участия в политической и общественной жизни, но это участие может быть только результатом личного духовного роста. Выполнение своей миссии в обществе — это обязанность, а неотъемлемым правом человека при новом общественном устройстве должна быть духовная свобода. В силу этих причин Коцбек отвергал «единственно верное учение», считая, что марксизм — тоталитарная доктрина, а новому обществу нужен плюрализм.

Объем и финансовые возможности журнала были скромные. Тем не менее в нем публиковались поэты Л. Станек, Й. Удович, А. Водник, А. Градник, В. Тауфер и, конечно, сам Коцбек; критики Франце Водник (член редколлегии), Тине Логар, Антон Слодняк и многие другие. В журнале живо обсуждались новости славянской и европейской литературы, театра, политики, искусства, науки и философии.

Коцбек стал одним из руководителей Освободительного фронта словенского народа в годы оккупации, работал в Исполкоме ОФ в качестве лидера христианской группы. До 1950 г. он занимал важный государственный пост, позже был вынужден уйти в отставку, поскольку не был согласен с партийной линией, и долгие годы провел в опале.

Коцбек — уникальный в словенской литературе поэт-мыслитель. Идеи экзистенциализма и персонализма, в особенности взгляды С. Кьеркегора, оказали на Коцбека огромное влияние. Нонконформист и вольнодумец, он не был готов воспринять ортодоксальную церковную доктрину, так же как и марксистскую. В послевоенные годы Коцбек-эссеист пытался примириться с марксизмом, видел в нем «этическое вдохновение», но не мог простить ему атеизма, материалистического мировоззрения. Коцбек считал, что марксизм и христианство в будущем объединятся благодаря схожему ощущению вечности и истории.

В межвоенный период Коцбек опубликовал лишь один поэтический сборник — «Земля» (1934). В нем преобладают три основных идейных мотива — Земля, Бог, Смерть:

Вкус вечности играет на губах,  
а на меже стоит подруга-смерть.

Лирический герой одновременно пытается слиться с изначальным ритмом мира и страстно вслушивается в собственные ощущения и духовные порывы. Вещи, предметы и особенно сама Земля в этих стихах мифологизируются, личное лирическое пространство расширяется до пределов Вселенной. При этом в «Осенних песнях» много реалистичных, простых картин — хотя и затуманенных подчас изысканно-экзистенциалистской концовкой:

В лесах силки расставил тайный Бог,  
никто ловитвы избежать не мог.  
Из дома в лес, из леса снова в дом,  
круговорот повсюду и во всем.

В сборнике «Земля» Коцбек постоянно возвращается к детству и к таинству слова, символами которого выступают ветхозаветные пророки и Орфей. Большинство критиков признало «Землю» одним из самых значительных поэтических сборников межвоенного двадцатилетия.

Словенский экспрессионизм не был богат прозаическими произведениями, и в этой области литературы самый заметный след оставил романист Иван Прегель. Он изучал германистику и славистику в Вене, затем преподавал в ряде словенских гимназий. Для его творчества характерно глубокое соприкосновение с особенностями христианской барочной литературы и словенской готикой. Католическое течение в экспрессионизме тоже оказало на него значительное влияние. Прегеля считают наиболее выразительным словенским прозаиком-экспрессионистом; в 1920-е гг. он снискал репутацию «самого современного словенского писателя». В своих литературных взглядах Прегель придерживался традиционных католических концепций и остался им в основном верен, несмотря на богоборчество и ряд еретических высказываний. В лучших своих прозаических произведениях Прегель проявил себя новатором в области формы и стиля. Он описывал жизнь как фатальное стечение инстинктов, религиозной мистики и свободной воли. Одним из частых мотивов его творчества был внутренний конфликт священника, разрывающегося между плотскими инстинктами и церковными предписаниями. Самый плодотворный период в творчестве Прегеля — 1914–1923 гг., когда он переживал острейший духовный и религиозный кризис (романы

«Толминцы», 1927, 1-е изд. под названием «Тлачане», 1915–1916; «Штефан Голя и его родня», 1928, 1-е изд. под названием «Последний бунтарь», 1918–1919; «Plebanus Joannes», 1920). В «Толминцах» показана эпическая, написанная с большим размахом картина крестьянского бунта начала XVIII в., ярко прорисованы характеры простолудинов и вожаков бунта. Прегель был истинным мастером исторической стилизации, которая в его произведениях проявлялась на всех уровнях, от бытового до стилистического и языкового. Историческая основа произведений Прегеля парадоксально сочеталась в его творчестве с религиозными, теологическими, психологическими и сексуальными проблемами, характерными для первой четверти XX в. Позже Прегель создавал тексты более барочные по духу, с более развитым и динамичным сюжетом («Восемь стихотворений», повести «Магистр Антон», «Salve virgo Catharina»). За этим вновь последовал период кризиса (1929–1933), расчетов с самим собой (новеллы «Thabiti kumi», «Пересохшие ключи»). После 1933 г. Прегель беллетристики не писал; по окончании Второй мировой войны жил уединенно, не участвуя в литературно-общественной жизни.

В 1930-е гг. экспрессионизм перестал быть живым литературным направлением, отошел в прошлое — с этим были согласны практически все критики. Наступило время осмысления. В капитальном «Обзоре словенской литературы» (1934) А. Слюдняк касается экспрессионизма бегло и без сочувствия, лишь допуская возможность, что попутчиков словенского модерна «привлекали иностранные образцы», в том числе манифесты футуристов и экспрессионистов.

В 1935–1936 гг. писатели левых взглядов — Иво Брнчич (1912–1943), Богомил Фатур (1914–1990), Владимир Павшич (1913–1993) — нанесли решительный удар по экспрессионизму. Возможно, на их взгляды повлияло директивное утверждение социалистического реализма в СССР (1934), возможно, они оглядывались на недавний разгром немецкого экспрессионизма, предпринятый Д. Лукачем. Так или иначе, Брнчич агрессивно осудил словенский экспрессионизм; интересно, что он отнес к этому направлению исключительно современную католическую лирику — в точности как Т. Дебеляк за десять лет до того. При этом Брнчич полностью отдавал себе отчет в том, что эстетические установки католической лирики не претерпели со времен модерна существенного изменения. Можно предположить, что Брнчич принял как свою одностороннюю и необоснованную классификацию идейного противника, чтобы одним ударом расправиться с двумя врагами — экспрессионизмом и католицизмом в литературе. Одновременно он выводил из-под удара (в Советском Союзе «экспрессионизм» уже воспринимался исключительно как



бранное слово) писателей левого фланга (М. Клопчича, Т. Селишкара и т. д.). Брнчич причислил к экспрессионистским произведениям и сборник «Земля» Э. Коцбека, несмотря на то что большинство критиков относили ее к «новой реальности».

Б. Фатур и В. Павшич, в отличие от коллеги, не ограничились включением в экспрессионизм поэтов-католиков; Фатур считал экспрессионистами А. Подбевшека, М. Ярца, А. Водника, Т. Селишкара и осудил направление как «антисоциальное и негуманное». Павшич от советской критики воспринял расплывчатую категорию «декадентского искусства», поэтому его выступление носит более общий характер и концентрируется на психиатрических терминах: больные нервы, патологические комплексы, болезненное настроение, дегенеративная романтика.

В 1938 г. к двадцатой годовщине образования югославского государства ряд литературных критиков обратился к ретроспективному анализу и оценке развития словенской литературы за истекший период; при этом, разумеется, нельзя было обойти вниманием экспрессионизм. А. Оцвирк помещает словенский экспрессионизм в рамки 1918–1928 гг. и называет его «революцией поэтической формы». Франце Водник (1903–1986) считает, что словенский экспрессионизм закончился в 1934 г., с выходом «Земли» Коцбека. Для него это направление также революционное — «эпоха перелома». Водник проводил деление словенского экспрессионизма на религиозный и социальный; второй «вскоре стал исходной точкой нового поэтического творчества», т. е. новой реальности или социального реализма.

Споры о месте и значении экспрессионизма в словенской литературе не утихают по сей день; свидетельство тому — многочисленные статьи и монографии А. Слюдняка, Марьи Боршник, Франа Петре, А. Кацин, Франца Задравца, Лино Легиши, Ладо Краля, международного симпозиум по экспрессионизму в словенской литературе (Любляна, 1984) и неугасающий интерес новых поколений специалистов к этому периоду.

На рубеже 1920–1930-х гг. в словенской литературной жизни произошли значительные изменения. Центр тяжести переместился из поэтического творчества в прозу; экспрессионизм в основном сдал позиции различным разновидностям реализма; вектор идейной ориентации значительной части литераторов сильно сдвинулся влево. В существующих литературных группировках и представляющих их журналах усилилась идейная и политическая дифференциация, приведшая к расколу некоторых ведущих изданий. Поскольку литературные журналы играли особенно важную роль в культурной жизни Словении в 1920–1930-е гг., значение этого факта велико.

Одним из проявлений кризиса был скандал в редакции журнала «Дом ин свет». Его выпускало католическое издательство, представители которого хотели иметь возможность влиять на редакционную политику. В 1920-е гг. серьезных разногласий между издателями и редакцией не возникало, однако положение изменилось после ряда статей критика-марксиста И. Брнчича и особенно публикаций Э. Коцбека («Одному из ограниченных», 1935 — попытки убедить идейных противников в узости буржуазного кругозора и в необходимости жертвовать бесплодной статикой ради плодотворной динамики; «Размышление об Испании» — страстное осуждение буржуазного духа как главной ереси современности, вероломного, лицемерного отказа от высших ценностей). Сначала католические идеологи действовали словом (А. Ушенишник. «О статике и динамике» — журнал «Час», 1935); затем, после нескольких неудачных попыток прийти к согласию, издательство стало оказывать прямое давление на журнал. В дело вмешался епископат, потребовавший введения в журнале внешней церковной цензуры; сотрудники отказались принять это предложение. В результате в 1937 г. выпуск журнала был приостановлен, и большая группа литераторов во главе с Коцбеком ушла в «Деянье». Выпуск «Дома ин света» был возобновлен спустя год под редакцией Йоже Дебеца (1867–1938). В первом номере обновленного журнала редактор описал бурные события предшествовавшего года и выступил за прекращение всех «идеологических споров, которые не касаются непосредственно искусства». Отколовшуюся группу материал Дебеца не устроил, и они издали брошюру «„Дом ин свет“ в 1937 г.» с собственной версией событий. Несмотря на ожесточенность нападков, уход из уважаемого журнала с давней традицией и устоявшейся репутацией был для многих писателей весьма болезненным.

Похожая ситуация сложилась в другом влиятельном либеральном литературном журнале — «Люблянски звон». В 1930-е гг. он несколько отклонился влево — как, впрочем, и все либеральные политические силы Словении. Часть сотрудников журнала покинула редакцию, на их место пришли новые люди — М. Боршник, А. Слодняк, Йоже Краньц, Антон Инголич, И. Брнчич, Мишко Кранец. А. Оцвирк писал в статье, посвященной 50-летней годовщине журнала, что идеологическая база обновленного «Люблянского звона» — это связь с народом, свобода творчества, верность истине, уважение к личности; главный же критерий отбора текстов — их художественное качество. Иностранные социальные теории Оцвирк отвергал как неприемлемые для Словении.

Бывшие постоянные авторы «Люблянского звона» Ф. Альбрехт, Ф. Козак, Й. Видмар основали собственный журнал «Содобност».

Он не был уже исключительно литературным — редакторы чутко относились к текущим политическим событиям. Критики и политики левых взглядов, в том числе будущие лидеры коммунистической партии Словении (Эдвард Кардель, Борис Кидрич) писали в «Содобности» о международном положении, об экономической отсталости Словении и Югославии в целом, о фашистской угрозе, о преимуществах советского пути развития. Борис Зихерл в статье «О реализме в литературе» (1941) выступал за социалистический реализм в духе решений Первого съезда советских писателей в 1934 г. Из поэтов в «Содобности» публиковали свои произведения М. Клопчич, В. Тауфер, Б. Водушек, П. Голиа, Иво Груден. Однако наиболее значительные достижения журнала — прозаические произведения Франце Бевка, М. Краньца, Цирила Космача и в особенности Прежихова Воранца, которого «Содобност» открыла словенскому читателю.

Свой собственный литературный орган был и у коммунистов — основанный в 1932 г. журнал «Книжевност» («Литература»). Несмотря на название, в «Книжевности» появлялось сравнительно мало беллетристики, гораздо больше было эссе, рецензий, обзоров полемической направленности. Авторы «Книжевности» высмеивали «мелкобуржуазное философствование», «трансцендентальную» тягу к духовной свободе, любую литературу, которая не выступала с позиций диалектического материализма и исторической обусловленности, журналы противоположных направлений, в особенности «Содобност». Редакторы Б. Крефт, Э. Кардель, Йоже Пахор учили словенских писателей — Лудвика Мрзела, М. Краньца, Т. Селишкара, как писать правильную, партийную (в ленинском смысле) литературу, и ставили им в пример Максима Горького и других советских авторов. «Книжевност» просуществовала до 1935 г., после чего необходимость в ней отпала: коммунисты и сочувствующие им литераторы получили беспрепятственный доступ в бывшие «буржуазные», а ныне сильно полевевшие — и несравненно более авторитетные, чем «Книжевност», — «Люблянски звон» и «Дом ин свет». При этом функции марксистского литературного журнала приняла на себя «Содобност», во главе которой в 1935 г. встал Фердо Козак (1894–1957).

Представители левой, марксистской критики оценивали 1930-е гг. как плодотворный и прогрессивный этап в развитии словенского реализма. Например, Иво Брнчич в своих темпераментных, убедительных статьях резко выступал против декадентских, идеалистических течений в словенской литературе («Словенская послевоенная католическая лирика», 1935; «Мысли о поэте-лирике», 1941). Брнчич подчеркивал необходимость сочетания реалистического подхода к действительности на марксистской основе и глубокой проработки

психологических характеристик персонажей в художественной литературе. Вместе с тем Брнчич выступал против ограничительных тенденций современной ему пролетарской литературы, против неоправданного сужения тематики.

Брнчич был не только выдающимся критиком, но и одаренным поэтом и драматургом (в 1956 г. вышел его сборник «Баллада. Избранная лирика, проза и драма»). Его личная судьба сложилась трагически: из-за коммунистических взглядов он не смог получить преподавательскую работу в Словении, в начале Второй мировой войны оказался в Хорватии (по отцу Брнчич был хорват) и поэтому был мобилизован фашистским государством НДХ («Независимое хорватское государство») и послан в Боснию; он дважды пытался перейти к партизанам и во время второй попытки был убит четниками.

Среди других критиков-марксистов межвоенного двадцатилетия следует особо отметить Б. Зихерла и Б. Крефта. Борис Зихерл (1910–1976) публиковал в «Содобности» статьи о социалистическом реализме, основываясь на опыте советской литературы («О реализме в литературе», 1941), и писал о том, как в советской прозе показывают становление революционера и создание нового общества. Братко Крефт (1905–1992) выступал с многочисленными эссе, публицистическими и критическими статьями в левых изданиях, в которых ярко и образно демонстрировал неизбежность гибели буржуазного мира.

Определенный отход от авангардизма наблюдается в 1930-е гг. и в поэзии. М. Клопчич («Простые песни») и Т. Селишкар («Песни ожидания») выпустили сборники, где в центре оказались страдания и мечты рабочих; И. Груден («Двенадцатый час», 1939) показал величие природы Приморья и духовную красоту населяющих этот край простых людей. В творчестве ряда поэтов-экспрессионистов (М. Ярц – «Ноябрьские песни»; Б. Водушек – «Расколдованный мир») существенно усилились социально-критические мотивы (у Водушека – даже обличительно-сатирические). У других поэтов прежняя абстрактность образов сменилась более конкретной, вещной картиной мира<sup>8</sup>. Тем не менее сборник Э. Коцбека «Земля» подвергся резкой критике со стороны И. Брнчича и А. Слюдняка.

Несмотря на распространенность и популярность новейших течений, в Словении прочно удерживал свои позиции традиционный реализм. Однако писатели и критики реалистического направления тоже не оставались в стороне от социальных и эстетических споров XX в. Да и сам словенский реализм в межвоенные годы вовсе не представ-

<sup>8</sup> С этим явлением в русской поэзии можно сравнить течение акмеизма как противовес символизму или творческую эволюцию Б. Пастернака.

лял собой монолитной, единой школы — писатели, считавшие себя реалистами, зачастую находились на диаметрально противоположных позициях идеологического и эстетического спектра.

Определить понятие «реализм» эстетически было нелегко еще и в XIX в. В 1920–1930-е гг. о реализме много и напряженно спорили Д. Лукач, А. Зегерс, Б. Брехт и другие писатели и критики. В течение первого послевоенного десятилетия в Словении понятие реализма было весьма размытым и зачастую смыкалось то с символизмом и модерном, то с экспрессионизмом. Словенские литераторы в общих чертах соглашались с тем, что реализм не ограничивается прозой, что он возможен и в драматургии, и даже в лирической поэзии. Однако большая часть попыток дать определение реализму заключалась в тех или иных социально-идеологических построениях; никто не описывал реализм как способ художественного мышления, как стилевое направление. Более того, само понятие реальности получало различные толкования в зависимости от того, от кого оно исходило — от литераторов-католиков или от литераторов-социалистов.

Реалисты, тяготеющие к экспрессионизму или к метафизике, основывались на поэтике Ф. М. Достоевского или на этике Фомы Аквинского: разум и природа отрегулированы Богом, они создают существенный, познаваемый и драгоценный порядок, который не делится на составные части. Разновидностью этого «метафизического реализма» был предназначенный наименее образованным слоям общества «идеализирующий реализм» католических прозаиков и драматургов, противопоставленный разрушающему иллюзии социальному реализму.

Традиционный реализм, хотя и был потеснен в межвоенное время другими направлениями, как реалистическими, так и нереалистическими, все же не сдал окончательно своих позиций. К нему можно отнести творчество писателей Ф. Бевка и Ю. Козака.

Франце Бевк (1890–1970) участвовал в Первой мировой войне, сражаясь на Восточном фронте. После 1918 г. он работал журналистом в Любляне, а с 1920 г. жил в основном в Приморье. Его культурно-политическая деятельность неоднократно служила предлогом для репрессий и арестов со стороны итальянских властей. Бевк — самый плодовитый словенский писатель. Он начал писать еще перед Первой мировой войной, хотя развернулся в полную силу в межвоенный период, когда на смену модерну пришел экспрессионизм (роман «Небесные знамения», 1927–1929). В основном творчество Бевка характеризовалось простым, реалистическим стилем, развернутыми фабулами; тематика его произведений главным образом касалась жизни людей в Приморье. Национальная проблематика всегда

находилась на первом плане в его творчестве, что было крайне важно для приморских словенцев, находившихся под итальянской оккупацией (например, повесть-притча «Умирающий бог Триглав», 1930, и реалистический роман «Капеллан Мартин Чедермац», 1938). Проза Бевка включала в себя практически все жанры, от зарисовок и новелл до повестей и романов; малые формы в его творчестве преобладают (романы тоже по преимуществу краткие). По сравнению с 1920-ми гг., когда Бевк в основном разрабатывал в прозе критические, пограничные (как сказали бы позже, «экзистенциальные») ситуации, в 1930-е гг. его внимание переместилось на драматизм и психологическую насыщенность повседневной жизни. Когда в 1930-е гг. возможности для публикации словенских книг в Приморье резко сократились, Бевк в качестве реакции на национальное притеснение словенцев создал свое главное произведение — «Капеллан Мартин Чедермац». В романе речь идет о национальном притеснении словенцев в Венецианской Словении и об отклике священника-патриота на это положение вещей. Уже в межвоенный период Бевк заслужил авторитет и как автор книг для детей и подростков. Популярность Бевка в Словении была и остается такова, что его можно без всяких скидок назвать народным писателем.

Юш Козак (1892–1964) больше тяготел в своей прозе к эссеизму. В студенческие годы он был членом антиавстрийской молодежной организации «Препород»; в начале Первой мировой войны некоторое время провел в тюрьме, затем воевал на русском фронте и на фронте у реки Соча. В межвоенное время он преподавал в люблянкой гимназии, редактировал «Люблянски звон» (1935–1941) и книжную серию «Словенские пути» (1932–1934). Козак формировался под сложным влиянием модерна, экспрессионизма 1920-х гг. и «нового реализма» 1930-х гг. В своих романах («Шентпетер», 1924–1926, отдельной книгой вышел в 1931 г.), повестях, новеллах, автобиографических текстах, эссе, путевых заметках Козак выступает чаще всего не как рассказчик, а как интеллектуал-эссеист, которого беспокоят социальные и национальные проблемы. В автобиографическом романе «Камера» (1932) и в сборнике рассказов «Маски» (1940) Козак проявил блестящий дар писателя-портретиста, создав ряд запоминающихся филигранных психологических портретов, которые раскрывали перед читателем сложную внутреннюю жизнь его героев.

Творчество ряда прозаиков-реалистов левой ориентации получило в словенском и отечественном литературоведении название «социальный реализм» (некоторые словенские исследователи и критики творчество примерно тех же авторов определяют как «новая реальность»). Социальный реализм признавал общественную природу че-

ловека и рассматривал человеческую душу и психологию в первую очередь с точки зрения социальных категорий. «Буржуазный» (критический) реализм перестал удовлетворять писателей, поскольку сама новая реальность требовала, по их мнению, диалектического подхода, гражданской активности, единства личного и общественного. Социальный реалист стремился быть одновременно и художником, и социологом, и сражающимся гуманистом.

В конце 1930-х гг. большинство словенских писателей, считавших себя в той или иной степени реалистами, — как «метафизические», близкие к экспрессионизму (Прегель, Коцбек), так и «социальные» (Иван Потрч, Прежихов Воранц, М. Кранец, Ц. Космач, А. Инголич) — сблизились по важной позиции о будущем социализма: и те, и другие видели в нем главную перспективу словенского общества. Социальные реалисты в основном описывали жизнь деревни, что для словенской литературы было вполне традиционно. Однако они вводили в деревенскую жизнь новых персонажей и новые реалии, без прикрас показывая убожество быта, нищету крестьянства и рост настроений протеста в массах, социальное расслоение на селе, взаимоотношения деревни и государства (как правило, показанные в черных тонах: правительство грабит крестьян налогами, демократические выборы превращаются в фарс, церковь подчас играет неблагоприятную роль в политической игре, город по сравнению с деревней развратен и нищ духом). В ряде произведений — таких как «Залесье пробуждается» (1936) М. Кранца, «Сын» (1937) И. Потрча, «Лукари» (1936) А. Инголича — роль закваски для дремлющего в крестьянах социального протеста играют вернувшиеся с Первой мировой войны солдаты, побывавшие в русском плену и увидевшие социалистическую революцию. Социальных реалистов не могло удовлетворить бичевание пороков буржуазной цивилизации, как это делал «старый» критический реализм, — они, вполне в духе своих советских коллег, считали, что литература сама может активно участвовать в строительстве нового общества.

Одним из самых последовательных и одаренных представителей социального реализма был Прежихов Воранц (Лавро Кухар, 1893–1950). Он родился в бедной крестьянской семье; в школу ходил в Любляне и в Вене. Во время Первой мировой войны бежал из австрийской армии на фронте в долине реки Соча в Италию. Там он находился в тюрьме до конца войны. В 1919 г. вернулся домой, работал на сталелитейном заводе. После Первой мировой войны был видным членом КПЮ и общественно-политическим деятелем Каринтии. После введения диктатуры короля Александра 6 января 1929 г. ему пришлось эмигрировать в Австрию (1930), и на протяжении при-

мерно десятилетия в качестве представителя Коминтерна он работал в разных европейских странах (книга «Борьба на чужбине», 1946). В 1939 г. Прежихов Воранц тайно вернулся в Люблян, где жил на нелегальном положении до 1943 г., после чего был сначала арестован итальянцами, а затем отправлен немцами в лагерь, где и оставался до конца войны. После войны его здоровье было подорвано, он жил в сельской местности и литературой занимался мало.

Прежихов Воранц начал публиковаться в 1909 г. В 1925 г. он издал не вызвавший внимания сборник «Повести» под своим настоящим именем (Ловро Кухар). Прежихов относился к тому типу писателя-самоучки, что вышел из социальных низов и тяготел к социальной проблематике (Дж. Лондон, М. Горький, М. Андерсен-Нексё). Его писательский талант раскрылся в 1930-е гг., когда он жил в эмиграции и публиковался в журнале «Содобност». В межвоенный период вышли три значительные книги: романы «Пожганица» (1939) (о ситуации в Каринтии с конца Первой мировой войны до плебисцита 1920 г.) и «Добердоб» (1929, опубликованный в 1940 г.), а также сборник рассказов «Самородки» (1940). Эти произведения принесли ему славу лучшего представителя социального реализма и одного из крупнейших словенских писателей. Материал для своих произведений Прежихов Воранц брал в основном из собственного богатого жизненного опыта. В рассказах из цикла «Самородки» писатель создал ряд масштабных, героических образов словенских тружеников, по силе и благородству характера приближающихся к фольклорным героям. Его роман «Добердоб», посвященный жизни и тяготам словенских солдат на фронтах Первой мировой войны, стал одним из самых значительных антивоенных произведений не только словенской, но и югославской литературы (наряду с циклом хорватского писателя Мирослава Крлежи «Хорватский бог Марс»). Герои Прежихова Воранца неизменно сталкиваются с тяжелыми жизненными обстоятельствами – будь то суровая природа или несправедливый социальный уклад, и исход этого противостояния почти всегда оказывается трагическим для человека; но эта особенность не мешала произведениям Прежихова Воранца содержать позитивный социальный смысл.

Другой видный представитель социального реализма, Мишко Кранец (1908–1983) пришел к коммунистическим убеждениям, эволюционировав от христианского социализма к коммунизму. Начиная с 1932 г. Кранец публикует по одной–две книги в год. Уже первые из них имели успех. В 1934–1935 гг. он опубликовал ряд новелл, повестей и романов, которые заложили основы словенского социального реализма и обеспечили Кранцу репутацию одного из осно-



воположников этого направления в прозе. Довоенное творчество писателя в основном сосредоточивалось на проблемах Прекмурья. Для его прозы характерно сочетание лиризма с эпическим размахом. Он одним из первых поставил в социально ориентированной словенской литературе проблему «маленького человека», трагизма его неприметной жизни. Кроме того, важную роль в проблематике произведений Кранца играла вечная проблема «интеллигенция и народ»: он показывал сложность положения интеллигенции в буржуазном обществе, лживые правила игры в политических кругах, внешние и внутренние проблемы, с которыми сталкивается интеллигент, решивший выступить глашатаем народных интересов. Кранец — один из самых плодовитых словенских писателей (написал более 50 книг). По оценке критиков, лучшие его межвоенные романы — «Ось жизни» (1935), «Семья Капитановых» (1938), «До последних границ» (1940), «Повесть о хороших людях» (1940).

Иван Потрч (1913–1993) уже в юные годы активно участвовал в деятельности компартии, за что подвергался неоднократным арестам. Как писатель Потрч формировался в 1930-е гг., когда социальный реализм завоевывал свои позиции главным образом в творчестве представителей северо-восточных краев Словении (Прежихов Воранц, Кранец, Инголич). Потрч примкнул к этому же литературному движению. До Второй мировой войны Потрч издал отдельной книгой только повесть «Сын» (1937), созданную под заметным влиянием Максима Горького. Рассказы Потрча этого периода, как правило, не отличаются богатством психологической прорисовки характеров и глубоким анализом социальных обстоятельств; они скорее напоминают политические памфлеты или физиологические очерки с элементами натурализма. В особенности это касается изображения нищеты и морального убожества сельскохозяйственных рабочих — батраков и поденщиков. Со страниц этих произведений встает мир, полный боли, грязи, низости. Потрч стремился придать своим рассказам обличительную силу, и во многих случаях ему это удавалось.

Произведения Антона Инголича (1907–1992) были в основном посвящены детальному описанию сельского быта и жизни крестьян. Глубокое знание предмета давало автору возможность сочетать социальную остроту произведений с яркой занимательностью. Умение строить повествование, композиционная четкость, крепкая фабула и сравнительно простой реалистический стиль обеспечили Инголичу широкую читательскую популярность. Своим основным стилистическим убеждением Инголич остался верен до конца жизни; в межвоенную эпоху материал его произведений регионально был ограничен Штирией («Лукари», 1936; «Околица», 1939; «На плотях», 1940).

В «Лукарях» Инголич попробовал свои силы в жанре «коллективного романа» — повествования, в котором главные герои — не отдельные люди, а целые семьи, кланы и села. В этом романе-хронике автор проследил множество судеб разных людей, которые претендуют на владение бывшей графской землей — что определило основной конфликт романа. При точности описаний и доскональном знании реалий Инголичу не хватало глубины психологической прорисовки. Инголич был одним из наиболее плодовитых словенских прозаиков, он попробовал себя практически во всех жанрах (роман, повесть, рассказ, детская литература).

Среди писателей-приморцев главным представителем социального реализма был Цирил Космач (1910–1980). Юный Космач был арестован итальянскими властями за участие в деятельности националистической организации «ТИГР»; через год после освобождения, в 1931 г., бежал через границу в Люблян. Там он продолжил образование, публиковался в «Люблянском звоне» и в «Содобности», переводил для театра. С 1938 г. Космач состоял на дипломатической службе за рубежом. Космача, как и других приморских авторов (Бевка, Будала, Грудена), привлекала региональная проблематика, главным образом — положение словенцев в итальянском государстве. Космач был не эпиком типа Прежихова Воранца, а старательным, внимательным психологом, уделявшим особое внимание малым жанрам. Ему особенно удавались портреты «маленьких», неприметных людей, — он умел находить в любом человеке нечто возвышенное, сентиментальное и трогательное, достойное писательского пера. Свою симпатию к героям Космач нередко прятал за иронией, которая была в высшей степени характерна для творчества писателя в целом. Новеллы и рассказы межвоенного периода вышли в 1946 г. отдельной книгой «Счастье и хлеб».

Социальный реализм обогатил жанровый спектр словенской литературы, привнеся в нее такие новые формы, как «коллективный роман», физиологический очерк, подняв на новый уровень писательское мастерство в малых формах (новелла, очерк, заметка). Социальный реализм межвоенного периода выполнил также существенную охранительную функцию в послевоенные годы, помешав сталинско-ждановской доктрине социалистического реализма подмять под себя литературу Словении.

Драматургия межвоенного двадцатилетия не приобрела такого размаха, как проза и поэзия. Тем не менее и в этой области в словенской литературе были значительные достижения. В европейской драматургии межвоенного периода преобладали три направления — экспрессионистическое, пиранделловское и брехтовское. Из них боль-

ше всего повлияли на словенскую драматургию экспрессионистские концепции — в частности, одноактные пьесы из журнала «Дер Штурм» («Буря»), скандинавская драматургия, а также ранее творчество М. Крлежи.

Сугубо экспрессионистских пьес в Словении было мало — особенно таких, которые заслужили место в истории литературы. В драматургии словенского экспрессионизма особенно отчетливо проявились такие мотивы, как война и ее духовные и нравственные последствия, биологический инстинкт и его влияние на человека, кризис религиозного чувства, противоречие между рационально-техническим и эмоционально-нравственным мировоззрением, социальные и этические противоречия между человеком и обществом.

В Словении активно развивался жанр исторической драмы, которая имела ощутимую национальную окраску; в ней авторы выражали свои взгляды на исторический путь словенского народа и его перспективы. Предпринимались попытки найти какие-то опорные точки в словенской истории; одной из таких точек стал яркий эпизод истории словенского средневековья — правление сельских<sup>9</sup> графов (О. Жупанчич, «Вероника Десеницкая», 1924; Антон Новачан, «Герман Цельский», 1928). Б. Крефт в пьесе «Цельские графы» (1932) сопротивлялся идеализации этого исторического эпизода, показывая своих героев сквозь призму классовых представлений — без идеализации феодальных отношений.

К особому типу театрального действия относилась так называемая «коллективная драма». Ее главная особенность — наличие «коллективного героя». В таком типе пьесы речь идет не о судьбе человека, а о судьбе народа или какого-либо движения. В Словении к этому жанру можно отнести «Кризис» (1926) Рудольфа Голоуха (1887–1982), «Юрия Плевнара» (1927) и «Два берега» (1929) Антона Лесковца (1891–1930), а также «Великое восстание» (1937) Б. Крефта.

Реалистическая буржуазная драма откровенно описывала проблемы буржуазной семьи, ее духовные и этические противоречия. Проблематику буржуазных и мелкобуржуазных отношений в драматургии затрагивали И. Брнчич («В четырех стенах», 1933), Ф. Козак («Вида Грант», 1940), Станко Цанкар («Утонувший мир», 1938). Реалистическая крестьянская драма в Словении появилась сравнительно поздно. Йоже Пахор (1888–1964) в драме «Батраки» (1937) показал социальный конфликт между помещиком и крестьянином; однако этот драматургический жанр вполне проявился в словенской литературе только после Второй мировой войны. Комедий, особенно

<sup>9</sup> По названию замка в Целье.

сатирических, в Словении в те годы было сравнительно много, однако значительных художественных успехов на этом поприще удалось достичь только Б. Крефту («Существа», 1935; «Краньские комедианты», 1940) и Ф. Козаку («Профессор Клепец», 1940). В большинстве своем словенские комедиографы шли по стопам И. Цанкара.

Пьесы драматурга Станко Майцена (1888–1970) в основе были реалистичны, однако в них чувствовалось сильное влияние символизма и экспрессионизма. В пьесах «Касия» (1919) и «Наследники царства небесного» (1920) реалистичное описание оккупированного Белграда (в первой пьесе) и фронтового госпиталя (во второй) чередуется с визионерскими и символистскими сценами, в том числе религиозно окрашенными. В гротескной пьесе «Негритянка» (1922) Майцен высмеивал расистские стереотипы, тем самым дистанцируясь от немецкого экспрессионизма, в котором арийские идеи расового возрождения были весьма сильны. Наиболее близка к поэтике экспрессионизма его пьеса «Апокалипсис» (1923). В этой одноактной драме показан суд над «военными преступниками», происходящий в тюремном дворе. Побег из камеры смертников невозможен, действие то и дело прерывается дикими, бессвязными воплями узников; священник же пытается успокоить осужденных, впадая при этом в религиозный экстаз.

Миран Ярц в драматургии некоторое время придерживался образцов немецких одноактных пьес, уделяя большое внимание эротике и различным «треугольникам» с использованием эдипового комплекса. В драматических поэмах «Огненный дракон» и «Вергерий» (1927–1930) Ярц выразил свою концепцию человека XX в.: он представлялся ему двойником, распятым между чувством и разумом, между культурой и технократической цивилизацией; современный человек мучительно раздваивается на самодостаточную личность и члена общества — общества, от которого нельзя быть свободным, которое дезинтегрирует личность. Ярц с большим интересом относился к архаичной мифологии как возможному источнику личностного возрождения, однако в 1933 г. отошел от этих идей.

К значительным достижениям словенской драматургии можно отнести пьесы Славко Грума (1901–1949). Грум изучал медицину в Вене, где впервые познакомился с психоанализом. Его медицинский и психиатрический опыт, знание наркотиков во многом определили тематику его драм. В своих пьесах Грум рассматривал проблемы подсознания, душевных переживаний современного человека. Стилистически его произведения ближе всего к экспрессионизму; в гротескной пьесе «Событие в городе Гоге» (1930) многие исследователи видят признаки европейской антидрамы. Драммы Грума очень теат-

ральны — он не развивает действия, все сводится к ряду ярких вспышек. Его интересует протекание душевного кризиса у человека и то, как он разрешается (нередко преступлением или самоубийством). Черты гротеска сближают пьесы Грума с немецкой «драмой крика», описание отношений между полами (а также между сыном и матерью) — со шведским драматургом Юханом Августом Стриндбергом. Несмотря на кажущийся психологизм и преувеличенную натуралистичность, пьесы Грума отражают и его критику словенской мелкобуржуазной среды — чудовищно закрытой и тесной.

В рассмотренной истории словенской литературы вряд ли найдется более бурный и противоречивый период, чем межвоенное двадцатилетие. За это время успело появиться и сойти с литературной сцены несколько литературных направлений, десятки выдающихся авторов — прозаиков, поэтов, драматургов, критиков. Именно в этот период словенская литература окончательно шагнула в XX век, сохранив и усилив национальную самобытность. В межвоенном двадцатилетии коренятся не только тенденции развития словенской литературы периода оккупации и народно-освободительной борьбы, не только тенденции социалистической эпохи вплоть до распада Югославии, но в значительной мере и те особенности, которые характеризуют литературу независимой Словении наших дней.

## Болгарская литература

**П**ервая мировая война закончилась для Болгарии, воевавшей на стороне австро-германского блока, поражением, потерей части земель, крахом националистической политики правящих кругов. Истрадавшиеся болгарские солдаты, перенесшие тяжесть двух Балканских войн и Первой мировой, повернули оружие против своего правительства. С фронта они пошли на столицу, чтобы свергнуть монархический режим. Эти события вошли в историю как Владайское восстание 1918 г. Спасая самодержавие, Фердинанд Кобургский вынужден был отречься от престола в пользу своего сына Бориса, а сам бежал за границу. Однако и после этого волнения народа в городах и селах не прекратились. В мае 1920 г. к власти приходит демократическое правительство Земледельческого союза — крестьянской партии во главе с А. Стамболийским. Но уже в июне 1923 г. совершается реакционный переворот, устанавливается более жесткий политический режим, а через два месяца начинается мощное Сентябрьское восстание, которое считалось первым в Европе крупным антифашистским выступлением народных масс <sup>1</sup>.

Болгарская военщина, опираясь на новую монархическую власть потопила восстание в крови: свыше 30 тысяч болгар погибли в неравной борьбе, тысячи патриотов были брошены в тюремные застенки, был убит и лидер земледельцев А. Стамболийский. Мировая общественность резко осудила эти злодеяния: в защиту жертв террора выступили деятели культуры и писатели Советской России, западные литераторы во главе с А. Барбюсом и Р. Ролланом.

В самой Болгарии еще больше обострились социальные противоречия. Между интересами народа, демократической общественности и политикой правящих кругов пролегла зияющая пропасть. Все это отразилось, как на судьбах творческой интеллигенции, в среде которой протекали сложные и противоречивые процессы, так и на развитии болгарской литературы.

Деятели культуры, писатели и художники выступали, как правило, в защиту демократических прав народа, отстаивая свободу творческой мысли. Однако каждый по-разному представлял себе эту свободу и пути дальнейшего развития национального искусства.

---

<sup>1</sup> В соответствии с одной из существующих трактовок фашизма как диктатуры реакционной буржуазии (*примеч. ред.*).

Одни видели задачу современных творцов в обновлении реалистических традиций прошлого, отстаивали общественно-гражданскую миссию литературы, другие стремились к развитию и обновлению традиций модернизма начала века, который ранее представляли П. П. Славейков и К. Крыстев и чьей трибуной был журнал «Мысль» («Мысль», 1892–1907). И те и другие стремились к повышению духовной и художественной силы искусства через самопознание и самоутверждение личности. Нередко в поисках новых художественных средств для воспроизведения сложного мира современника писатели использовали опыт зарубежных западноевропейских и русских авторов. В периодической печати публиковались переводы немецких, французских и русских поэтов и прозаиков; в театре ставились пьесы болгарских, русских и западных драматургов, в том числе скандинавских. Болгарская культура в это время жадно впитывала в себя новейшие зарубежные веяния в литературе, искусстве, эстетической мысли.

В первые же послевоенные годы, особенно в годы правления Стамболийского, резко возросла творческая активность болгарских писателей – и тех, которые проявили себя еще в начале века, как Элин Пелин, А. Страшимиров, Г. Стаматов, и тех, кто вступал в литературу в годы Первой мировой войны и после нее, как Г. Милев, Х. Смирненский, Й. Йовков и др. Появившиеся новые общественно-литературные издания и художественные произведения привлекали внимание читателей новой проблематикой и новыми художественными тенденциями – реалистического, революционно-романтического, символистского и экспрессионистского характера. Доминирующая роль в литературе принадлежала поэзии. Явно возросла и роль литературной критики, эстетической мысли. На этом этапе активизировались поиски разных путей в искусстве.

Если говорить о периодических изданиях, то наиболее авторитетным органом всего межвоенного периода стал ежемесячный литературно-художественный журнал «Златорог» (1920–1943), в котором сотрудничали видные поэты и прозаики демократической ориентации; здесь же помещались литературно-критические статьи, работы по эстетике и т. д. Редакторы журнала – В. Василев, Н. Лилюев, Сирак Скитник (псевдоним П. Тодорова) – стремились продолжить традиции журнала «Мысль», представляя читателям то лучшее, что, по их мнению, определяло развитие национальной литературы.

Наибольшей известностью пользовались журналы модернистов с преобладающим участием символистов, такие как «Везни» («Весы», 1919–1922, редактор Г. Милев) и «Гиперион» (1922–1931, редакторы И. Радославов, Л. Стоянов и Т. Траянов). Последний воспринимался общественностью как цитадель уже угасавшего болгарского

символизма. В нем печатались произведения болгарских и зарубежных символистов, а в последние годы и реалистические произведения, публиковались статьи о новых художественных тенденциях современного искусства, помещались репродукции картин и рисунков современных, преимущественно зарубежных, художников. Часть символистов (Н. Лилиев, Л. Стоянов, Т. Траянов) в это время еще сохраняли прежние эстетические убеждения и художественные принципы, другие, такие как Г. Милев, Х. Ясенов, а с конца 1920-х гг. Л. Стоянов и Э. Попдимитров, все более сближались с радикальными кругами общества, где исповедовались принципы революционно-романтического и реалистического искусства.

Антиправительственные — и революционные по сути — выступления народных масс после Первой мировой войны (Владайское и Сентябрьское восстания) явились благодатной почвой для подъема в стране социалистического движения и развития болгарской пролетарской литературы. Важную роль здесь сыграла деятельность критиков-марксистов Г. Бакалова и Т. Павлова. Из периодических изданий социалистической направленности известность приобрели журналы «Червен смях» («Красный смех», 1919–1923, редакторы К. Кюлявков и Х. Ясенов, со второго года издания — Д. Полянов), «Нов път» («Новый путь», 1923–1925, редактор Г. Бакалов) и еженедельник «Наковальня» (1925–1933, редактор Д. Полянов). Через эти издания популяризировалась поэзия и проза пролетарских писателей, марксистская критическая и эстетическая мысль; помещались здесь и репродукция зарубежных революционных художников. В журнале «Нов път» выступили молодые талантливые поэты А. Разцветников и Н. Фурнаджиев, прозаик А. Каралийчев, прокладывавшие в Болгарии дорогу антифашистской литературе. Обретает известность творчество молодого одаренного поэта Х. Смирненского, публиковавшегося главным образом в журнале «Червен смях».

В сложной, быстро меняющейся и подчас противоречивой литературной жизни Болгарии первых послевоенных лет самыми характерными фигурами становятся Гео Милев (1895–1925) и Христо Смирненский (псевдоним Измирлиева, 1898–1923).

В юношеские годы Милев пишет стихи под влиянием таких писателей-антиподов начала XX в., как Иван Вазов и Пенчо Славейков. Будучи студентом Лейпцигского университета, он проявляет живой интерес к современной западноевропейской литературе, ее философии и эстетике. А свободно владея немецким и французским языками, он успешно переводит циклы стихотворений С. Малларме, Р. Демеля, П. Верлена и Ф. Ницше. Его литературным кумиром становится немецкий символист и убежденный ницшеанец Р. Демель —



поэт, которому он посвящает диссертацию «Лирика Р. Демеля в ее отношении к новой поэзии». Летом 1914 г. Милев выезжает в Лондон, чтобы лучше изучить современную английскую поэзию и усовершенствовать свои знания в английском языке. Там он знакомится с Э. Верхарном и остается до конца жизни его восторженным почитателем и превосходным переводчиком. В том же году в журнале болгарских символистов «Звено» появляется статья Милева «Поэзия модернизма», в которой проповедуется полная независимость художника слова от общества и субъективизм мировосприятия. Он отстаивает идеи «чистого искусства», исходившие от редакторов журнала «Мисъл». Адепт модернизма сближается теперь с молодыми болгарскими символистами — Н. Лилиевым, Д. Дебеляновым, Л. Стояновым и Н. Райновым; они становятся его ближайшими друзьями и соратниками.

В 1917 г. Милев оказывается на фронте, где становится свидетелем глубоких человеческих драм и трагедий болгар, а затем и сам получает тяжелое ранение, из-за которого он лишился глаза. Более года (1918 — ноябрь 1919 г.) он проводит в берлинских клиниках, где врачи, спасая его жизнь, проводят несколько сложных операций. В это время за стенами больницы бушуют революционные события в Германии, новые веяния появляются в среде творческой интеллигенции, и Милев не остается к ним равнодушным. Война обострила его гражданские чувства. Он становится непримиримым противником войны и военщины (эссеистические фрагменты позже, в 1924 г., он назовет «Ужасы войны» и опубликует в своем журнале). Ему становятся близки произведения немецких экспрессионистов, и он сотрудничает в их журнале «Акцион».

Большой интерес Милев стал проявлять и к современному театру, размышления о перспективах развития театрального искусства он излагает в сборнике статей «Театральное искусство» (1918) — своей первой книге. По возвращении на родину в 1919 г. он включается в жизнь национального театра как режиссер и постановщик. К этому времени у него уже были «наброски плана» постановки «Гамлета» Шекспира, пьес Ибсена, Метерлинка, Софокла. В 1920 г. на сцене софийского Народного театра, при участии корифеев болгарской сцены, он осуществляет постановку пьесы Ю. А. Стриндберга «Пляска смерти», а три года спустя в Рабочем театре ставит в своем переводе пьесу «Масса — человек» популярного в то время немецкого экспрессиониста, поэта и драматурга Э. Толлера. Обе постановки возникли явно под влиянием современной немецкой литературы и берлинского театра. К тому же революционная обстановка в самой Болгарии после войны в некотором роде напоминала немецкую. Этими

пьесами Милев хотел привлечь внимание общественности на гибельность отчуждения людей и на роль личности в условиях обострения социальных противоречий в обществе. В самих его спектаклях символистские и экспрессионистские принципы изображения лиц и событий сочетаются с романтическими и реалистическими. Такое переплетение разных творческих тенденций оказалось характерным для Милева начала 1920-х гг. Хотя сами постановки вызвали противоречивые отклики в печати, они все же оставили заметный след в истории болгарского театра.

Важным явлением литературной жизни послевоенной Болгарии стал милевский журнал «Везни». Поначалу он был объединяющим центром символистов (в нем активно сотрудничали Стоянов, Траянов, Лилив, Райнов), а затем эволюционировал, как и его редактор, в сторону экспрессионизма и «левых» течений в литературе. В нем публиковались репродукции видных зарубежных художников, среди которых были Э. Мунк, М. Врубель, В. Кандинский, М. Шагал и болгарин Сирак Скитник. Современные болгарские литературоведы (например, С. Игов) называют «Везни» оплотом «третьего круга» модернизма (после Пенчо Славейкова и символистов) и платформой болгарского авангардизма<sup>2</sup>.

Сам Милев постепенно пришел к утверждению социальной роли искусства, признанию активной миссии творца в обновлении общества. Наиболее наглядно это выразилось в его статьях «Болгарский народ сегодня» и «Воззвание к болгарскому писателю». В статье «Литература и культура» (1921) он пишет: «В творчестве писателей и поэтов конденсируется коллективная энергия человечества»<sup>3</sup>. Неумимый художник-новатор теперь определенно связывает творчество с задачами служения литературы высшим духовным идеалам народа. Теперь он выступает за овладение национальным культурным наследием и за широкое использование опыта крупных зарубежных авторов, в особенности немецких, французских и русских. Милев был первым в Болгарии переводчиком А. Блока («Двенадцать») и В. Маяковского («150 000 000»). Несколько позже, в 1924 г., он даст высокую оценку русской культуре, в которой, по его убеждению, искусство «подымается в исполинский рост и дает такие крупные имена, как А. Толстой, Маяковский, Эренбург, Есенин, Пильняк, Пастернак, Асеев, архитектор Татлин, художники Лисицкий, Григорьев, режиссеры Таиров, Мейерхольд, артисты — Чехов, музыканты —

<sup>2</sup> С. Игов. История на българската литература 1878–1944. София, 1990.

<sup>3</sup> Г. Милев. Избрани произведения в 2 тома. София, 1971, т. 2, с. 174. (Далее цитаты даются по этому изданию, страницы указываются в тексте.)

Мясковский и др.» (273). Его статьи, отзывы на книги, на выставки художников свидетельствуют о том, что Милев воспринимает и стремится донести до своих читателей высшие достижения современной литературы и искусства, выражающие различные эстетические тенденции.

Начало 1920-х гг. — это время активной творческой деятельности Милева — поэта, критика и публициста. Первый его поэтический сборник «Жестокое кольцо» (1920) включал в себя стихи военного периода и первых послевоенных лет. Они поражали читателя необычными образами, хаотическим представлением о жизни и крайним субъективизмом, являясь по сути экспериментом новейшей поэзии, призванной обнажить кричащие противоречия и трагизм современного мира. Вот лишь несколько строк одной из баллад сборника: «Мертвецки зеленая, сломленная лежит луна под белым порогом...» И еще: «Голова моя — кровавый фонарь с разбитыми стеклами, загубленный ветром, и дождем, и мглой в полуночных полях» (образ «голова — фонарь» взят из стихов Саши Черного).

В конце того же 1920 г. выходит небольшой сборник лирической прозы «Экспрессионистический календарик на 1921 г.». Сам автор эти ежемесячные зарисовки называет «двенадцать социальных поэм», которые передают общественную атмосферу Болгарии и Германии тех лет. Сборник этот можно рассматривать как исповедь автора, как разочарование представителя «потерянного» поколения. Чувствуется социальная, а иногда и революционная ориентация писателя, тяга к предельно экспрессивным формам: «В этот день я родился, и сердце мое новорожденное вмиг замерло: огромный, светлый кусок льда» («Январь»). Еще: «Город лежит как огромная тысячеглавая, тысячеокая гидра, которая однажды вдруг расправится, страшная и свирепая, перед освещенными окнами с шелковыми занавесками, над беззаботным кровом, под которым раздаются аккорды пианино, звуки оркестров, граммофонов...» («Сентябрь»).

Немного позже Милев пишет две поэмы — «День гнева» и «Ад». Обе они остались незавершенными, но и в этом виде они свидетельствуют об усилении «до беспощадности» критики буржуазного мира и поисках поэтом собственного стиля. В поэме «Ад» стих экспрессивен и динамичен, перечень мыслей и образов дается без знаков препинания, как нарастающая лавина материала. Темп напряженный, а общее впечатление — ужас от нищеты народа: «Живот наш пустой / — натянута кожа на старом барабане — / барабан после безымянной брани / бей, барабан / с глухим / звуком / и с дикой угрозой / и гневом / Голод / Голод / Голод!»

События, связанные с подъемом Сентябрьского восстания 1923 г., и его жестокое подавление потрясли поэта, пробудив у него неисся-

каемое желание вести бескомпромиссную борьбу против реакционной власти. С января 1924 г. Милев начинает издавать новый журнал «Пламя» («Пламя»), который просуществовал до января 1925 г. Он сразу же привлек внимание своими смелыми выступлениями против власти правящих кругов и стал трибуной оппозиции, смелым выразителем антифашистских настроений. Многие материалы в журнале принадлежали редактору; в нем также активно сотрудничали Х. Ясенов, А. Страшимиров, Н. Хрелков, Ламар (Л. Маринов) и др. Новое издание свидетельствовало и об изменении общественно-политических взглядов Милева. Человек эмоциональный, категоричный в своих суждениях, он обладал мужеством выражать их открыто. В программной статье «И свет во тьме светится» Милев писал: «Башня из слоновой кости, в которой жили поэты, рухнула, разбившись на мелкие куски... Сегодня не время розовых сновидений и лазурных мечтаний. Время жестоко... Сегодня есть только Народ и Человек. Человек перед лицом Народа. Человек среди Народа... Мы останемся там, где Народ: с Народом, среди Народа» (283–284). Он решительно выступил против вводимого в 1924 г. «Закона о защите государства» (аббревиатура «ЗЗД»), по которому запрещалась какая бы то ни была критика власти, а также революционные (а подчас и демократические) произведения и издания; виновные в нарушении этого закона подвергались суровому наказанию. Милев с беспокойством писал, что этот закон — «страшная угроза террора, нависшая над каждой головой, которая умеет и любит мыслить... Над каждой непреклонной головой» (316). Слова поэта оказались пророческими: тяжесть закона испытали на себе многие болгарские писатели, так как он сохранялся и ужесточался до конца межвоенного периода.

Официальная цензура (ее поэт называл «полицейской критикой») преследовала редактора, запрещала отдельные номера журнала. В ответ Милев писал: «Вы можете конфисковать и эту книгу. Издание „Пламени“ может быть остановлено... Но нет в мире пожарной команды, которая может погасить пламя мысли» (273).

Защищая авангардные течения, Милев пользовался аргументами Эренбурга, утверждавшего, что в нынешнее динамичное время футуризм, кубизм и экспрессионизм являются носителями революционного духа. Это становится эстетическим кредо для болгарского поэта.

Высшим достижением рано погибшего писателя стала его поэма «Сентябрь» (1924), посвященная восстанию 1923 г. Бакалов, высоко ценивший Милева, назвал ее «лебединой песней» поэта. Поэма выразила великую национальную трагедию народа и высокий пафос его борьбы. В художественном отношении ее трудно определить однозначно. Элементы экспрессионистской поэтики сочетаются в ней с

революционной символикой, большие обобщения соседствуют с конкретными деталями, героические сцены перемежаются с трагическими, эмоциональная риторика с холодной констатацией. Основой поэмы становится динамичная картина развертывающихся событий. Внутреннее напряжение передается через ритм, через смену предельно кратких стихотворных строк, часто всего в одно лишь слово. Белый стих разделяется на неравные строфы, каждая из которых составляет логически законченную мысль. Первая часть поэмы — это движение «неудержимого, грозного, великого Народа», который вышел

из темных долин,  
 перед самым рассветом,  
 с лесистых вершин,  
 из дебрей пустынных,  
 с голодных полей,  
 из грязных селений,  
 из хижин немых,  
 дворов, городов,  
 из домов, из строений...

Восстание жестоко подавляют карательные войска:

Их обстреливают  
 фугасами и шрапнелью,  
 и кровавые сабли  
 летят по пятам,  
 чтоб в домах  
 и в снях  
 зарубить...

(Перевод М. Павловой)

В кровавой вакханалии встает «сам, как безумный, эпически смелый поп Андрей»<sup>4</sup>, лицо реальное. Своим непосредственным участием в восстании он как бы освящает народную борьбу, а в сцене перед казнью символизирует неистребимую силу народа: «Вдали / темный контур Балкан / И небо / сурово. / Поп стоял / у столба / как гранит...» Последняя строфа поэмы начинается строкой гомеровской «Илиады»: «Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына», и здесь же автор напоминает о драматических событиях в Трое и проищании Кассандры — возмездии за убийство. Милев сознательно вводит этот античный мотив, чтобы придать болгарским националь-

<sup>4</sup> Прообразом попа Андрея послужил священник, коммунист Андрей Игнатов Попдимитров из с. Медковаи Врачанского округа. Как активный участник Сентябрьского восстания он проявил героизм в бою; после подавления восстания был казнен.

ным событиям бóльшую историко-философскую значимость, утвердить идею возмездия за злодеяние и неизбежного торжества народа: «Все, что писали философы и поэты, / сбудется! / Знаем! / Без хозяина! Без Бога! / Нам сентябрь будет маем!.. / Земля нам будет раем — / будет!»

Поэма «Сентябрь» явилась бесстрашным и дерзким вызовом всем реакционным силам в стране — военщине и самой власти. Правительством не могло простить этого поэту. Его лучшее произведение было под запретом до 1944 г., а сам автор весной 1925 г. «бесследно исчез» в числе тридцати пяти видных писателей, журналистов, общественных деятелей, замученных в тюремных застенках. Поэма «Сентябрь» стала одной из вершин болгарской поэзии XX столетия.

Другую линию в развитии болгарской поэзии в первые послевоенные годы, как мы отмечали ранее, представляло творчество талантливой поэта Христо Смирненского (1898–1923). Поначалу автор безобидных юмористических стихотворений, публиковавшихся в демократической печати, он, как юнкер военного училища, поневоле оказался участником жестокого подавления Владейского восстания 1918 г. Эти события перевернули все сознание юноши, и с этого времени он становится непримиримым противником реакции и существующих общественных порядков. С 1919 г. Смирненский — один из основных авторов журнала «Червен смях». Он публикует в нем стихотворения, фельетоны и публицистические статьи. За неполных четыре года, которые были отпущены ему судьбой для творчества, раскрылось его огромное поэтическое дарование, и Смирненский по праву стал продолжателем пролетарских традиций Полянова. Но он поднимает новые проблемы, вырабатывает свою художественную манеру, создает поистине искрометные стихи.

Смирненский — человек города, а точнее — городской окраины. Всю сознательную жизнь он провел в Ючбунаре — пролетарском квартале Софии. Он пишет о людях, выброшенных на улицу, угнетенных нищетой и социальным бесправием, о бездомных, с грустью взирающих на богатые витрины («Братья Гавроша»), о нищем музыканте, у которого «скрипка закончила горестный плач», о цветочнице с грустным взглядом, о людях, обреченных на бездушие и одиночество в огромном городе («Цветочница»).

Революционная волна в Болгарии 1919–1920 гг. вдохновила молодого поэта на изображение поднявшейся народной стихии. Впервые в болгарской литературе он создает живой, впечатляющий и духовно богатый образ пролетарского борца («Пролетарий», «Рабочий», «Углекоп», «Каменщик»). Во многих стихотворениях он говорит от имени массы («Улица», «Весна рабов»), стремясь подчеркнуть свою связь с народным движением. Его лирический герой — пред-

ставитель порабощенного класса и выразитель его устремлений. Идеал Смирненского — социальное освобождение пролетариев, которое принесет человечеству долгожданную весну и свет нового дня. Не случайно призыв «Да будет день!» становится названием его единственной прижизненной книги стихотворений (1923). Уже после смерти Смирненского (он умер от туберкулеза) вышел второй сборник поэта «Зимние вечера» (1924), а полное собрание сочинений появилось лишь в 1960 г. в послевоенной Болгарии<sup>5</sup>.

В творчестве Смирненского нашли органичное воплощение достоинства народа и личное достоинство человека, героическая патетика борьбы и суровая критика действительности, мироощущения героя и массы. Отсюда и частое использование местоимения «мы»:

Хотя мы дети матери-земли,  
она нас не вскормила молоком.  
Гонимые, мы по земле бредем  
с мечтой о солнце, брызжущем вдали, —  
не зная ласки матери-земли.

(«Мы», перевод А. Гатова)

Болгарские пролетарии, и особенно коммунисты, с надеждой следили за революционными событиями в России. С октябрём 1917 г. они связывали рождение нового, справедливого мира. Эти чувства и настроения с наибольшей силой проявились именно в стихах Смирненского. Впервые в зарубежной поэзии были так эмоционально и ярко выражены симпатии, солидарность с русскими пролетариями («Москва», «Русский Прометей», «Северный Спартак», «Северное сияние»). Москва предстает в его стихах как символ раскрепощения угнетенных всего мира, как «вулкан пылающей любви», где «как от костра редет сумрак мировой». Одно из самых сильных стихотворений этого цикла — знаменитые «Красные эскадроны»:

На заре великой эры, сея искры новой веры,  
в бой несутся эскадроны, взоры их грозой горят.  
Будто хищные орлицы, бурей вспугнутые птицы,  
вниз на них летят осколки, — рушит смерть на них снаряд.  
<...>

Ах, летите, эскадроны! Взор огромный, взор миллионов  
к вам надеждою прикован и огнем любви живым.  
Руки крепкие сплетая, о свободе мир мечтает,  
потрясен и очарован вашим кличем боевым...

(Перевод С. Городецкого)

<sup>5</sup> Х. Смирненски. Събрани съчинения в 4 т. / Под ред. П. Зарева и др. София, 1958–1960.

Поэт стремится запечатлеть образы революционеров разных стран, а подчас и разных эпох («Смерть Делеклюза», «Карл Либкнехт», «Роза Люксембург», «Иоганн»). В 1918 г. Г. Милев, наблюдавший события в немецкой столице, выражал глубокое сочувствие жертвам революции и оплакивал их в своей лирической прозе: «Ночь пала черная, как могильная крышка. Поле заглохло, мирно простершись, — усеянное холмиками земли» (могилами). Смирненский же в берлинских событиях тех дней акцентирует героическое, можно сказать, героико-романтическое начало. Он нередко использует революционную символику, аллегории, прибегая к опыту символистов. Его сближает с ними и подчеркнутая музыкальность стиха. Вдохновенный его почитатель, критик Г. Бакалов еще в 1923 г. писал: «Восторг, опьянение борьбой, жажда подвига, самопожертвования, бунт и движение, движение, движение — вот содержание поэзии Смирненского. А форма ее — феерия огнеструйных образов и картин»<sup>6</sup>.

В том же духе развивалась пролетарская поэзия — творчество Д. Полянова и молодых поэтов К. Кюлявкова и А. Разцветникова. Им были близки пафос и устремления русских пролетарских поэтов — А. Гастева, М. Герасимова, П. Арского, Д. Бедного, стихи которых они успешно переводили на болгарский язык. В 1925 г. в Болгарии вышел и сборник Гастева «Гимны труду» в переводе Смирненского и Кюлявкова.

Эмоциональная напряженность отличает и публицистику Смирненского, где выражено отношение писателя к современным политическим событиям в Болгарии и за рубежом, резкая критика буржуазных дельцов и предпринимателей. Некоторые его статьи (в частности, «Солнце», «Труд», «Эпидемия конференций») напоминают стихотворения в прозе: «Смело, товарищи!... Это пламенный гимн рабов, это поступь миллионов, лес подымающихся рук. Поют истерзанные, поют закованные, поют миллионные массы труда»...

На новом историческом этапе Смирненский продолжил и развил демократические традиции своих предшественников, стал олицетворением революционных устремлений своего народа, мечтающего о справедливости и счастье. Читателей нескольких поколений покорила сила духа и таланта Смирненского, его вера в светлое будущее человечества.

После подавления Сентябрьского восстания 1923 г. в журнале «Новый путь» выступила группа молодых авторов, которых называли «септемврийцами» («сентябрьцами»), так как главной темой их произведений стали трагические события той памятной осени. Творче-

<sup>6</sup> Г. Бакалов. Избрани произведения. София, 1963, т. 2, с. 25.



ские достижения писателей были воплощены в поэтических сборниках Асена Разцветникова «Жертвенные костры» (1924) и Николы Фурнаджиева «Весенний ветер» (1925), в книге рассказов Ангела Каралийчева «Рожь» (1924). В этих книгах, как и в поэме Милева «Сентябрь», берет начало новое, антифашистское течение в болгарской литературе, представители которого раскрыли трагические и героические страницы жизни народа, осудили фашизм. Каждый автор делал это в своем стиле, развивая разные литературные тенденции. Так, А. Разцветников продолжал традиции Смирненского. Их связывал героико-романтический пафос, хотя Разцветников в большей мере опирался на фольклорные образы. В его стихах, обличающих бесчинства карателей, много трагизма. Он пишет: «Бьется в корчах, скорбит и рыдает мой гордый народ / Реки крови и слез исторгают согбенные люди» («Край балканский родной»). Близкий друг поэта, критик и литературовед Г. Цанев, писал: «Реализм и романтизм сливаются у него в особый поэтический сплав»<sup>7</sup>. В этом одна из отличительных черт поэзии Разцветникова.

Фурнаджиев более лиричен и субъективен. В его поэме «Свадьба» предстает фрагментарная, собранная из разных сцен, картина восстания. Оно показано как высшее торжество и как великая трагедия народа. Грубая реальность сельской жизни, пафос борьбы, горечь поражений смешались в этом «погибелном празднестве», где «мрачный жених» предчувствует скорый конец:

Мать, я мрачный жених! За спиною моей просини чистые,  
 предо мною пожары, судьба моя предо мною...  
 Облака грозные, как стадо в крови обгаренное,  
 проплывают над нами, уходят в иные края.  
 Содрогайся, земля, барабаны, гремите, огромные!  
 О, судьба моя, свадьба, веселая гибель моя!

(Перевод А. Ревича)

Как в этой поэме, так и в других стихотворениях Фурнаджиева современники не без оснований отмечали влияние поэзии С. Есенина, что выражалось в некоторых мотивах, в образах, в крестьянском мировосприятии Фурнаджиева.

Проза А. Каралийчева обретает нередко характер сказа. Порой кажется, что сам Каралийчев живет в сказочном мире. Позже он занимался обработкой народных сказок. Многие поколения детей и взрослых знали их в его редакции. Рассказы Каралийчева из сборни-

<sup>7</sup> Г. Цанев. Страницы от историята на българската литература в 4 тома. По нови пътища. София, 1973, т. 3, с. 453.

ка «Рожь» передают драмы и трагедии участников восстания, горечь утраты близких. Наряду с эпическим в его рассказах живет сильное лирическое начало. Поэтому Каралийчева нередко называют поэтом, а его рассказы — стихотворениями в прозе. Крестьянин по происхождению, он хорошо понимает крестьянский мир, а сами произведения посвящает землякам. В первом сборнике рассказов есть посвящение своим «черным братьям», в душу которых автор хотел бы вдохнуть «искру надежды»: «Пусть мерцает она и пусть ведет вас, как Вифлеемская звезда, по кровавым нивам нашего сегодня к будущему, исполненному добра и красоты». И действительно, за изображением человеческих драм и трагедий ощущается огромная любовь автора к сельскому труженику с его богатой душой и красотой его труда.

Произведения этих трех молодых и самобытных авторов, которые зарекомендовали себя в журнале Бакалова «Нов път», обогатили болгарскую поэзию и прозу новыми проблемами, интонациями и стилевыми приемами. Дальнейшее развитие антифашистская литература в Болгарии получает в 1930-е гг.

В первой половине 1920-х гг. в болгарской литературе большую активность проявляли поэты-символисты. Они сотрудничали в журналах, издавали сборники стихотворений и пользовались большой популярностью. Вместе с тем они отличались от символистов предвоенных лет, жизнь вносила в их творчество свои поправки. Как писал в 1923 г. Л. Стоянов, новое искусство «рождалось все еще из символистского начала, но символизм у него являлся уже не целью, а средством»<sup>8</sup>. Новое выражалось и в содержании, и в форме.

Одним из первых поэтов, сумевших ранее других отозваться на новую реальность, был Христо Ясенев (псевдоним Тудмарова, 1889–1925). Единственный его поэтический сборник «Рыцарский замок» (1921) вобрал в себя стихи 1909–1912 гг. Они характерны для болгарского символизма. Лирический герой в них — личность одинокая, обезверившаяся, страдающая, живущая среди печали и скорби. В стихотворении, давшем название сборнику, Ясенев пишет: «Мой стих звенит и сверкает, как кристалл, — / без боли, без любви, без горести и воплей, — / и как лунный луч он греет, но не согревает». При некотором однообразии тематики в его лирике присутствует живое чувство, мотивы ожидания светлого дня, а стих выразителен и музыкален. Сознвая все это, автор сборника в предисловии считает необходимым отметить, что сейчас, т. е. в 1921 г., его стихи «совсем не отечают более поздним» его «идейным, литературным и эстетическим

<sup>8</sup> Цит. по: Г. Цанев. Указ. соч., с. 80.

взглядам»<sup>9</sup>. Теперь поэта волнуют события, связанные с Октябрьской революцией и гражданской войной в России. В стихотворении «Петроград» (опубликовано в 1920 г.) он преклоняется перед городом, восставшим против старого мира: «...прокатился гром / и площади гудят, и пыль клубят отряды. / Стоит, как бастион, теперь твой каждый дом, / как гребни волн морских, взметнулись баррикады». А в стихотворении «За гранитной оградой» он выразит сокровенную мечту:

Я хочу грозы и бури, я хочу, чтоб изливались  
небеса дождем свинцовым, всежигающим огнем...  
чтоб дворцы пылали!.. Чудо есть и в пламени земном!

(Перевод Э. Левонтина)

Изменения в мировоззрении Ясенова выразились в его активном сотрудничестве с журналом «Червен смях», а позже в острой публицистике, в смелом противостоянии реакции. Весной 1925 г., как и Милев, он «исчезает» в тюремных застенках.

Обновление и обогащение национальной традиции можно обнаружить и в творчестве ряда других болгарских поэтов. Так, у Людмила Стоянова (псевдоним Златарева, 1888–1973) в сборниках «Праматерь» (1925), «Святая святых» (1926) наряду с типично символистскими стихами об одиночестве, томлении по непостижимому встречаются стихи, проникнутые желанием лирического героя сродниться с людьми, быть ближе к реальной действительности. «Я был странником неземным до вчерашнего дня, — / прими меня сегодня, мать-земля» — так говорит его герой в стихотворении «Отрицание». В другом случае тот же герой скажет, что он «кровный сын» родины с тяжелой судьбой, что он пожинает сейчас «не рожь, а горькую полынь» («Родная страна»). Проникновенно и искренне звучат его слова о матери:

Ночная тень в глазах ее таится,  
и волосы ее, как снег, легли,  
с домашнего порога ей вдали  
минувшего мерещатся крупницы.

(«Моя мать», перевод А. Гатова)

Критически воспринимая болгарскую действительность, осуждая милитаристские настроения, что в большей степени выражено в его прозе, писатель приходил к убеждению в необходимости протеста против режима и воссоздания жизненной правды. «После войны ка-

<sup>9</sup> Х. Ясенов. Събрани произведения. София, 1953, с. 170.

ждый перестраивается, как может, — писал он в статье «Счастье для всех». — Я упал с облаков романтизма на твердую землю и сильно ушибся... Тогда я начал трезвее смотреть на вещи... сбрасывать с себя поношенные доспехи „идеализма“ и „божественного вдохновения“, чтобы достичь положительного и непреходящего: истины»<sup>10</sup>. Свидетельством его дальнейшего идейно-художественного развития стали сборник стихов «Земная жизнь» (1939), антивоенные рассказы и повести 1920–1930-х гг.

Эмануил Попдимитров (1885–1943) проявил себя как талантливый поэт-символист еще до войны (сборники «Сон любви», «Плачущие ивы»). С начала 1920-х гг. в его поэзии также ощущается тревожное дыхание современности. Он восторгается событиями 1917 г. в России и посвящает им поэму «Россия» (1920). Начинается она стихами:

Пою о земле  
Великой,  
Пою о героях строгих,  
Пою о России,  
Столикой  
Стихии...

(Перевод П. Семынина)

Подобно Смирненскому, он восклицает: «Ты ярко горюшь, поднимаясь все выше / живым многоцветьем в степях...» Символом святости народных деяний предстает в конце поэмы образ Иисуса «в огненной рубахе» (очевидно, не без влияния Блока). В стихах сборника «Корабли» (1923) поэт осуждает раздвоение личности болгарского интеллигента и явно стремится к сближению с массами, что необычно для символиста (поэма «Болгарский народ»). Примечательны и строки стихотворения «Чернозем»: «Я чувствую, как тысячами жилок / в твой чернозем / вступаю / и буйно бьется / кровь твоя густая / у сердца моего». Усиление критического отношения к действительности привело Попдимитрова к созданию поэмы «В стране роз» (1939) — значительного реалистического произведения поэта, сурово осуждавшего политических приспособленцев и карьеристов. В поэме сатира перемежается с иронией, а стих приобретает виртуозную гибкость.

Из поэтов-символистов, выступивших еще до Первой мировой войны и активно участвовавших в литературной жизни начала 1920-х гг.,

<sup>10</sup> Л. Стоянов. Избранное. М., 1953, с. 458.

пожалуй, наиболее одаренным был Николай Ли́лиев (псевдоним Михайлова, 1885–1960). Высшее образование он получил в Лозанне и Париже. Проявив большой интерес к современной западной литературе, он зарекомендовал себя талантливым переводчиком современных немецких, французских и английских поэтов. Он был поэтом высокой культуры, пристально следивших к тому же за судьбами современного театра. Поэтическое наследие Лилиева сравнительно невелико: сборники «Птицы в ночи» (1918), «Лунные блики» (1922) и «Стихотворения» (1932). Каждый из них привлекал внимание любителей поэзии и критиков. В обзоре развития болгарской поэзии (1925) Милев писал: «Лилиев поэт девственной красоты... доводит болгарский стих до виртуозного совершенства»<sup>11</sup>. Он считает, что после Вазова, Славейкова и Яворова болгарская поэзия в лице Лилиева составляет «четвертый этап своего развития». Вместе с тем критик отмечал ограниченность его мотивов. Несколько лет спустя Г. Цанев утверждал: «Поэзия Лилиева — это высшее и самое непосредственное выражение тех чувств и настроений, которые у нас внес символизм»<sup>12</sup>. Он обратил внимание на музыкальность стиха Лилиева, на богатство ритмики, разнообразие строф, тональности, что служило средством более глубокого раскрытия внутреннего мира лирического героя, придавало стихам исповедальный характер. Обращения поэта к внутреннему миру человека явились своего рода протестом против уродливой действительности и отвечали настроениям передовой части интеллигенции. Но через свои переживания он воплощал саму реальность, не отрешаясь от нее. В стихотворении «Свирепый век» уже ощущается драматизм эпохи:

Свирепый век слепого истребления...  
 О, Господи, на что я годен там?  
 Ты даровал мне благодать смиренья  
 и дух мой превратил в пресветлый храм.

(Перевод М. Петровых)

Лирические поэмы «Город» и «Агасфер» еще в большей степени выражают катаклизмы болгарского общества после Первой мировой войны: «На страшный суд / идут / толпы, / не спит, / кипит / город... И нет угла, чтоб остановиться / на миг, великий, безликий город» («Город»). В стихах поэта порой возникают добрые предчувствия и надежды:

<sup>11</sup> Г. Милев. Избранные произведения. София, 1971, т. 2, с. 330.

<sup>12</sup> Г. Цанев. Писатели и проблемы. София, 1965, с. 321.

...Душа моя спешит неудержимо  
на зов полей.  
И я иду. Меня ласкают волны  
пленительных равнин.  
Сливается в напев один  
колосьев звон, отрады полный.

(Перевод А. Тарковского)

С середины 1920-х гг. Н. Лилиев много внимания уделял развитию болгарского театра, в частности софийскому Народному театру, в котором он до конца жизни руководил литературной частью. Его участие в подготовке спектаклей, работа с актерами, заметки о театре, о болгарских артистах оставили заметный след в болгарском театральном искусстве.

Болгарские поэты-символисты внесли немало нового в воспроизведение самой жизни, в изображение общества и человека, в обогащение болгарского стиха. Своим творчеством они воздействовали и на революционную поэзию 1920–1930-х гг. На этапе угасания символизма они эволюционировали в своих взглядах, менялась их поэтика, что было обусловлено реальными событиями в стране.

При всей весомости творчества писателей-символистов и их роли в развитии революционной литературы, уловившей атмосферу и настроения эпохи, следует сказать, что реалистическое направление, зарекомендовавшее себя в конце XIX и начале XX в., и на этом этапе продолжало занимать важное место в литературном процессе. Его представляет проза писателей как старшего, так и молодого поколения. В русле реализма развивалась и болгарская поэзия.

Среди поэтов следует назвать прежде всего Николу Ракитина (1885–1934). Еще до войны он выпустил несколько поэтических сборников, но внимание критики и читателей привлекли его антивоенные стихотворения (сб. «Мятежные годы», 1918). Стихи Ракитина не отличались большим формальным разнообразием, но подкупали читателя искренностью, любовным отношением к природе, особенно к природе Северной Болгарии. Вся его жизнь после окончания Софийского университета прошла в Плевене, где он был учителем. Сельскому труженику с его повседневными заботами и радостями, родному пейзажу посвящены сборники «Родное село» (1922), «Дунайские сонеты» (1930), «Дары Балкан» (1930) и др. Пейзаж у Ракитина всегда конкретный и живописный. Его стихотворения «Томление», «Песня о хлебном зерне» отражали близость лирического героя, наделенного исконно национальными чертами трудолюбивого болгарского крестьянина, к земле. В этом он следует реалистической традиции

Вазова. Лирика Ракитина пользовалась успехом у широких кругов читателей и благосклонно воспринималась критикой. Жизнь поэта, однако, рано оборвалась — он стал жертвой клеветнических обвинений, что привело его к самоубийству. Мрачные настроения последних лет отразились в изданном посмертно сборнике «Черные бусы» (1938).

Характерной чертой молодых болгарских поэтов-реалистов тех лет явилось их стремление, с одной стороны, в противоположность символистам, передавать конкретные и зримые явления окружающей действительности, а с другой — правдиво и глубоко раскрывать духовный мир современника с его сложной психологией и высокими порывами. В наибольшей степени эти тенденции получили выражение в творчестве таких поэтов, как Е. Багряна, А. Далчев, Д. Пантелеев. Каждый из них воплотил их по-своему.

Большое впечатление на читателей болгарской поэзии и на критику произвели ранние стихотворения Елисаветы Багряны (псевдоним Белчевой, 1893–1989) и ее первый сборник «Вечная и святая» (1927). В них внутренняя жизнь болгарки представлена необычайно динамичной и многогранной. Органично связанная с национальной жизнью, она несет в себе и некие древние черты, восходящие еще к язычеству. Это прежде всего — близость к стихийным силам природы — земле, воде, ветру, что эмоционально выражено в стихотворении «Стихии»:

Горный ветер остановишь ли, через бездны пролетающий,  
подымающий неистово тучи пыльные над гумнами...  
А меня ты остановишь ли — кочевую, непокорную,  
ветра, вод, вина кипучего — знаешь сам — сестрицу кровную,  
что несется в непостижное, недоступное, просторное,  
что в дорогу устремляется неторенную, неровную, —  
остановишь ли?

(Перевод С. Шервинского)

Здесь не только метафоры, повторы, но и весь напряженный стиль стиха как бы в движении, порыве. Ее героиня в стихотворениях «Амазонка», «Правнучка» осознает свою причастность к древним истокам: в ней бьется «темная повстанческая кровь», она видит себя на мчащемся коне среди буйно «цветущего свежего, необозримого мира».

Уже в то время критика отмечала, что Багряна — поэт радости и веры в жизнь, что она стремится беспредельно «раскрыть свое сердце», а мир воспринимает как постоянное движение, как устремленность людей к простору, свету, свободе («Моя песня»). В последующих сборниках поэтессы «Звезда моряка» (1932), «Сердце человеческое»

(1936) радость познания нового омрачается тревожными размышлениями над смыслом бытия, появляется неудовлетворенность жизнью, где так много человеческих драм. Ее героиня теперь живет в веке «автоматов, бетона и радио, механической точности и головоломных крушений» (стихотворение «SOS»). В циклах стихотворений, посвященных Парижу, Венеции и Словении, ее героиня не только восхищается красотами пейзажа или видами городов, но и выражает свои симпатии их обитателям, а сердце ее «вбирает в себя все четче, все чудесней / лучи разящие, гнет — весь этот город многоцветный» («Париж», перевод Б. Лейтина).

Поэтические сборники Багряны проникнуты духом оптимизма и человеколюбия. Стихи Багряны характеризуются кристальной ясностью, четкостью и разнообразием ритмов, строф, размеров. Поэтесса нередко использует свободный стих, внося в него свои интонации. В пределах одного стихотворения она может чередовать свободные и силлабо-тонические размеры. Возникает своеобразная пульсация ритма («Мансардные мечты», «Старинная флейта», «Сейсмограф сердца»). Картины, создаваемые ею, впечатляют яркостью, музыкальностью и пластичностью изображения. Героиня же покоряет силой воли, направленной на разрушение предрассудков и условностей, на утверждение вольности и свободы. Любовь в стихах поэтессы предстает как одно из характерных и сильных проявлений человека, она целомудренна и чувственна, духовно сближает и роднит людей. Стихи Багряны вносили свежую струю в болгарскую реалистическую поэзию и стали своего рода критерием формального совершенства в воплощении душевных богатств личности.

В середине 1920-х гг. молодые болгарские интеллектуалы образовали кружок «Стрелец» (1926), а в следующем году стали издавать еженедельник под тем же названием. Их главная цель заключалась в том, чтобы восстановить в художественной литературе и искусстве «утраченные контакты с действительностью». Они хотели противостоять засилию зарубежных влияний, утверждать «родное» искусство, но в его связях с искусством других стран. «Мы — болгары и все же европейцы», — заявляли они, выдвигая лозунг «приобщение родного к иностранному». В этот довольно пестрый круг писателей и художников, критиков и театроведов входили и такие одаренные поэты, как Атанас Далчев (1904–1978) и Димитр Пантелеев (1901–1993). Оба они стремились передать новое национальное мироощущение своего современника. Размышляя над путями развития болгарской лирики, А. Далчев писал: «С точки зрения формы — это разрушение предыдущей поэтики (имеется в виду поэтика символистов. — В. З.), с точки зрения содержания — это возвращение к действительности и



коллективизму»<sup>13</sup>. Оба они в своих поисках противостояли и зарубежному авангарду, и родному символизму.

А. Далчев — почитатель классической французской и итальянской лирики — в своих поэтических сборниках «Окно» (1926) и «Стихотворения» (1928) стремится быть предельно лаконичным и выразительным. Художественной достоверности он достигает через конкретно-предметное изображение той среды — комнаты, улицы, города, — где протекает жизнь его героя. Его мир замкнут, это мир человеческого одиночества. Далчев сознательно уходит от реальных политических событий, происходящих в стране, но через настроения своего героя — личности интеллектуальной — умеет передать драму болгарской интеллигенции тех лет («Больница», «Комната», «Молодость» и др.):

...Я сам не тот, что был. Все по-иному.  
Все книги прочтены, листать их нечего.  
Дороги памяти прошел, и будто нету их.  
От голоса отвыкнув человеческого,  
я говорю с одними лишь портретами.

(«Повесть», перевод М. Петровых)

Позже в творчестве Далчева усиливаются социальные мотивы, что проявилось в поэтических циклах «Париж» (1930) и «Ангел Шартра» (1943). Он обнажает социальные противоречия, рисуя образ труженика, рабочего, осознающего свое униженное положение в обществе («Разносчик реклам», «Рабочий»). Нередко непосредственные чувства выливаются в поэтико-философские обобщения. В стихотворении «Камень» поэт скажет: «только мертвое вовеки свято, все живое во грехе»; в стихотворении «Молитва»: «Уведи от сложного и просто приобщи к блаженной простоте». Стремление писателя к лаконичным обобщениям вылилось в краткие эссеистические зарисовки, сентенции о жизни и человеке, о культуре и волшебном искусстве слова. Так возникли его «Фрагменты» (прозаические заметки, афоризмы, изданные в 1967 г.), которые пользуются успехом, особенно у литературной молодежи.

Д. Пантелеев в сборниках «Стрелок» (1924) и «Дровосек» (1928) обращается к древности как первоисточку истории («Возвращение из прародины»). В ряде стихотворений передается напряженная атмосфера, за которой угадываются тревожные события осени 1923 г. Лаконичностью и свежестью веет от образов родной природы в стихах

<sup>13</sup> Цит. по: М. Цанева. Петима поети. София, 1974, с. 84.

второго сборника. Автор тяготеет к наглядным предметным деталям: «Идут, как в сновиденьях, дровосеки, / их волосы пожухли, полуседы, / и дровосеки — яворы под вихрем». Или: «В полночь меня встречает хижина-калека, / открытая для сна, стоит сутуло» («Дровосеки»). В стремлении открыть в человеке что-то исконно первобытное и в материализации окружающей действительности улавливается сходство с русским акмеизмом.

Основой развития реализма в болгарской литературе послевоенного периода явилась связь писателей с демократическим движением, с обновляющимися национальными традициями. Прозаики, поэты, драматурги обращали теперь внимание на более широкий круг проблем. Его составляли не только традиционная крестьянская тематика, интерес к национальному прошлому, но и отношение народа к тяготам Первой мировой войны, судьба маленького человека в противоречивом и жестоком мире, отношение интеллигенции к власти и нарождавшемуся фашизму. На смену внешнему бытописанию приходит стремление более глубоко раскрыть психологию личности, динамику развития характера. Все большее место в литературе начинает занимать проза, а преобладающими жанрами становятся повесть и рассказ, несколько позже важную роль сыграет и роман.

Преемственность в развитии реализма межвоенного периода облегчалась тем, что с самого начала 1920-х гг. в литературе активно выступали такие известные прозаики, как Элин Пелин, А. Страшимиров и Г. Стаматов. Их новые произведения служили связующим звеном с литературой предшествующего периода и в то же время намечали новые пути дальнейшей эволюции реализма.

К числу наиболее значительных произведений Элина Пелина межвоенного периода относятся повесть «Земля» (1922), стихи в прозе «Черные розы» (1928), сборники рассказов «Под монастырскими лозами» (1936) и «Я, ты, он» (1936). Мастер художественного слова, рассказчик-правдолюб, Элин Пелин, выходец из болгарского села, теперь большее внимание уделял негативным сторонам жизни крестьянства. В центре повести «Земля» — образ ненасытного собственника. Он изображен с большой психологической достоверностью, его характер раскрывается в развитии. Все его поступки, душевные силы подчинены страсти накопительства, стяжательства. Эта страсть постепенно превращается в алчность и, казалось, убивает в нем все человеческое, но пробудившаяся совесть мучает героя, он спивается, рушится крепкое хозяйство и он умирает в нищете. Писатель отрицательно относился к социальным противоречиям в селе и мрачно смотрел в будущее. В его творчестве усиливаются пессимистические настроения, нашедшие выражение и в стихотворениях, и в прозе.

В рассказах сборника «Под монастырскими лозами» (составленного из вещей, написанных в разные годы) Элин Пелин пишет о жизни болгарского духовенства. Здесь в форме легенд, притч, разных житейских историй, подчас и неправдоподобных, писатель обращается к проблемам добра и зла, христианского аскетизма и естественности сельского образа жизни. В рассказах есть юмор и ирония, суровая критика, но за всем этим кроется большая симпатия автора к болгарскому крестьянину с его здоровым отношением к естественным проявлениям жизни. Болгарский исследователь И. Панова справедливо отмечает, что книге в целом присуща «бесспорно жизнеутверждающая, антиаскетическая направленность, очень характерная для всего Элина Пелина, как и его глубокий, искренний гуманизм»<sup>14</sup>.

Проблеме личности человека в современном обществе, раздираемом социальными противоречиями, страдающем от падения нравственности, посвящены новые произведения Георгия Стаматова (1869–1942). Эти проблемы волновали прозаика и в начале века, но теперь они звучали более выразительно. В «Маленьком Содоме» (1920), большом рассказе, почти повести, внимание Стаматова было привлечено к переменам в болгарской столице, охваченной лихорадкой обогащения, ростом меркантильных интересов и бездуховностью. А все это вызывало и разрушение нравственных норм. Возвратившийся из плена герой рассказа нашел свою Софию не «убитой горем и скорбью», а «веселой, расфранченной и самодовольной». Люди растеряли прежние патриотические идеалы, во имя которых солдаты на фронте жертвовали жизнью. Погоня за прибылью стала смыслом существования, и столица превратилась в «скопище подлецов». Рассказ, написанный в духе сурового реализма, завершается самоубийством одинокого интеллигента, не понятого даже близкими людьми. В повествовании много психологически верных деталей, много размышлений, будоражащих читателя. В других произведениях Стаматова — повестях «Вирянов» (1922), «Нарзановы» (1927) — возникают образы продажного писателя и прожженного мошенника из «деловых кругов». Это типичные представители нового общества, которые в своих поступках исходят из циничной философии — «в наше время невозможно быть честным». Автор выносит суровый приговор лицемерной морали, ханжеству, нравам современного мира.

Новую живую струю в развитие болгарской реалистической прозы вносят молодые писатели. Среди них главенствующая роль принадлежит Йордану Йовкову (1880–1937). Он близок Элину Пелину

<sup>14</sup> И. Панова. «Под манастирската лоза» // Элин Пелин. Сто години от рождението му. София, 1978, с. 226.

обращением к крестьянской тематике, к жанру рассказа и в то же время отличается от него романтической приподнятостью, способностью уловить подсознательное в поведении и психологии человека, повышенным вниманием к морально-этическим проблемам. Первая повесть Йовкова «Земляки» (1915) сразу принесла писателю большой успех. В сущности, она открывала антивоенную тему в болгарской литературе. Автор показывал действующих лиц не столько в боевых сражениях, сколько в период затишья, видя в них не героев, а типичных крестьян, с их заботой о доме, с надеждой на мирный труд.

Йовков в большей степени, чем Элин Пелин, сосредоточивает внимание на духовном мире своих персонажей, будь то болгарин, турок или цыганка. Он умеет передать поэзию труда, раскрыть радость жизни, силу человеческих чувств в самых разных обстоятельствах. Многим его рассказам свойственна романтическая атмосфера, что особенно ощущается в произведениях на исторические сюжеты. Цикл рассказов писателя «Старопланинские легенды» (1927) относится к числу лучших произведений прозаика. Красочные картины воскрешают жизнь гайдуков и кирджалиев XVIII в. Автор создает образы цельных и волевых людей. Им присущи не только бесстрашие, но и верность в дружбе, стремление к сильной и возвышенной любви (рассказы «Шибил», «Божура», «Индже»). В этих рассказах Йовков утверждает культ красоты как высшее проявление человеческих чувств. Он прославляет подвиги, совершенные во имя народа, восхищается его неисчерпаемыми духовными богатствами и силой любви.

Йовков всегда был далек от политической борьбы (с 1920 по 1927 г. он был советником по культуре в болгарском посольстве в Бухаресте, а затем переводчиком министерства иностранных дел), избегал в своих произведениях острых социальных конфликтов, что порой приводило его к идеализации сельской жизни. Однако стихийная тяга к правдивости и удивительное знание крестьянского быта, особенно в близкой ему Добрудже, позволили создать по сути своей реалистические произведения, пронизанные чувством любви и преклонения перед простым человеком. О себе писатель однажды заметил: «Я прожил тридцать лет на селе. В это время определилось мое отношение к жизни, к людям. Отсюда и весь опыт и наблюдения — весь мир, в котором я живу»<sup>15</sup>.

Одним из первых произведений Йовкова, раскрывающих трудную и сложную жизнь болгарского крестьянина, была повесть «Жнец» (1920). В ней писатель обратился к истокам конфликта между разоряющимся крестьянином и богачом. Разрешение его оказывается

<sup>15</sup> С. Казанджиев. Среци и разговори с Йордан Йовков. София, 1960, с. 38.

сглаженным в духе примиренческой морали. Однако сама обстановка, характеры героев переданы с большой достоверностью. Автор протестует против социальной несправедливости, но конфликт общественный перерастает в глубоко личный и нравственный.

Большой художественной силы писатель достигает в рассказах сборников «Песня колес» (1926), «Вечера на Антимовском постоялом дворе» (1928), «Женское сердце» (1936). В них предстает целая галерея образов простых людей с их заботами, природной мудростью, привязанностью к родному краю и постоянной мечтой о счастье. Писатель умеет показать тяжелую жизнь бедняка, потерявшего единственного коня, и горе отца, который везет в телеге больную дочь от села к селу в надежде найти ту белую ласточку, что, по людской молве, сидит на телеграфных проводах и приносит счастье каждому, кто ее увидит, и может вернуть здоровье его дочери («По проводам»). Один из героев, выражая и чувство самого автора, восклицает: «Боже, сколько муки на этом свете, Боже!» Этот вырвавшийся из сердца возглас обретает силу большого художественного обобщения.

Мастерски владея малой прозаической формой, что особенно ярко проявилось в циклах рассказов с общей проблематикой («Вечера на Антимовском постоялом дворе»), Йовков самым стилем повествования умеет создать необходимое настроение. Небольшим рассказам присущи теплота, мягкость красок, лиризм. Непревзойденными в болгарской литературе остаются и его анималистические произведения из сборника «Если бы они умели говорить» (1936); рассказы о животных позволяют полнее представить мир сельской жизни, окружающий крестьянина. Традиции Йовкова-рассказчика получили дальнейшее развитие в творчестве целого ряда писателей, особенно в прозе Э. Станева.

Стремление к более широкому охвату действительности привело Йовкова к созданию социально-психологических романов «Поместье у границы» (1934) и «Приключения Гороломова» (1937). В первом он сосредоточивает внимание на противоречиях болгарского села начала 1920-х гг., а во втором — осмеивает народническую психологию, утратившую социальную почву в послевоенной Болгарии, и осуждает существующую практику избирательной системы. Несмотря на правдивые зарисовки ряда событий и реалистические характеры, оба произведения лишены той цельности и художественной силы, которые были присущи его произведениям малого жанра. В то же время чутье реалиста привело его в романе «Поместье у границы» к созданию образа «положительного героя». Он обрисован очень бегло, без связи с общественной средой, но примечательно, что автор увидел такого героя в лице участника Сентябрьского восстания —

учителя Иосифа, человека убежденного и честного. Примечательна и драматургия писателя, но о ней речь пойдет ниже.

В русле реалистической литературы развивался и беспокойный, противоречивый талант Георгия Райчева (1882–1947). Близкий друг Лилиева и Йовкова, он начал печататься еще до войны, но лучшие его произведения относятся к межвоенному периоду. В своих рассказах и повестях писатель обращается и к сельской, и к городской жизни. Его привлекает прежде всего внутренний мир, психология человека в современном обществе, раздираемом конфликтами и противоречиями. Поэтому традиционная крестьянская тема у прозаика трансформируется, и на первый план выступает конфликт личности со средой, что сближает его со Стаматовым. В лучших своих произведениях, таких как повесть «Маленький мир» (1919), «Лина» (1923), «Мерзавец» (1924), «Песня о лесе» (1928), писатель выступает против войны, он осуждает пошлость современного общества и отстаивает нравственные достоинства «маленького человека», независимо от того, где он живет, в селе или городе. Эти произведения возникли как непосредственный и личный отклик на жизнь пытливого и постоянно ищущего справедливости автора. На склоне лет он пришел к выводу: «Чем серьезнее и ближе к повседневной жизни оказывается искусство, тем глубже и основательнее его реализм»<sup>16</sup>. Правда, поиски автором новых художественных средств в изображении напряженных психологических состояний порой приводили прозаика к натурализму, к объяснениям уродливых отношений дурной наследственностью или биологическими инстинктами. Некоторые произведения Райчева перенасыщены самоанализом, в чем критика не без основания усматривала влияние Достоевского.

Проблемы современного общества и затерявшегося в нем маленького человека стали предметом рассказов Константина Константинова и Светослава Минкова. Оба они стремились воссоздать картины жизни провинциального городка или столицы, передать нравы, особенности поведения их рядового обывателя. Для Константинова (1890–1970) характерно обращение к судьбе человека «третьего» сословия (рассказы «Третий класс», 1936 и «День за днем», 1938), живущего обычно в небольшом провинциальном городке. В его рассказах добро и зло, любовь и сострадание присутствуют не только как категории морали, этики, но и как внутренние состояния человеческой души.

Светослав Минков (1902–1966) пришел в реалистическую литературу, пережив в начале творческого пути увлечение дадаизмом.

<sup>16</sup> Г. Константинов. Писатели реалисты. София, 1960, кн. 2, с. 251.

Позднее, в сатирических сборниках «Автоматы» (1932), «Дама с рентгеновыми глазами» (1934), «Рассказы в ежовой шкуре» (1936), он умело использует фантастику и гротеск для обличения недугов современного мира. В этом отношении он близок чешскому сатирику К. Чапеку. «Маленькие люди» в бездуховном мире превращаются в безвольные механизмы. В острой критике пороков окружающей действительности писатель поднимается до памфлетного изображения. Позже он переходит к осуждению международной реакции в романе-хронике «Мадрид горит» (1936) и в сборнике путевых очерков «Другая Америка» (1938).

Творческие достижения Йовкова, Райчева, Константинова и Минкова расширили представления читателей о современном болгарском обществе и внесли свой вклад в обновление искусства реализма.

Обновительные процессы в литературе межвоенного периода коснулись и болгарской драматургии, что с наибольшей силой проявилось в пьесах Р. Стоянова, С. Костова и Й. Йовкова. Первые два писателя вошли в литературу главным образом своими пьесами. Для Йовкова же драматургия была жанром «попутным», расширявшим его творческие возможности и дарование.

Лучшим произведением Рачо Стоянова (1883–1951) по праву считается пьеса «Мастера» (1927). Действие в ней развивается в небольшом балканском городке в середине прошлого столетия. Однако это не историческая и не бытовая драма. На локальном материале, обращаясь к специфическим национальным условиям с живучими патриархальными традициями, автор затрагивает проблемы верности, любви, искусства. В центре внимания оказывается классический любовный треугольник из двух мужчин и женщины. Мужчины — это мастера резьбы по дереву; один из них добротный ремесленник, пользующийся уважением односельчан, другой — вдохновенный художник, сжигаемый огнем таланта. Их трудовое соперничество осложняется отношением к любимой ими обоими женщине. Талантливый резчик, которому девушка готова отдать руку и сердце, уезжает на несколько лет на заработки для будущей семьи и для совершенствования в своем искусстве. Не дождавшись жениха и нарушив клятву верности, девушка выходит замуж за другого, но не обретает счастья. Ее личная драма усиливается с возвращением в родной городок бывшего жениха. Автору удалось завязать драматический узел на столкновении разных взглядов на мастерство, нравственный долг, традиционную мораль. Возникает драма творческой личности, драма любви и верности, в которой смертельный исход обрывает все: и творчество, и соперничество, и любовь. Пьеса отличалась глубоким проникновением в тонкости человеческих отношений, в психологию людей искусства.

Взыскательный художник слова К. Константинов считал это произведение «самой совершенной болгарской пьесой». А современные исследователи не без основания относят ее к значительным достижениям национальной психологической драмы.

Стефан Костов (1879–1939) по образованию филолог и этнограф. Автор ряда серьезных научных исследований, он длительное время возглавлял Этнографический музей в Софии. Однако всеобщее признание в стране и за рубежом Костов получил как автор комедий, из которых наибольшей популярностью пользовались «Золотой рудник» (1926), «Великанов» («Големанов», 1928) и «Ворожей» (1931). В них драматург в юмористическом и сатирическом ключе обличал стяжателей, карьеристов и приспособленцев. Образ Великанова — самолюбивого и властного мещанина — стал нарицательным в болгарском обществе, породив понятие «големановщина» — в смысле «грандомания», мания величия. Герои комедий раскрываются в остроумно построенных диалогах и поступках. Действие развивается стремительно, персонажи, действующие в типично болгарских условиях, одержимы корыстными целями. В изображении приспособленцев и нуворишей Костов продолжает сатирическую линию Алеко Константинова. Он умело использует разговорную речь, создает живые диалоги, а окончательное разоблачение оставляет для заключительных сцен. Эти комедии нравов близки по своему характеру и духу пьесам сербского комедиографа Б. Нушича, с которым болгарский драматург был связан личной дружбой. Комедии Костова имели большой успех на сценах болгарских, румынских и сербских театров.

Успехом у болгарских зрителей пользовались и драмы Й. Йовкова «Албена» (1928) и «Боряна» (1932). Обе они были созданы писателем на основе или по мотивам его рассказов. В пьесах герои и обстоятельства, разумеется, получили свое развитие и зажили своей жизнью. Писатель ставил морально-этические проблемы, обращаясь к сельскому быту болгар, соблюдающих национальные традиции. В центре пьес — образы женщин со сложными и сильными характерами, которые подкупают красотой души и вызывают беспокойство своей причастностью к греху. Ярко и зрелищно показывает Йовков борьбу добра и зла. В драматургических произведениях, как и в прозе, он остается верен культу прекрасных, возвышенных чувств. Опыт Йовкова-комедиографа получил воплощение в пьесе «Миллионер» (1930), обличавшей алчность и пошлость современного мира. Герои его драм представляли живыми людьми, попадавшими в смешные положения, а способом их осуждения был зрительский смех.

Пьесы этих трех драматургов первоначально ставились в софийском Народном театре, где главным режиссером и художественным



руководителем в 1920–1950-е гг. был Н. О. Массалитинов — бывший артист Московского Художественного театра. Его деятельность, постановка им пьес русских, болгарских и западных авторов имела большое значение для развития всего театрального искусства Болгарии. В 1929 г. Костов, Йовков и Стоянов обратились с открытым письмом в Народный театр. «Мы, — писали они, — считаем необходимым подчеркнуть в настоящем письме, что наша творческая работа всячески поощряема Массалитиновым и что если наши пьесы могли пробудить интерес публики, то этим мы обязаны в значительной степени сотрудничеству с господином Массалитиновым, который с удивительной для иностранца интуицией схватывал все, что мы старались вложить в наши пьесы»<sup>17</sup>. Драмы и комедии этих авторов вошли в постоянный репертуар болгарских театров и представляют значительное завоевание национальной культуры.

Революционные волнения в Болгарии после Первой мировой войны и особенно Сентябрьское восстание 1923 г. послужили важным импульсом для творчества писателей как старшего, так и молодого поколения. Ряд демократически настроенных литераторов, выступавших еще до войны, явно эволюционировал в 1920-е гг. в сторону «левых» политических убеждений. Характерны в этом отношении перемены в творчестве Антона Страшимирова (1872–1937), прозаика, пребывавшего в постоянных исканиях.

Пережив идейный кризис в военные годы, писатель ищет опору в свойствах национального характера болгарина. Его этнические зарисовки — очерки «Книга о болгарском народе» (1918), однако, не давали ответа на жизненно важный вопрос «Куда же идти дальше?». В 1922 г. он создает роман-хронику «Вихрь» о суровых солдатских буднях на войне. Его личные переживания участника Балканской войны не вылились ни в националистические настроения, ни в живописания «кровавых» ужасов. В них выражены уважение к шопам<sup>18</sup>-крестьянам из-под Софии — и скорбь о невосполнимых человеческих утратах.

Жестокое подавление Сентябрьского восстания потрясло писателя. На эти события он сразу же откликается и публицистическими статьями, и новым романом. В издаваемой им газете «Ведрина» («Ясность», 1926–1927) он выступает в защиту жертв террора. Как обличающий власть документалист он впервые публикует имена 35 болгарских писателей и журналистов, убитых в фашистских застенках без суда и следствия. Широкую известность приобрели его

<sup>17</sup> Русско-болгарские театральные связи. Л., 1979, с. 63.

<sup>18</sup> Шопы — так называют жителей западной Болгарии.

статьи: «Призыв к амнистии политических заключенных», «Так не должно быть!», «Довольно жертв» и др. Обращаясь к широкой общественности, он призывал помочь семьям убитых, так как они не могли ожидать помощи от тех, «которые убивали их так, как не убивали турки».

В 1926 г. появляется роман Страшимирова «Хоро», названный как национальный танец. Но здесь это слово обретает трагический смысл, оно звучит как надругательство над народом: каратели заставляют мирных жителей танцевать хоро у изголовья убитых родных и близких. В этом произведении писатель-реалист отказывается от спокойного повествования, от естественного развития сюжета. Стиль его становится напряженным, экспрессивным, текст прерывистым; образы тщательно не прорисовываются, а лишь очерчиваются броскими деталями; разрозненные сцены приобретают обобщающий смысл. После зверской расправы над людьми каратели, «пьяные от крови и вина», гуляют на свадьбе своих сообщников. А повторяющийся как рефрен мотив белых лунных ночей злополучного сентября окрашивает все в зловещие тона: «Белые, белые сентябрьские ночи!.. Тревожно притаилась белая ночь — тоскливая, жуткая. Луна освещала голову юноши. Под сросшимися на переносице бровями — горящие глаза. Впалые щеки, горькие складки в углах рта». И дальше: «Дрожит белая ночь от трубного воя и грохота барабанов. Кажется, будто пули стучат по крышам, кажется, что вторгаются орды вражеские». Болгарский критик Д. Б. Митов — современник писателя — расценивал «Хоро» как обвинительный акт против тех, кто издевался над народом, как человеческий документ, темпераментно написанный взбунтовавшейся совестью.

За смелые выступления против власти Страшимиров подвергался преследованиям, а его роман оказался под запретом.

По-своему пережил события национальной истории Людмил Стоянов. Как участник Второй Балканской и Первой мировой войн, он вынес из личного опыта солдата самые тяжелые впечатления. Они проникали в стихи символистских сборников середины 1920-х гг. Но в большей мере антивоенные настроения нашли отражение в рассказах «Хатидже» и «Милосердие Марса» (1922 и 1923 гг.). Во втором из них, где мелькают беспокойные мысли о долге и совести, о жестокости и гуманизме, некоторые сцены выписаны с натуралистической откровенностью: «Мы умерщвляем куда проще. Ножом, камнем, топором — точь-в-точь как наши пещерные предки». Или: «Общий сдавленный стон, глухой звук раздираемых штыком тканей, раздробленных хрящей, скрежет металла о кость, какая-то возня и — тишина».

Активнейшее неприятие войны выражено Стояновым в повести «Холера» (1935). В форме дневниковых записей солдата автор воспроизводит мрачную картину фронтовых будней болгарских солдат, осуждает бездарных военачальников. Во время эпидемии холеры, распространявшейся по всему болгарскому фронту, солдаты оказались без медицинской помощи, обреченные на мучительную смерть. Дневниковая форма позволяла с большей достоверностью и психологически правдиво передать душевное состояние солдат и показать, как рождался их протест против командиров, переросший в бунт против правящих кругов. Они оборачивают оружие против монархической власти еще на подступах к Софии, а на многолюдном митинге в столице требуют наказать правителей. Читатель угадывает в этих сценах реальные события Владейского восстания.

В повести «Серебряная свадьба полковника Матова» (1933, вторая редакция — 1947) Стоянов через судьбу главного персонажа раскрывает картину политического и морального разложения болгарской армии. Перед смертью в сознании Матова, офицера болгарской армии, проносятся сцены военной карьеры и семейной жизни. Его внутренний монолог — это история неудачника, человека жестокого и озлобленного. Выйдя из крестьянской семьи, он женится на дочери крупного предпринимателя, но так и не входит в касту преуспевающих. Его личная карьера, несмотря на угодничество, выслуживание перед начальством, также не принесла ему успеха, а отношения в семье, фальшивые и лицемерные, были зеркалом уродливой общественной морали.

Суровая критика высших кругов монархического режима созвучна пафосу нарождавшегося в стране антивоенного движения, к которому примкнул Стоянов. Именно в это время он выступает с острыми публицистическими статьями, участвует в международных антифашистских конгрессах. Лучшие публицистические статьи тех лет составили сборник «Путь маятника» (1946). Читатели и общественность воспринимали писателя как олицетворение чести и совести передовой болгарской интеллигенции.

Одной из примечательных особенностей развития реализма межвоенного периода явилось обращение писателей к эпическому жанру — роману социальному, социально-психологическому и историческому. Авторы стремятся дать более развернутый и углубленный анализ духовных сил общества, проникнуть в истоки национального самосознания и установить преемственную связь прошлого с настоящим. Не всегда их стремления увенчиваются успехом, но нельзя отрицать и того, что здесь у болгарских писателей есть свои достижения. Это относится к произведениям А. Страшимирова, К. Петка-

нова, С. Загорчинова, Г. Караславова. Темы и проблемы их романов разнообразны: народ на войне, народ и власть, судьбы народа в Средневековье, национально-освободительное движение.

В 1930-е гг. большую активность проявил Константин Петканов (1891–1952). Ему особенно близка жизнь болгар южной, фракийской части страны. Им он посвящает цикл историко-бытовых романов, прослеживая судьбу фракийцев с конца XVIII в. и до Балканских войн 1912–1913 гг. («Старое время», 1930; «Гайдуки», 1931; «Ветер звенит», 1932). В прошлом он видит пробуждение и утверждение крестьянского национального самосознания. О судьбах земледельцев во время Первой мировой войны Петканов рассказывает в романе «Багровая звезда, кровавая» (1934) — одном из наиболее сильных антивоенных произведений того периода. Роман этот отличается широтой охвата действительности: здесь и фронтовые будни солдат, покинувших свои дома, и опустевшие села, в которых безутешно плачут вдовы. Каждой сценой писатель как бы обличает всю политическую систему, породившую голод и безверие. В душе одного из героев вспыхивает протест «Стреляйте в нас! — говорит он офицерам от имени солдат. — Мы не люди, а скот. Для нас дождь, снег, пули!» Писатель показывает, как из стихийного протеста рождается солдатский бунт, который приводит в конце войны к восстанию. Обличительный пафос романа вызвал негодование официальных лиц. Военный министр докладывал правительству: «Подавляющее впечатление (от романа. — В. З.) не только страшно, но и ужасно... Своей книгой автор провоцирует новый погром, во много раз более страшный, чем добропольский»<sup>19</sup>. Имеется в виду Владайское восстание, начавшееся на фронте с бунта в селе Добро поле. После такого заключения роман был конфискован и оставался под запретом до конца Второй мировой войны.

Из современных политических событий болгарских писателей привлекало прежде всего Сентябрьское восстание 1923 г. Прозаик Крум Велков (1902–1960) посвящает ему роман «Село Борово» (1933). В нем изображен стихийный бунт разоряющихся крестьян против предпринимателя, строящего в селе лесопильный завод. Когда в борьбу включаются сельские коммунисты во главе с механиком из города, она принимает более организованный и политический характер. Для подавления бунтовщиков в село приходят войска, которые сурово расправляются с людьми, особенно коммунистами. Многие гибнут в неравной схватке. Но социальное сознание крестьян уже пробудилось, на смену погибшим приходят новые борцы. Роман этот

<sup>19</sup> К. Петканов. Моравя звезда кървава. 2 изд. София, 1945, с. 299.

не отличался высокими художественными достоинствами, но в нем были социальная острота и новые для болгарской литературы образы коммунистов, поднимавших крестьян на борьбу, что дало основание марксистскому критику Г. Бакалову определить его как «новый этап в развитии пролетарской беллетристики», а позже назвать его произведением социалистического реализма.

Те же драматические события привлекли внимание и Орлина Василева (1904–1977), начинавшего свой творческий путь в середине 1920-х гг. Его первым крупным произведением был роман «Белая тропа» (1929), в котором автор стремился показать воздействие сентябрьских событий на судьбы молодой интеллигенции. Преодолевая трагичность ситуации, психологический надлом, герой романа в конечном счете вступает на революционную тропу, которая выводит его на «широкую дорогу жизни, где звенит поступь миллионов». В повести «Огненный обруч» (1933) Василев снова обращается к тому же времени, чтобы в форме дневника передать более непосредственно сложные переживания интеллигента, обнажить социальную непримиримость угнетенных и угнетателей. И здесь главный пафос состоял в утверждении революционных идей, которые должны, по мнению автора, привести к гибели буржуазный мир.

Несколько иначе воспринял эти же события К. Константинов в своем единственном романе «Кровь» (1933). В центре его — террористическая деятельность в середине 1920-х гг. профессиональных революционеров и подпольная борьба молодежи — литераторов, врачей, студентов. В условиях строгой конспирации герои, выполняя решения заграничного Центра, ведут подрывную деятельность во имя свержения ненавистного строя. Действие развивается стремительно, как в детективном романе. Фанатично преданные делу борьбы революционеры сознают, что в этой борьбе могут погибнуть и невинные, но с их точки зрения цель оправдывает средства — «массы станут господами жизни, которую они будут сами творить». Одни гибнут, а другие оказываются в заключении. Оставшиеся в живых начинают переоценивать свое прошлое и приходят к выводу, что не стоило жертвовать жизнями стольких людей. «Жизнь, — говорит одна из героинь, а вместе с нею и сам автор, — это не людоедство...» Болгарская марксистская критика, естественно, отрицательно отнеслась к этому произведению, а вот новое его переиздание (1991) воспринято как «опыт морального подведения итогов поколения, пережившего Сентябрьское восстание, и гуманистическое проклятие насилию» (С. Игов). В таком заключении есть свое рациональное зерно.

Сполохи сентябрьских событий тех лет благотворно отразились и на раннем творчестве талантливого прозаика Георгия Караславова

(1904–1980). В сборнике рассказов «Свирель плачет» (1927) показаны характеры людей, переживших разгром восстания. Лирико-эмоциональное начало сближает их с прозой Каралийчева; вместе с тем в них больше конкретного и земного. Дальнейшими вехами творчества прозаика стали его репортажный роман «Споржилов» (1931) из жизни чехословацких рабочих, сборник рассказов «На посту» (1932) и повесть «Селькор» (1933). В рассказах и повести внимание автора приковано к росту социального сознания крестьянских масс. Главный персонаж «Селькора» — забитый и молчаливый паренек из глухого села, который постепенно прозревает, политически «подковывается» и становится корреспондентом рабочей газеты. Писатель подмечил новые моменты в жизни села. Марксистская критика уже в то время высоко оценила повесть. Однако в художественном отношении она схематична, рассудочна, ей недостает непосредственности и живости. Идеология писателя — а он к этому времени активно включился в политическую жизнь как коммунист, сотрудник революционных изданий — подавляла художественное мастерство. Свою задачу он видел в художественно-правдивом воплощении новых социальных и нравственных отношений на селе. Благотворную роль сыграли обращение Караславова к опыту Вазова, Элина Пелина, Страшимирова, переводы им самим произведений Гоголя и Чехова.

Новым этапом творческого развития прозаика явились его романы «Дурман» (1938) и «Сноха» (1942). Оба они посвящены жизни болгарского села 1920–1930-х гг. В них ярко проявилось большое мастерство писателя в раскрытии драматических конфликтов на селе, в изображении сложных, развивающихся характеров, в воспроизведении национального колорита. В центре внимания прозаика глубокие драмы на почве собственнических инстинктов. Перед читателем предстают живые характеры власть имущих богачей и обездоленных тружеников. Первые одержимы накопительской страстью (образ Юрталана в «Снохе»), темными предрассудками и суевериями (образ Мариолы в «Дурмане»), другие наделены здоровой нравственностью, человеколюбием (образ Севды в «Снохе» или невестки Тошки в «Дурмане»). В обоих романах ощущается тяжесть духовной атмосферы, и в то же время автор верит в неотвратимую гибель старого мира. В беспощадной критике стяжательства, политических нравов сельской верхушки проявилась сила реалистического мастерства писателя. Оба романа Караславова вошли в сокровищницу болгарской литературы.

Примечательным явлением болгарской реалистической прозы 1930-х гг. стало обращение писателей к исторической прозе и роману. Это не было уходом от злободневных вопросов современности.

Прошлое давало большие возможности проследить истоки национального характера болгарина, показать его неустанное стремление к свободе, к самоутверждению.

Борьба крестьян за мирный труд и национальную независимость получила отражение в творчестве разных прозаиков. Так, Л. Стоянов в исторической повести «Мехмед Синап» (1936) рассказывает о легендарном вожаке забитых крестьян в Родобах. К. Петканов в романе «Индже воевода» (1935) изображает борьбу храбрых гайдуков в конце XVIII — начале XIX в. В романе О. Василева «Гайдук матери не кормит» (1937) с глубоким психологизмом изображены переживания Страшила — одного из легендарных вожakov гайдуцкого движения на рубеже XVIII–XIX вв. Писатель прослеживает, как борются в нем извечная тяга крестьянина к земле и чувство верности гайдуцкой клятве. Пройдя через сложные переживания, герой приходит к убеждению, что единственно правильный путь честного человека — путь борьбы против чужеземных поработителей. Болгарскому средневековью посвящены романы Ф. Поповой-Мутафовой «Дочь Калояна», «Иван Асен II», «Последний Асеновец» (все вышли в 1936–1939 гг.). В них воссоздается не только жизнь крупных исторических деятелей, но и духовная атмосфера в кругах болгарской знати XIII в. — времени Второго Болгарского царства.

Однако самым значительным достижением болгарских прозаиков в историческом жанре явился роман Стояна Загорчинова «День последний» (1932–1934). В основу этого эпического полотна легли события конца XIV столетия. На широком фоне религиозных и крестьянских движений автор повествует об одном из особенно драматических периодов истории болгар в канун падения Второго Болгарского царства и утраты национальной независимости. Как отмечает сам автор, центр тяжести в романе «смещен к низам», во главе которых стоит защитник обездоленных, борец за сплочение национальных сил легендарный Момчил — реальное лицо, видный военачальник, одним из первых поднявшийся на борьбу против турок. Это он и его единомышленники мечтали «о царстве без царей и бояр», о вольной жизни всех крестьян. Роман, написанный в духе народного эпоса, имел романтическую окраску. Он утверждал патриотические чувства и право болгар на свободную жизнь.

Г. Бакалов справедливо заметил, что история со времени национального возрождения занимает в сознании болгар особое место, что «ее функция: возбуждать, поощрять, напоминать, воспитывать в определенном духе, во имя конкретного действия»<sup>20</sup>. Поэтому он при-

<sup>20</sup> Г. Бакалов. Избранные произведения. София, 1964, т. 4, с. 315.

звал обращаться к ней чаще, считая, что это «одна из основных задач нашей литературы». Исторические повести и романы, выходявшие в Болгарии в 1930-е гг., несмотря на разный художественный уровень, внесли свой вклад в культуру, в духовную жизнь читателей.

В 1930-е гг. болгарский роман — социальный, социально-психологический, исторический, — утвердился и проявил себя как жанр, способный представить жизнь болгарского общества в разных обстоятельствах, раскрыть национальный характер в развитии, в индивидуальных проявлениях.

Конец 1920-х и весь период 1930-х гг. в болгарской литературе — это время дальнейшего развития революционных традиций Г. Милева и Х. Смирненского. Происходит сближение пролетарских писателей и антифашистов; они выступают вместе в таких изданиях, как еженедельник «РЛФ» («Работнически литературен фронт», 1929–1934), газеты «Кормило» (1935–1936) и «Щит» (1933–1934), журналы «Звезда» (1932–1934), «Изкуство и критика» (1938–1943). Новое в поэзии и прозе проявилось в более глубоком подходе к действительности, в заострении социальных конфликтов, в создании образов рабочих и крестьян, вступающих в компартию, интеллигентов, воспринимающих социалистические идеи. Вместе с тем изменяются и изобразительные средства поэтов и прозаиков. Вместо космических образов, экспрессивного стиля, романтических обобщений, характерных для литературы 1920-х гг., отныне в воплощении окружающего мира, человека, национального образа жизни возрастает роль конкретной детали. В ткань поэтического произведения вводится живая разговорная речь.

Новые тенденции были связаны с усложнением общественных отношений и с возрастающим влиянием советской литературы. С восстановлением болгаро-советских дипломатических отношений (1934) стали широко издаваться переводы произведений советских писателей, в периодической печати обсуждались вопросы об отношении к культурному наследию, о связи литературы с жизнью, о восприятии новых форм. Положительный отклик на левом фланге литературы нашел, провозглашенный Первым съездом советских писателей социалистический реализм.

Болгарскими поэтами и прозаиками он воспринимался как литература, призванная утверждать социалистические идеалы. Активными его проводниками в Болгарии стали критики Г. Бакалов и Т. Павлов, а также И. Мешеков, Г. Цанев, Б. Делчев, писатели Радевский, Караславов, Велков, Белев, Вапцаров. Социалистический реализм или, как здесь его по цензурным соображениям называли, «художественный или новый реализм» становится заметным течением современной литературы. Не всегда произведения, созданные в духе «художественного или нового реализма» становились заметным течением современной литературы. Не всегда произведения, созданные в духе «художественного или нового реализма» становились заметным течением современной литературы.



жественного реализма», достигали высокого эстетического уровня, но они по-своему расширяли представления о жизни, о кипящих в ней процессах. Если в прозе новые тенденции проявились в некоторых уже упоминавшихся произведениях, посвященных Сентябрьскому восстанию 1923 г., изображению национально-освободительной борьбы народа, то в поэзии наиболее характерными выразителями новых веяний стали Х. Радевский, М. Исаев, Н. Хрелков, Н. Вапцаров.

Все творчество Х. Радевского (1903–1996) — поэта, переводчика, издателя еженедельника «РЛФ» и общественного деятеля — связано с борьбой болгарских коммунистов против существующего режима (сборники «Партии», 1932; «Пульс», 1936; «Когда не хватало воздуха», 1945). Подобно Смирненскому и Маяковскому, поэт мечтает стихи превратить в штыки, чтобы «насытить смехом и слезою четкий ритм язвительной строки». В то же время Радевский расширяет границы революционной лирики, обогащая ее проявлениями разных человеческих чувств. К числу самых значительных его лирических стихотворений относятся «Письмо», «Мечта», «Любовь»:

Дорогая,  
ты знаешь это,  
это видишь ты вновь и вновь:  
и на нашей грешной планете  
есть верность  
и есть любовь.

(«Любовь», перевод М. Павловой)

В течение всей творческой деятельности Радевский оставался страстным почитателем советской поэзии, всемерно ее популяризируя, оставил болгарским читателям замечательные переводы. Он издал «Антологию современной русской поэзии» (1938), куда вошли в его переводах произведения свыше 50 русских поэтов. Обстоятельное предисловие и краткие справки о каждом авторе свидетельствовали, что переводчик и составитель книги прекрасно разбирался в современной русской поэзии.

Лиризмом пронизаны сборники Младена Исаева (1907–1991) «Пожары» (1932), «Жертвы» (1934), «Ясность» (1936). Идеи революционной борьбы у него преломляются сквозь призму личных переживаний, через восприятие окружающего, родной болгарской природы. Для поэзии Исаева характерны мягкие тона, приглушенные ритмы, обращение к глубоко личным, интимным мотивам. Передавая романтику борьбы, пробуждение новых социальных сил, он создает яркие картины, залитые солнечным светом, пронизанные синевой балканского неба, ощущением радости жизни. Для его героя «жить и творить в дни грохочущих бурь и

тревоги / и ощущать, как горит кровь расплавленной нашей эпохи», — это и есть счастливая судьба («Счастье»).

К концу 1930-х гг. атмосфера, в которой живет лирический герой Исаева, становится более драматичной (поэма «Человеческая песня», 1941). В творчество поэта входит суровая действительность Второй мировой войны (цикл «Концлагерь», 1942).

В 1930-е гг. возрастает творческая активность Николы Хрелкова (1894–1950). Вместе с Милевым, Ясеновым и Стояновым он сотрудничал в антифашистских изданиях и создал цикл баллад о героях Сентябрьского восстания — «Бойчиновский последний бой», «Смерть под Габровицей», «Баллада о трех сестрах». В них героическое сочетается с трагическим, романтика с суровым реализмом. Смерть для Хрелкова не конец бытия, а начало бессмертия, готовность отдать жизнь во имя большой идеи. Широкую известность приобрела его героико-романтическая поэма «Полуночный конгресс» (1932). В ней солдаты разных стран, погибшие в Первую мировую войну, поднимаются из могил, чтобы поведать живым о своих страданиях, о бесчисленных и напрасных жертвах. Поэма носила ярко выраженный антивоенный и антифашистский характер и до конца монархического режима была под запретом.

Мы назвали здесь несколько представителей болгарской революционной поэзии 1930-х гг. Их творчество вместе со сборниками стихотворений Л. Стоянова, Е. Багряны, Н. Фурнаджиева, Ламара (Л. Маринова), К. Пенева, Н. Ланкова и др. вливалось в общее русло национальной поэзии.

В заключение следует сказать, что межвоенный период в болгарской литературе имеет свой облик. Обостряются отношения между художниками слова и властью. Складывается новый тип болгарского писателя, активно участвующего в культурной и политической жизни страны. Появляются такие крупные писатели, как Милев и Смирненский, Йовков и Загорчинов, Багряна и Далчев, Стоянов и Караславов, Радевский и Вапцаров.

Новые течения расширяют проблемно-тематический и жанровый диапазон литературы Болгарии. В нее входит современная проблематика, социальные противоречия, события Сентябрьского восстания, пафос антифашистского и антивоенного движения. Утверждаются жанры социально-бытового, социально-психологического и исторического романа. Появляются циклы рассказов эпического характера. Более разнообразной становится палитра поэтических красок. Писатели разных эстетических воззрений, яркие художники слова обогащают представления читателей о жизни общества и отдельного человека.

## Македонская литература

Особенности формирования и развития македонской литературы обусловлены нелегкой исторической судьбой народа, освободившегося от турецкого владычества только в начале XX в. (1912 г.), затем в результате Балканских войн 1912 и 1913 гг. пережившего трагический раздел своей территории и подвергшегося жесточайшей ассимиляции. Лишь по окончании Второй мировой войны этот народ получил возможность беспрепятственно развивать свою культуру.

Становление национальной литературы у македонцев, как и у других славян, тесно связано с осознанием ими своей самобытности, борьбой за национальное освобождение и постановкой в качестве первоочередной задачи создание литературного языка на народно-разговорной основе. Эти процессы активизировались в 80-е гг. XIX в. и протекали вплоть до начала 40-х гг. XX в., поддерживаясь характерными для европейских литератур межвоенного времени идеями социального равенства и протеста против власти капитала.

Вопрос национального самоопределения македонцев приобрел актуальность, когда по решению Берлинского конгресса 1878 г. были пересмотрены результаты Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. и Сан-Стефанского мирного договора, по которому Македония освобождалась от многовекового турецкого рабства. Македонские славяне, имевшие на протяжении столетий общую с соседними южнославянскими народами историческую судьбу, вместе с ними противостоявшие национальному и религиозному гнету, а в первой половине XIX в. и возросшему греческому культурному давлению, были оставлены под властью Османской империи. «Постепенно среди славян Македонии стало формироваться понимание своей самобытности, своих особых задач в освободительном движении. Специфическое развитие Македонии, усиление культурного и языкового своеобразия вело к вызреванию элементов македонской нации»<sup>1</sup>. Необходимость национального самоопределения возрастала параллельно с обострением соперничества за влияние на Македонию соседних государств: Болгарии, Сербии и Греции, которые стремились за ее счет увеличить свои территории.

Стремление «освободиться от опеки соседей» в 1880-е гг. выразилось в борьбе за самостоятельность македонской церкви и восста-

---

<sup>1</sup> О. Н. Исаева. Мюрцштегский опыт «умиротворения» Македонии // Македония. Проблемы истории и культуры. М., 1999, с. 77.

новление Охридского архиепископства — важного религиозного и культурного центра южных славян с X в. по 1767 г. Этому препятствовали как греческая православная церковь, так и учрежденная в 1870 г. Болгарская экзархия.

В начале 1890-х гг. на историческую сцену выходит поколение интеллигенции, которая стала носителем македонской национальной идеи и посвятила себя «пробуждению народного духа». «Будители» объединялись в политические и культурные общества и развернули работу как в эмиграции, так и на территории Македонии.

В 1891 г. в Софии под видом культурного общества «Млада македонска книжовна дружина» действовала политическая организация, ставившая своей целью объединение македонцев для подготовки восстания против турок. «Дружина» издавала журнал «Лоза» (1892), в котором освещались вопросы истории, географии, этнографии и культуры Македонии. Болгарские власти заподозрили журнал в пропаганде македонского сепаратизма, и он вскоре был закрыт<sup>2</sup>. В 1893 г. в Белграде создается культурное общество «Вардар», члены которого называли себя «славяно-македонцами». В том же году в среде учащейся молодежи и интеллигенции Солуни (Эгейская Македония) возникла Внутренняя македонская революционная организация (ВМРО), ставшая одной из самых влиятельных в Македонии политических сил и развернувшая борьбу за автономию под лозунгом «Македония — для македонцев»<sup>3</sup>. Ее лидерами были Гоце Делчев и Яне Санданский.

ВМРО возглавила самое крупное выступление македонского народа против османского ига — Илинденское восстание, начавшееся 20 июля (по ст. стилю) 1903 г. в Ильин день в окрестностях города Крушево. Около двух недель в освобожденном от турок городе продержалась Крушевская республика. Это жестоко подавленное восстание стало символом свободолюбивых чаяний македонского народа и получило широкий отклик в народной поэзии, публицистике, художественном творчестве. Подвиг Гоце Делчева, Николы Карева, Дамьяна Груева, Гёрче Петрова и сегодня продолжает вдохновлять многих македонских поэтов.

Деятели македонского освободительного движения (Я. Санданский и др.) активно участвовали в младотурецкой революции, вспыхнувшей в 1908 г. в Солуни. Революция упразднила деспотизм власти султана, ограничив ее конституцией. Славянскому населению империи были обещаны национальная и культурная автономия и воз-

<sup>2</sup> См.: К. П. Мисирков. О македонских делах. Скопје, 1974, с. 106.

<sup>3</sup> О. Н. Исаева. Указ. соч., с. 77.

возможность «объединения всех македонских народностей и слияние их в единое политическое целое»<sup>4</sup>. Поворот младотурок к великодержавному шовинизму («османизму») в 1910-е гг. помешал осуществлению надежд македонского населения.

В ходе усиливающегося освободительного движения 1890–1910-х гг. рождается идея построения македонского национального государства<sup>5</sup>. Важную роль в этом процессе сыграло «Македонское научно-литературное другарство», возникшее в 1902 г. в Петербурге в среде студентов и выпускников российских учебных заведений (Д. Чуповский, К. Мисирков, Н. Димов, Д. Мишайков, С. Дедов и др.). Наряду с просветительской деятельностью, многочисленными публичными лекциями и выступлениями «Другарство» неоднократно выступало в защиту прав македонского народа, обращалось к русскому правительству с предложениями о разрешении балканских противоречий. В 1913–1914 гг. общество издавало журнал «Македонский голос», выходивший в Петербурге на русском языке. «Орган сторонников независимой Македонии», как было обозначено на титульном листе журнала, в № 9 за 1914 г. поместил рисунок македонского знамени, на котором изображено восходящее солнце, знаменитый Буцефал — конь Александра Македонского — и начертан девиз: «Единая независимая Македония»<sup>6</sup>. Основное место в журнале занимала публицистика, но печатались и художественные произведения с македонской тематикой, главным образом поэзия. Его редактором был Димитрий Чуповский (1878–1940)<sup>7</sup> — один из основателей «Другарства», последовательный борец за независимость Македонии, сторонник идеи создания балканской федерации, в рамках которой македонцам была бы предоставлена автономия.

Развитие в македонской культурной среде национального самосознания и идеи государственности неизбежно выдвинуло на первый план вопрос о языке и выработке его литературной нормы. Научное обоснование и описание основных характеристик македонского языка разработал друг и соратник Д. Чуповского Крсте Мисирков (1874–1926). В его трудах удачно сочетаются достижения русской слависти-

---

<sup>4</sup> См.: В. И. Косик. Гордиев узел Балкан // Македония. Проблемы истории и культуры. М., 1999, с. 63.

<sup>5</sup> См.: Б. Ристовски. Русско-македонские исторические связи // Македония. Путь к самостоятельности. М., 1977, с. 36–38.

<sup>6</sup> См.: Б. Ристовски. Димитрија Чуповски и македонската национална свест. Скопје, 1996, с. 116.

<sup>7</sup> Д. Чуповский скончался в 1940 г. в Петербурге (Ленинграде). Его прах был перенесен на родину и с почестями захоронен в Скопье в 1990 г.

ки (Мисирков был учеником известного русского ученого П. А. Лаврова) и опыт его старшего современника Г. Пулевского.

Поэт, лингвист, фольклорист и историк Г. Пулевский (1838–1895) участвовал в сражениях с турками на стороне сербов в 1862 г. и русских в 1877–1878 гг. и был награжден за храбрость Георгиевским крестом и личным оружием. Он еще в 70-е гг. XIX в. высказывался за издание школьных учебников на местном наречии и одним из первых в истории македонской культуры осознал необходимость формирования национального литературного языка. Г. Пулевский намеренно выносит в заглавия сборников фольклора и художественных произведений слово «македонский». Так, собрание народной поэзии он печатает под названием «Македонский песенник» («Македонска песнарка», София, 1879). Г. Пулевский известен и как автор стихов, написанных в духе народной поэзии и для массового исполнения, где воспеваются герои, сражающиеся за свободу родины. Большую популярность имела его поэма «Самовила<sup>8</sup> Македонская» (1878).

Богатство выразительных возможностей народного языка к началу XIX в. раскрывали многочисленные издания устного поэтического творчества. Братья Миладиновы публикацией «Болгарских народных песен» (1861), где широко представлен македонский фольклор<sup>9</sup>, вдохновили К. Шапкарева, М. Цепенкова, Е. Каранова на соби́рание и издание народной поэзии. Зять Димитра Миладинова Кузман Шапкарев (1834–1909) на протяжении тридцати лет записывал фольклор и опубликовал свои записи в Софии. Фольклорист и этнограф Ефрем Каранов (1852–1927) печатал македонскую народную поэзию в болгарских научных изданиях и сам писал стихи в духе народно-романтической традиции (поэма «Богдан-Юнак», 1886).

Васил Икономов (1848–1934) тесно сотрудничал с известным русским собирателем славянского фольклора И. С. Ястребовым. В сборнике «Обычай и песни турецких сербов» (1886) содержится ряд народных песен, переданных Ястребову Икономовым. Македонский фольклорист издал и собственный «Сборник старых народных песен и обычаев в Дебарском и Кичевском краях» (Западная Македония) со вступительной статьей о богатой культурной традиции этого края (1893), затем — сборник песен об Илинденском восстании (1910).

В конце XIX в. в связи с возрастающей остротой «македонского вопроса» (споры о праве на территорию Македонии между Грецией, Болгарией и Сербией) возросло внимание к Македонии русских

<sup>8</sup> Самовила, вила — женский мифологический персонаж, обитающий в горах.

<sup>9</sup> Уроженцы г. Струга, расположенного на берегу Охридского озера, братья Димитар и Константин Миладиновы большую часть записей сделали в Македонии.

ученых. Сборник И. С. Ястребова вызвал дискуссию об этнографической природе населения Македонии. Ученик В. И. Ламанского бессарабский болгарин П. Д. Драганов — этнограф, лингвист, историк, немало лет проработавший в Македонии, — издал сборник фольклора («Македонско-славянский сборник с приложением словаря», 1894) со вступительной статьей, а также ряд публикаций, в которых доказывал, что македонцы — самостоятельный этнос, который говорит на своем языке. Российская академия наук в 1900 г. отправила в Македонию экспедицию под руководством академика Н. П. Кондакова. В ней участвовал профессор славянских наречий Петербургского университета П. А. Лавров<sup>10</sup>. Доклады по македонской проблематике неоднократно звучали в Императорском русском географическом обществе, где, в частности, выступал Крсте Мисирков, в то время аспирант историко-филологического факультета Петербургского университета. Его представления о македонцах как о нации и о македонском языке обобщены в книге «О македонских проблемах» («За македонските работи», 1903). Национальная самобытность македонцев обоснована им с точки зрения истории и лингвистики. В главе «Составляла, составляет и может ли составлять Македония отдельную этническую и политическую единицу» он доказывал, что македонцы имеют общее историческое прошлое с сербами и болгарями, но представляют особый этнос. К. Мисирков называл себя македонцем и считал, что долг интеллигенции — добиться официального признания своего народа и защитить его интересы. «Любовное отношение к родному языку является нашим долгом и нашим правом... Это право священно... Народ, потерявший свой язык, подобен заблудшему человеку»<sup>11</sup>, — писал он в главе «Несколько слов о македонском литературном языке».

К. Мисирков высказал мысль о формировании на основе центральномакедонских говоров (велесского, прилепского, битольского, охридского) македонского литературного языка, который должен быть введен в качестве обязательного предмета в школах, в богослужении и делопроизводстве. Книга Мисиркова и стала первым изданием на таком языке. В 1905 г. К. Мисирков предпринял попытку издать в Одессе журнал «Вардар», целью которого было «освещение всех научных, историко-лингвистических вопросов о македонской народности»<sup>12</sup>. К. Мисирков был полон решимости доказать, что ма-

<sup>10</sup> Материалы экспедиции составили капитальный труд: *Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие*. СПб., 1909.

<sup>11</sup> *К. Мисирков*. Указ. соч., с. 172–173.

<sup>12</sup> *V. I. Ilić. Vardar. Jugoslovenski književni leksikon*. Novi Sad, 1971, s. 555.

кедонский язык может быть языком науки, публицистики и художественной литературы. Однако журнал был запрещен, сохранилась лишь корректура первого номера.

Либеральный демократ по убеждениям, К. Мисирков связывал путь к независимости в первую очередь с культурно-просветительской работой, которую считал более нравственной, чем революционная, так как культурная работа делает интеллигенцию слугой народа, а революционная превращает ее в безжалостного экспериментатора<sup>13</sup>. Предложив программу действий, направленную на достижение независимости, он подчеркивал необходимость восстановления Охридского архиепископства и создания единой македонской церкви.

К. Мисирков оказался более прозорливым, чем многие радикалы: раздел территории Македонии, об опасности которого он писал, оценивая результаты Илинденского восстания, стал реальностью после Балканских войн 1912 и 1913 гг. Сразу после выхода в свет книга Мисиркова была запрещена в Болгарии, а ее тираж уничтожен. Идеи Мисиркова получили широкое признание и практическую реализацию после окончания Второй мировой войны.

Отзвуки культурной программы первого идеолога македонской самобытности обнаруживаются и у некоторых его современников. Марко Цепенков (1829–1920), собиратель фольклора и литератор, писал свои произведения «народным языком». Он собрал целую сокровищницу образцов народного творчества, но оказался почти забытым и лишь в 50–60-е гг. XX в. был оценен по достоинству. Один из самых даровитых современных македонских поэтов, ученый и общественный деятель Б. Конеский открыл современникам М. Цепенкова и как фольклориста, и как писателя. Обнаружены его лирика, пьеса и автобиография. В поэзии, драматургии и прозе М. Цепенков широко использовал темы, мотивы, сюжеты и формы народной словесности. Его наследие частично было опубликовано в Болгарии, в том числе в эмигрантских македонских изданиях. Среди македонских эмигрантов особой популярностью пользовалась драма «Црне воевода. Историческая пьеса в пяти действиях из македонской жизни на македонском наречии» (1903), отразившая общественные настроения накануне Илинденского восстания. Сюжет драмы взят из народной эпической поэзии о возмездии тирану Кучуку Сулейману. Есть также предположение, что автором этой песни мог быть и сам Цепенков.

Крупным деятелем культуры рубежа XIX–XX вв. был основоположник македонского театра Войдан Поп Георгиев, известный под псевдонимом Войдан Чернодринский (1875–1951). Он был убежден,

<sup>13</sup> К. Мисирков. Указ. соч., с. 73–74.



что «обязательным условием для обретения свободы является подъем культурного уровня македонского народа, равно как и рост национального самосознания, проявляющийся в уважении к родному языку»<sup>14</sup>. В. Чернодринский оставил достаточно большое наследие, прославился сам и принес известность своему театру «Скорбь и утешение» драмой «Македонская кровавая свадьба», премьера которой состоялась в культурном салоне македонской эмиграции в Софии в 1900 г. С этим спектаклем театральная труппа В. Чернодринского объехала всю Болгарию. В 1903 г., после поражения восстания, театр гастролировал в Сербии, Хорватии и Словении. В Белграде спектакль имел шумный успех, его оценил известный сербский драматург Б. Нушич. В. Чернодринский вспоминал, что он взялся за перо с целью послужить отечеству. Выступления его труппы вместе с лекциями К. Мисиркова в Белградском университете (тогда «Велика школа») по македонскому вопросу вызвали горячее сочувствие к судьбам славян.

«Македонская кровавая свадьба» проникнута патриотическим пафосом. Симпатии автора на стороне трудолюбивых и благородных героев — красавицы Цветы и ее возлюбленного Спасе, деда Кузмана, бабы Кузманицы, их сына Траяна. Им противопоставлены Осман-бег и другие турки. Противопоставление положительных героев отрицательным свойственно романтической драме. Оно отвечает задаче произведения — вызвать негодование против угнетателей, вдохновить на борьбу с ними, показать, что македонский народ готов на жертвы ради свободы.

В основе сюжета, развернутого на фоне событий современной жизни, — широко распространенный в фольклоре южных славян мотив сопротивления девушки обращению в ислам. Героиню похищает Осман-бег и заставляет ее отречься от христианства. Девушка готова скорее умереть, чем изменить вере, но ее освобождает смелый Спасе. Кульминацией пьесы становится сцена в суде, где демонстрируется произвол турок и бескорыстие македонцев. В финале, когда Цвета и Спасе играют свадьбу, невесту снова пытается похитить Осман-бег, и в результате девушка погибает со словами: «Я погибла, но турчанкой не стала».

В. Чернодринский широко использовал свадебные и любовные народные песни, мотивы эпической поэзии, богатую фольклорную символику. Пьеса начинается с того, что баба Кузманица рассказывает свой пророческий сон, предвещающий трагические события.

---

<sup>14</sup> А. Алексиев. Основоположници на македонската драмска литература. Скопје, 1976, с. 110.

Такой прием часто встречается в юнацких и гайдуцких песнях. Турки тоже характеризуются в духе народной поэзии: жестокие, вероломные, они до нитки обируют крестьян, оскорбляют и унижают их. Пьеса отличается динамичностью и зрелищностью. До сих пор «Македонская кровавая свадьба» входит в репертуар национального театра, всего она ставилась более тысячи раз.

Драматургия В. Чернодринского наполнена патриотическим содержанием. Пьесы «Раб и ага» (1902), «От собственной глупости страдаем» (1903), «В Новый год» (1903) и др. тоже рассказывают о македонской жизни, но ни одна из них не имела такого же успеха. После младотурецкой революции, давшей балканским славянам некоторые свободы, В. Чернодринский приехал с супругой-актрисой в Македонию и в 1908–1909 гг. организовал театральные труппы в Солуни, Битоле и Кукуше. Драматург был одновременно режиссером, постановщиком и директором театра. Он тщательно следил за тем, чтобы актеры владели македонским наречием, ставил им дикцию и ударение<sup>15</sup>. После раздела территории Македонии В. Чернодринский жил в Болгарии. Он продолжал писать пьесы в основном на исторические темы, но они не ставились, как и не увенчалась успехом попытка вновь организовать свой театр.

Пьесы В. Чернодринского, в которых звучало «выразительное и проникновенное македонское слово»<sup>16</sup>, стали наглядным подтверждением научных выводов К. Мисиркова о существовании самостоятельного языка македонских славян и о возможности формирования его литературной нормы на народно-разговорной основе. Таким образом, в 1880–1910-е гг. у македонцев окрепло национальное самосознание, выросло поколение интеллигенции, которая поняла необходимость создания собственного государства, поставила и научно обосновала вопрос о самостоятельном литературном языке. Выразительные возможности этого языка были подтверждены появлением художественных произведений. Возникли необходимые предпосылки для интенсивного культурного развития македонского народа. Однако этот процесс был приостановлен. Вслед за долгожданным освобождением от турок в результате Балканских войн 1912 и 1913 гг. произошел раздел территории Македонии. Греции отошла эгейская часть, Болгарии — пиринская, Сербии — вардарская. Македонские славяне избавились от религиозного гнета со стороны турок, но подверглись жестокой ассимиляции со стороны новых владык, что затрудняло развитие собственной македонской культуры и языка.

<sup>15</sup> См.: А. Алексиев. Указ соч., с. 60.

<sup>16</sup> Там же, с. 71.



Во время Первой мировой войны македонцы оказались в окопах по разные линии фронта, так как Болгария, Сербия и Греция вновь воевали между собой. По окончании войны македонцы не были воссоединены, и это тормозило их развитие как нации. Ни в одном из государств, в составе которых они оказались, македонцы не получили равноправия, не были признаны как народ. Вместе с проникновением капиталистических отношений и массовым обнищанием населения нерешенная национальная проблема стала причиной горячего восприятия в Македонии в 1920–1930-е гг. социалистических и коммунистических идей, провозгласивших социальное равенство и право нации на самоопределение.

В эгейской части Греции македонцы пытались организовать систему начального образования на родном языке. В Болгарии после фашистского переворота легальная деятельность македонцев была почти свернута, закрылись многие газеты и журналы. Был убит видный деятель болгарской компартии и участник борьбы за независимость Македонии Димо Хаджи Димов (1874–1924). Правительство поддерживало проболгарски настроенную часть македонцев. В королевстве Югославия, которое было образовано как многонациональное государство, официально признавались три нации: сербы, хорваты и словенцы. Македонцам в этом было отказано. Вардарская Македония называлась Южной Сербией или Повардарьем, население и его говоры — южносербскими.

Внедрению идеи официального югославянства, распространению сербскохорватского языка как языка делопроизводства, образования и печати способствовало открытие ряда образовательных и культурных учреждений. В начале 1920-х гг. в Скопье — центре Вардарской Македонии — стали работать народная гимназия, педагогическое училище, филиал Белградского университета, народная библиотека, театр, выходить газеты и журналы на сербскохорватском языке.

Важную роль в культурной жизни Вардарской Македонии играли русские эмигранты, которые в межвоенный период работали в Скопье. Среди них — филологи Е. В. Аничков, П. А. Митропан, историк А. К. Елачич, палеославист С. М. Кульбакин<sup>17</sup> и др. Люди высокой культуры, они содействовали развитию образования и науки в этом отсталом крае, вели реставрационные работы и изучение рукописей в древних храмах.

---

<sup>17</sup> О вкладе русской эмиграции в развитие культуры югославянских народов см.: Русская эмиграция в Югославии. М., 1996.

Среди периодических изданий выделяются «Южни преглед» («Южное обозрение»), «Наша реч» («Наше слово») и «Луч», отводившие много места литературе и литературной критике. В течение десяти лет П. А. Митропан был редактором журнала «Южни преглед» (1928–1939), который выходил в Скопье на сербскохорватском языке. Задуманный как печатный орган, поддерживающий официальную культурную политику, этот журнал уделял большое внимание и македонской проблематике, экономическому и социальному развитию края. В журнале печатались Р. Крле, В. Илич, А. Крстич, В. Марковский и другие писатели, создававшие произведения на «южном диалекте».

Под общим названием «южный диалект» подразумевались македонские наречия, на которых в межвоенный период был написан ряд драматических и поэтических произведений. Такое условное название языка обеспечивало возможность его легального существования. Проблему облегчало то обстоятельство, что местные говоры широко использовались в сербской и хорватской литературах XIX–XX вв. Например, герои И. Чипико говорят на далматинском диалекте, Б. Станковича — на враньянском, М. Крлежи — на кайкавском наречии.

Журнал «Луч» (1937–1939) создавался как оппозиционный по отношению к «Южному обозрению». Свою задачу редакция «Луча» видела в возрождении богатой культурной традиции края, поэтому отдавалось предпочтение материалам, связанным с прошлым и настоящим Македонии. В журнале были напечатаны текст «Похвального слова св. Кириллу» Климента Охридского, статьи о культурно-историческом значении древнего центра славянской культуры Охида. Молодой тогда исследователь Х. Поленакович выступил с публикацией о творчестве просветителя конца XVIII — начала XIX в. Кирилла Пейчиновича<sup>18</sup>, заслугами которого было возрождение древнего монастыря Св. Марка в окрестностях Скопье, собрание богатой коллекции старинных рукописей и одна из первых попыток писать на народном языке. Широко были представлены в журнале современная культура и литературная ситуация Повардарья, анализировались поэзия и драматургия. Журнал был фактически двуязычным: критические статьи публиковались на сербскохорватском языке, а беллетристика — на «южном диалекте».

---

<sup>18</sup> Пейчинович Кирил (1770–1845). Сочинения: «Книга сия зовома огледало. Описася ради потреби и ползования препростейшим и некнижним языком болгарским долния Миссии, многогрешним во иеромонасах и недостойнейшим игуменом Крал Марковского монастыря; иже во Скопие у Маркоа река храма святого великомученика Димитрия Кирил тетоец Пейчинович». Будин, 1816; «Утешение грешным». Солун, 1840.

Растущее влияние в македонской среде коммунистической идеологии отразил журнал «Наша реч» (1939–1941), который неоднократно закрывался и печатался под разными названиями («Наш глас», «Наш лист»). Наряду с политическими и экономическими вопросами «Наша реч» уделяла большое внимание литературе. Это не случайно: вопрос о признании македонского народа и македонского языка приобретал все большую политическую остроту, и коммунистическая партия Югославии, чьим легальным органом был этот журнал, пропагандировала свою политику по национальному вопросу, особо подчеркивая тезис о равноправии всех народов. В журнале «Наша реч» были опубликованы стихи и проза видного деятеля рабочего движения, основоположника современной македонской поэзии К. Рацина, первые опыты революционного поэта М. Богоевского и произведения других авторов, содержащие критику общественного устройства Македонии и королевской Югославии. Периодические издания — каждое по-своему — способствовали становлению македонской литературы.

Македонская литература 1920–1930-х гг. складывалась под влиянием эстетических и художественных направлений в югославской и болгарской литературах. Наибольший отклик у македонских писателей получили те из них, что были основаны на открытой критике социальной несправедливости и связаны с критическим реализмом, экспрессионизмом, левой и пролетарской литературой. В межвоенное время литература в Югославии и Болгарии была мощным проводником идеи социального равенства. Многие писатели стали активными членами революционного движения.

В Югославии в межвоенный период наиболее влиятельным было движение «социальной литературы», известное и под названием «социальный реализм»<sup>19</sup>. Участники этого движения считали задачей искусства обличение общественных пороков, изображение тяжелой жизни крестьян и рабочих, критику лжи и безнравственности обеспеченных слоев населения и пропаганду революционных идей.

Эти тенденции развития литературы и искусства в Югославии и Болгарии оказали самое непосредственное влияние на литературу Македонии, где также возникают произведения, написанные в духе «социального реализма» и «пролетарской литературы». На смену романтической (Н. Киров-Майский) приходит реалистическая бытовая драма (В. Ильоский, А. Панов, Р. Крле), которая, как и поэзия

---

<sup>19</sup> См.: М. Гурчинов. Социјалниот реализам во македонската литература и уметност (теоретско-компаративен пристап) // Македонската литература и уметност во контекстот на поетиката на социјалниот реализам. Скопје, 1995, с. 15–27.

К. Рацина, К. Неделковского и других авторов, наполняется идеями протеста против социальной несправедливости, власти мирового капитала и сочувствием к нещадно эксплуатируемому человеку труда — крестьянину, ремесленнику, рабочему. В произведениях В. Илича, Ц. Стефанова, раннего К. Рацина как общая стилевая черта проявляется экспрессионизм.

Доминирующим жанром в македонской литературе 1920–1930-х гг. становится драма. Ее популярность у местного населения можно сравнить с любовью древних греков к своему театру. Актуальность общественного звучания, важные вопросы национальной жизни, разнообразие характеров, родной язык, которому не было места в официальной сфере, — все это объясняет неизменный успех театральных постановок у самой широкой аудитории. В начале 1920-х гг. появляется драма Николы Кирова-Майского (1880–1962), которая примыкает к произведениям В. Чернодринского и М. Цепенкова начала XX в. Пьеса «Ильин день» (1923) посвящена 20-летию выступления македонского народа против османского владычества. Она воспроизводит отдельные картины реальных исторических событий, связанных главным образом с подготовкой к восстанию и его победоносным началом. Герои пьесы либо исторические личности, либо их прототипы, скрытые под вымышленными именами. Так, под именем Даскал (греч. — учитель) выведен сам автор произведения, активный участник событий тех лет и, предположительно, составитель Манифеста Крушевской республики. Время и место действия определены точно — это город Крушево в июле 1903 г. Его жители охвачены жаждой свободы: мужчины собирают оружие, заготавливают патроны, женщины вышивают знамя с девизом «Свобода или смерть», обсуждается манифест, с которым восставшие должны обратиться к народу.

Турки чувствуют опасность и тоже готовятся к решительным действиям: замышляют резню, чтобы от страха «дети в материнской утробе заплакали». Непримируемое противостояние действующих сил и лиц не перерастает, однако, в напряженное сценическое действие. Враждебные стороны не соприкасаются на сцене, действия в рядах повстанцев и турок протекают параллельно. Финал пьесы выдержан в мажорном тоне: побежденные тираны стоят на коленях, выносятся знамя республики.

Пьеса Н. Кирова-Майского — это романтическая драма, отражающая исторический факт, в трактовке которого автор опирался не только на собственное знание исторических реалий, но и на их фольклорную интерпретацию. Это прежде всего сказалоь на построении сценического действия, где нет ни необходимого для лите-

ратурной романтической драмы главного героя, ни противоборства характеров. «Параллельное» изображение враждующих сторон характерно для эпической народной поэзии, в которой описание боя является кульминацией и, как правило, венчает произведение. Типичная для героической народной песни концовка использована Н. Кировым-Майским для усиления агитационного звучания пьесы. Мотивация поступков персонажей у него тоже близка фольклорной. Повстанцы поднимаются на борьбу, потому что освобождение от гнета иноземцев было предсказано давно и это «время пришло». Турки тоже опасаются исполнения пророчества: за все обиды, нанесенные народу («райе»), они должны «лишиться царства». Н. Киров-Майский вводит в пьесу македонские и мусульманские народные песни.

В конце 1920-х гг. в македонской драме происходят важные перемены: нарастают реалистические тенденции, углубляется трактовка характеров, усложняются конфликты, мотивировки поведения персонажей. Фольклор по-прежнему играет в них важную роль, но его функции меняются. Он служит для иллюстрации народного быта, обогащает речь действующих лиц. Введение в пьесу элементов традиционных обрядов делает ее более красочной, зрелищной.

Эти новые черты в полной мере проявляются в драмах Васила Ильоского (1902–1995), который вошел в историю литературы как драматург межвоенного периода, хотя сохранял творческую активность еще на протяжении нескольких последующих десятилетий. Как творческая личность В. Ильоский сформировался под влиянием сербской литературы (Й. Стерия-Попович, С. Сремац) и первые свои драмы писал на сербскохорватском языке (подписывался как В. Илич). Известность и признание принесли ему пьесы, написанные на «южном диалекте» и поставленные в Скопье на сцене филиала Белградского Народного театра, — «Беглянка» (1928) и «Чорбаджи Теодос» (1937).

Беглянка — девушка, которая убегает из дома с возлюбленным, так как родители не дают согласия на брак. К этому мотиву В. Ильоский обратился после того, как в Скопье был с успехом поставлен спектакль «Зона Замфирова» по повести С. Сремаца. Молодой автор пишет пьесу о нравах провинциального македонского городка. Первоначальное ее название — «Ленче из Куманова». Отец девушки, ростовщик, не дает согласия на брак с бедным юношей, и она решается на побег. В конце пьесы отец, который чуть не застрелил свою непокорную дочь, прощает молодых.

Конфликт поколений, отцов и детей, перерастает в конфликт социальный. Аджи-Трайко не только самодур в своей семье, он жестокий ростовщик, разоривший многих людей. Аджи — т. е. ходжа, паломник по святым местам, образец морали — изображен как ханжа и

лицемер. Бошко, возлюбленный Ленки, беден, но его уважают за то, что он хороший мастер. В пьесе есть намек, что герой и его друзья состоят в тайной организации, которая борется за свободу Македонии. Аджи-Трайко, наоборот, недоволен либеральными изменениями, происшедшими в результате младотурецкой революции. Социальный конфликт осложняется внутренней драмой человека, в котором предрассудки борются с отцовскими чувствами. Образ Аджи-Трайко — первый характер в македонской литературе, близкий по своей сложности реалистическому.

В пьесе на сюжет «свадьба со счастливым концом» широко использованы македонские народные песни, танцы, обрядовые действия. Хотя автор назвал ее драмой, это, по существу, комедия. В ней есть комические эпизоды и персонажи — глупый кавалер из богатой семьи Досе, бывший церковный певчий Манас, изгнанный из церкви за то, что спьяну вместо псалма затянул восточную любовную мелодию.

Как комедиограф В. Ильоский раскрылся в пьесе «Чорбаджи Теодос»; в ее основу также положен конфликт отцов и детей и мотив неравного брака. Автор вывел образ чванливого, высокомерного богатея, к тому же отъявленного грекомана, презирающего свой народ. Теодосу не нравится не только то, что возлюбленная его сына бедна, но и ее простонародное, «негреческое» имя Стоянка. За все это он был наказан и посрамлен: должен был крестить цыганского ребенка, стать цыганским кумом и перецеловаться со всем табором. Затем он напился и вывалялся в грязи. Это комедия ситуаций и комедия характеров, важную роль в сюжете которой играет герой-интриган Арсо, смекалистый крестьянин, попавший в лапы к ростовщику и избежавший разорения благодаря изворотливому уму. Он же устраивает и счастье влюбленных, получающих в конце концов согласие на брак. Комический эффект усиливается игрой слов. Обращение В. Ильоского к жанру комедии не случайно. Комедия социально-бытовая, высмеивающая нравы общества в 1920–1930-е гг., стала популярна и любима в Югославии не в последнюю очередь благодаря творчеству Б. Нушича, пьесы которого шли и на сцене Скопского театра. В. Ильоский одним из первых в македонской литературе обратился к социальной проблематике и вывел в своих пьесах национальные типы.

Критика социальной несправедливости острее звучит в пьесах, отражающих такую сторону жизни македонцев, как необходимость уходить на заработки в чужие края. Из поколения в поколение мужчины из сел Западной Македонии, будучи не в силах прокормить семьи на скудных землях и не имеющие работы в своем крае, отправлялись далеко от дома — в Белград и Софию, в Европу и Америку, чтобы, если повезет, заработать денег и жить «как люди». Многие из



них погибали вдали от дома. В македонском фольклоре есть цикл песен на подобные сюжеты.

К этой теме обратился Антон Панов (1905–1968), написавший в 1933 г. драму «На заработки» («Печалбари»), которая ставилась в течение четырех лет в Скопском театре. А. Панов пробовал себя в поэзии, писал прозу, сочинял другие пьесы, но остался в истории македонской литературы как автор одной этой драмы. С героями будущей пьесы автор познакомился в Белграде в одной из пекарен, где работали македонцы. Так А. Панов оказался «у истоков драмы, которую написала сама жизнь»<sup>20</sup>. Он безуспешно предлагал свою пьесу для постановки в Белградском Народном театре, где в то время пел в хоре. Заинтересовался произведением режиссёр Велимир Живоинович-Масука, когда в 1935 г. был назначен управляющим театра в Скопье. Чтобы привлечь в театр население, он решил поставить драму македонского автора на местном наречии. Премьера пьесы А. Панова прошла с триумфом в марте 1936 г.

По традиции, восходящей к драматургии В. Чернодринского, А. Панов называет свою пьесу «драмой с музыкой и пением из македонской жизни», вводит в нее народные песни и танцы. Автор показывает беспросветную нужду западномакедонского села, тяжелую долю македонской женщины, которая годами ждет мужа, растит детей и, едва успев стать женой, оказывается вдовой. Главная героиня пьесы «На заработки» Симка пять лет ждала мужа, но Костадин заболел чахоткой и умер на чужбине. Он повторил судьбу своего отца, а его сын, вероятно, повторит его участь.

А. Панов добился трагедийного звучания и психологической убедительности образа Симки особенно в финале пьесы, когда героиня, то радуясь, то отчаиваясь, ждет возвращения мужа, но получает известие о его кончине. Трагизм положения Симки усугубляется тем, что она из обеспеченной семьи и, если бы ее отец не требовал срочного возврата денег, которые он одолжил на свадьбу, ее судьба могла бы сложиться иначе.

Теме власти денег посвящена и лучшая драма межвоенного периода «Деньги убивают» (1937). Ее автор Ристо Крле (1900–1975), талантливый самоучка, сын сапожника, не смог получить систематического образования. Признание пришло к нему после постановки этой пьесы. В основу ее сюжета положен реальный трагический случай: отец не узнал своего сына, много лет проработавшего на чужбине, и убил его из-за денег. Драма была сначала опубликована в центральной белградской газете «Политика», где ее прочел управляющий театром В. Живоинович-Масука, пригласивший неизвестного

<sup>20</sup> А. Алексиев. Указ. соч., с. 191.

автора к сотрудничеству. Идеальная направленность произведения — протест против губительной власти денег — подчеркнута в названии пьесы. У Р. Крле отец убил сына, которого он не узнал после двадцатилетнего отсутствия, не потому что был беден или голоден, а потому что не смог преодолеть искушения.

Драма «Деньги убивают» показывает, что ее автор был хорошо знаком с мировой драматургией: его пьеса построена по законам классической трагедии и имеет все ее основные черты. Это трагедия рокового стечения обстоятельств, усиленная атмосферой предзнаменований. В пьесе Р. Крле предчувствия трагической развязки содержатся уже в первом действии. Семья провожает сына Ангела на заработки в Америку. В момент его ухода дверь, которая по обычаю должна остаться открытой, захлопывается от ветра и гасит лампаду. Ангелу отправляется в дальний путь вопреки предзнаменованию: выпадает сильный снег, заметая дорогу. Затем роковые случайности следуют одна за другой. Ангелу возвращается из Америки спустя двадцать лет, приходит в дом к сестре. Она рассказывает, что разбойников, которых было много на дорогах в турецкие времена, уже нет и можно ехать к родителям даже ночью. Ангелу произносит фразу, предвещающую трагический поворот событий: «Деньги — Иуда, люди всегда и везде убивали и будут убивать друг друга из-за денег». Сестра предложила брату не открываться сразу родителям, подшутить над ними. Явившись к родителям ночью, Ангелу показывает золото и рассказывает о себе вымышленную историю, при этом упоминает, что работал в Америке всего пять-шесть лет. Алчность одолевает отца, он убивает незнакомца, оправдывая себя тем, что честный человек не может заработать столько денег за короткий срок и перед ним вор или убийца. Ночью ему снится, что он убил сына. Утром приходит сестра и все открывается. Отец и мать кончают с собой.

Радостные любовные песни, звучащие в доме сестры, соответствуют настроению героя, который думает о женитьбе, и создают резкий контраст с жестокой развязкой, усиливая трагический пафос драмы.

В пьесе Р. Крле затронута и важнейшая для межвоенной литературы Македонии проблема национального самосознания и языка. Герои пьесы говорят, что они не сербы и не болгары, а «свои», «наши», высказывается мысль, что народ должен называться по имени местности, в которой живет.

Перед войной Р. Крле написал еще несколько пьес («Антица», «Миллион мучеников», 1940), продолжал активно писать и в свободной Македонии.

Острые социальные проблемы поднимал в своем творчестве и прозаик Анджелко Крстич (1871–1952), сформировавшийся под влия-

нием сербской реалистической литературы и писавший на сербско-хорватском языке. Темы своих произведений он черпал из македонской жизни и изображал в них македонские типы. Прозу А. Крстича заметила и поддержала сербская реалистическая критика в лице самого выдающегося своего представителя Й. Скерлича. Критик упомянул «македонца из Охридского края» в «Истории новой сербской литературы» (1914)<sup>21</sup>. В начале 1930-х гг. А. Крстич выпустил сборник «Рассказы» (1932) и роман «Траян» (1932) о горестной судьбе македонского бедняка, храбро сражавшегося во время Балканской и Первой мировой войн в рядах сербской армии, но долгожданное освобождение от турецкого рабства не принесло ему избавления от нищеты. Как и его отец, он едет на заработки, а затем умирает от туберкулеза. Этот роман горячо одобрила левая критика. Дважды о нем писал К. Рацин, который назвал А. Крстича лучшим реалистическим писателем Повардарья, отметив социально-критическую направленность прозы и типичность ее героев<sup>22</sup>.

Протест против социальной несправедливости, прозвучавший в драме и прозе 1920–1930-х гг., еще выразительнее и радикальнее выражен в поэзии этого периода. Мотивы борьбы против угнетения и требования социального равенства были ведущими в творчестве К. Рацина, В. Марковского, К. Неделковского, Ц. Стефановского.

Один из основоположников современной македонской литературы Кочо Рацин (1908–1943, настоящее имя Коста Апостолов Солев) родился в семье ремесленника, рано познал нужду, еще в юности увлекся марксизмом, затем стал активистом коммунистического движения и занимался руководящей партийной работой. За нелегальную деятельность был неоднократно судим. Погиб в партизанском отряде.

Творческое наследие К. Рацина сохранилось не полностью; оно состоит из стихов на македонском и сербскохорватском языках, прозы (рассказы и отрывки из романа «Мак»), преимущественно на сербскохорватском языке, публицистики и литературной критики. В творчестве К. Рацина выделяются два периода: первый охватывает 1928–1934 гг. К нему относятся произведения, написанные главным образом на сербскохорватском языке. Псевдонимом Рацин (в память о неразделенной любви к девушке по имени Раца) поэт начал подписываться в первом неопубликованном сборнике «Антология боли» (1928), содержащем любовную лирику. Активное участие в рабочем движении и знакомство с деятелями левой литературы привели к смене тема-

<sup>21</sup> *Ј. Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1967, с. 438.*

<sup>22</sup> *К. Рацин. Ангелко Крстиќ пред судот на Ж. Пламенац // К. Рацин. Стихови и проза. Скопје, 1954, с. 221–222; Он же. Реализмот на Ангелко Крстиќ // Там же, с. 223–228.*

тики и проблематики его поэзии. К. Рацин начал печататься и обратил на себя внимание как поэт острого социального звучания.

В 1930-е гг. он широко сотрудничает с левой прессой, в частности с загребскими журналами «Литература» и «Культура», белградскими «Уметност и критика» («Искусство и критика»), «Наша стварност» («Наша действительность»), видными деятелями левой литературы — Ст. Галогажей, О. Кершовани, Р. Зоговичем. Он является редактором газеты «Искра», органа компартии Югославии, нелегально выходившей в Скопье. Писатели и пламенные публицисты, активные участники революционного движения Й. Попович, Ч. Миндерович, О. Давичо, Ю. Каштелан — это тот круг единомышленников, в котором происходило формирование личности и развитие интеллектуальных способностей К. Рацина. Он не смог получить систематического образования, но был богато одарен от природы и постоянно работал над собой, расширяя свой кругозор. «Чудо из Велеса» — так любовно называла его критика за разносторонние способности: он на жизнь зарабатывал тяжелым трудом — то гончарным ремеслом, то как каменщик и каменотес. Ю. Д. Беляева справедливо заметила о К. Рацине и его единомышленниках: «Разбросанные по стране, преследуемые полицией, лишённые не только возможности выступить со своим манифестом, но и права писать на родном языке, они были едины в своих идейно-эстетических убеждениях, в стремлении создать литературу для народа»<sup>23</sup>.

В стихах и прозе К. Рацина изображается непосильный труд крестьян и рабочих, воссоздаются картины социального угнетения, звучит протест против социальной несправедливости. Рассказ «Сборщики табака» повествует о разорении македонского крестьянства и мелких ремесленников. Открыто высказывается мысль, что их враг — мировой капитал.

Первое стихотворение К. Рацина называлось «Сыны голода» (1928) и содержало протест против нищеты и бесправия трудового человека. Для раннего творчества К. Рацина характерны подчеркнутая эмоциональность стиля, заметное влияние немецких экспрессионистов, хорватского писателя Мирослава Крлежи и болгарского поэта Гео Милева. В стихотворении «Фейерверк» буржуазный мир уже в «агонии умирающего порядка вещей», освещенный последним отблеском солнца. Лирический герой находится в ожидании нового,

---

<sup>23</sup> Ю. Д. Беляева. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 370. Ю. Д. Беляева стала первым отечественным литературоведом, обратившимся к изучению македонской литературы.

лучшего мира: он должен родиться в результате пролетарской революции, победное шествие которой завораживает поэта:

Сыплются искры чудесного фейерверка,  
 Рождается на востоке солнце нашего века,  
 Которое все пути озарит, —  
 На пожарище противоречий  
 Стоит указатель путей человеческих,  
 И люди  
 С помощью железа и молний  
 Строят огромный  
 Мир новый!

(Перевод Н. Глазкова)

В стихах этого периода («Из фабрики», «В сумерках») автор выносит приговор старому миру, он с восторгом ожидает грядущей битвы, последнего решительного боя, воспекает строй «стальных бойцов», которые завоюют светлое завтра.

Перелом в творческом развитии К. Рацина наступил после пребывания на каторге в 1932–1934 гг. Начиная с 1934 г. его поэзия меняется. Он пишет на македонском языке, в его стихах прослеживается живая связь с народной поэзией, которую поэт хорошо знал<sup>24</sup>. Любовь к народной песне и родному слову он впитал с молоком матери, известной исполнительницы народных песен. Дед поэта тоже был певцом и музыкантом, игравшим на сельских праздниках. Как считает видный македонский ученый и писатель Б. Конеский, К. Рацин отошел от экспрессионизма и обратился к народному творчеству прежде всего потому, что македонский язык не обладал еще выразительными возможностями для усложненного стиля<sup>25</sup>. Справедливость мнения Б. Конеского подтверждает творчество другого македонского поэта, Воислава Илича (1916–1988). В середине 1930-х гг. лирику этого «вдохновенного экспрессиониста», написанную на сербскохорватском языке, печатали такие литературные журналы, как «Южное обозрение», «Луч» и «Вардар», выходившие в Македонии. Его попытки писать в духе экспрессионизма по-македонски не увенчались успехом.

<sup>24</sup> Известный в Югославии философ Душан Неделькович, близко знавший Рацина, вспоминал, как поэт по его совету стал записывать фольклор, с редким художественным чутьем отбирая наиболее ценные песни. У Недельковича находился целый сборник народной поэзии, собранный Рациным. Этот сборник сгорел во время бомбардировки Белграда в апреле 1941 г. См.: *Д. Неделькович. Пролетерски поет — носитель на илинденски традиции // Рацин во секавањата на современниците. Скопје, 1983, с. 192–193.*

<sup>25</sup> См.: *Б. Конески. Како работел Рацин над «Белите мугри» // Б. Конески. За македонската литература. Избрана дела кн. 1–7, кн. 4, с. 166.*

Созданные в 1936–1939 гг. стихотворения К. Рацин объединил в сборнике «Белые зори», который был издан в Загребе в 1939 г. Это первый поэтический сборник на македонском языке, его одобрила левая критика. Полиция немедленно выдала ордер на арест тиража, но К. Рацин успел его спасти, и книга распространилась нелегально. Сборник состоит из десятка стихотворений и двух поэтических циклов («Элегии к тебе», «Коль имел бы мастерскую в Струге...»). Их тематика переключается с темами предшествующего творчества поэта: непосильный труд македонского крестьянина, его «муки великие» («Печаль», «Сельская мука», «Дни»), разорение ремесленников, тяжелая доля работников табачных фабрик.

Одно из самых выразительных стихотворений на эту тему – «Ленка». Лирический герой оплакивает судьбу молодой девушки, которая на табачной фабрике погубила свою молодость («очи ее погасли, / веки ее опустились / и запеклись ее губы»<sup>26</sup>) и умерла, так и не успев доткать рубаху для суженого.

К. Рацин использует мотивы, образность, метафоры и эпитеты народной поэзии, подчиняя их новой идейной задаче. Так, цикл «Коль имел бы мастерскую в Струге...» посвящен разорению ремесленников и полон мрачных интонаций, в то время как одноименная народная песня имеет радостное, веселое содержание. Безмянный автор поет о том, что мастерская в Струге сделала бы его богатым человеком и завидным женихом. В стихотворении «Ленка» в качестве эпиграфа также взяты слова из народной песни «Биляна полотно белила...», содержание которой контрастно рациновским строкам.

Несколько особняком стоит стихотворение «Землекоп», по эмоциональности переключаящееся с поэзией Рацина на сербскохорватском языке. Оно содержит не только протест против социального угнетения, но и прославляет человека труда, которому принадлежит будущее.

В поэзии К. Рацина развивается и ставший одним из основных в македонской литературе мотив «Ильина дня» как символ вечного стремления к свободе. В «Балладе о неизвестном» вилы приходят на могилы погибших борцов, но бессмертие героям даруют не они, а народная память. Этот мотив будет вновь актуален во время Второй мировой войны, когда борцы за свободу народа будут называться преемниками славных предков.

Поэтический сборник К. Рацина сыграл особую роль в развитии македонской литературы: он, по мнению критики, представляет собой вершину македонской творческой мысли в межвоенные годы.

<sup>26</sup> Перевод Н. Глазкова. Цит. по: «Навстречу солнцу». Македонская поэзия XIX–XX вв. в русских переводах / Сост. Сергей Гловюк. М., 1997, с. 49.

Появление «Белых зорь» — результат довольно долгого исторического пути, которое прошло искусство слова Македонии.

Рацину также принадлежит ряд статей на философские, исторические и литературно-эстетические темы. Его философские работы («Гегель», «Значение философии Гегеля»), опубликованные по поводу 100-летия со дня смерти выдающегося мыслителя, в основном посвящены К. Марксу, развившему идеи гегелевской диалектики.

Особый интерес у македонского поэта вызывала история борьбы своего народа за свободу, в частности богомильское движение («Драгомицкие богомилы», «Крестьянское движение богомилов в Средневековье»). Рацин видел в участниках движения первых носителей идеи социального равенства в Европе и стремился доказать, что македонцы имеют славное историческое прошлое и что они внесли свой вклад в историю религиозно-философской мысли.

Статьи К. Рацина о литературе свидетельствуют о глубоком понимании писателем специфики художественного творчества и его роли в жизни общества. Так, он критикует упрощенный подход к оценке идейного содержания художественного произведения, пишет о важности овладения молодыми поэтами лучшими традициями искусства прошлого («Самодовольные глупости об улыбке Моны Лизы»).

Статья «Развитие и значение нашей новой литературы» (1940) посвящена рождению в Македонии литературы на национальном языке. Эта статья, по определению критиков, своего рода манифест, объявляющий о качественно новом художественном явлении, и одновременно духовное завещание поэта, считавшего, что успешное развитие современной реалистической литературы может обеспечить лишь ее опора на народные традиции. К. Рацин указал, что «тесно связанная с народной жизнью, эта литература не могла не быть верным и живым отражением горя и страданий, но одновременно и выражением идеалов народа, его „сердцем и совестью“»<sup>27</sup>. Рацин называл современных писателей преемниками тех, кто в далеком прошлом предпринимал попытки писать на языке своего народа: «Дело, которое было начато Пейчиновичем, Миладиновыми и Жинзифовым и сломленное однажды историческими обстоятельствами, сейчас снова возвращается в свое русло и находит своих достойных последователей»<sup>28</sup>.

Поэзия и воззрения К. Рацина на литературу и ее место в общественной жизни получили поддержку в македонской литературной

<sup>27</sup> К. Рацин. Развикокок и значењето на една нова наша книжевност // К. Рацин. Стихови и проза, с. 217.

<sup>28</sup> Там же, с. 220.

критике, их высоко оценил «Македонский литературный кружок», полулегально действовавший в Софии в 1938–1941 гг. Его руководителем был уроженец Македонии известный болгарский поэт Никола Вапцаров. Члены кружка (К. Неделковский, А. Жаров, А. Попов, Г. Абаджиев, Д. Митрев и др.) основное внимание уделяли проблеме создания македонского литературного языка и изучению истории своего народа. Решающее влияние на формирование концепции македонского литературного языка оказала уже упоминавшаяся работа К. Мисиркова «О македонских проблемах» (1903), обнаруженная К. Неделковским в Народной библиотеке Софии<sup>29</sup>.

Кружковцы отыскали супругу и сына К. Мисиркова, которые предоставили им неопубликованные труды, содержащие воззрения идеолога македонской самобытности на историю, культуру и язык македонцев. Перепечатанные на машинке, эти материалы распространялись среди деятелей литературы. Идеи К. Мисиркова о формировании македонского литературного языка на основе центральномакедонских диалектов получили развитие и реальное подтверждение в творчестве поэтов конца 1930-х гг. К. Неделковского и В. Марковского.

Жизнь и творческий путь Коле Неделковского (1912–1941) во многом повторяют судьбу его земляка и друга К. Рацина. Крестьянский сын, он рано познал нужду и в поисках заработка приехал в Софию, увлекся идеалами борьбы за социальную справедливость и стал активным ее участником. Он не получил систематического образования, но тягу к знаниям чувствовал остро, многие вечера и редкие свободные дни проводил в Народной библиотеке, разыскивая сведения о прошлом Македонии и ее культуре. Его настольной книгой был сборник фольклора братьев Миладиновых. К. Неделковский погиб, не желая сдаться в руки полиции, в сентябре 1941 г.

На формирование творческой личности поэта особое влияние оказали его дядя М. Войницалия и поэт Н. Вапцаров. М. Войницалия увлекался поэзией и был душой культурных мероприятий г. Велеса, в окрестностях которого родился и вырос К. Неделковский. Он заметил и поддержал интерес своего племянника к литературе. Ему посвящено одно из первых опубликованных К. Неделковским стихотворений «Дядя» (1938), основной мотив которого – горькая судьба македонца, скитающегося по свету в поисках куска хлеба. М. Войницалия, весельчак и жизнелюб, человек незаурядный и яркий, уже в преклонном возрасте покинул родной дом и подался на заработки в Софию, где и умер.

<sup>29</sup> См.: Т. Димитровски. Коле Неделковски (1912–1941) // Коле Неделковски. Стихови. Скопје, 1975, с. 7.



К. Неделковский разделял представления Н. Вапцарова и других членов «Македонского литературного кружка» о будущем македонского народа и о той роли, которую должно сыграть художественное слово в борьбе за социальную справедливость и национальное освобождение. Большое влияние на него оказало знакомство с творчеством болгарских поэтов Х. Ботева, П. Яворова, Д. Дебелянова, Х. Смирнского. Литературный дебют К. Неделковского состоялся на страницах журнала македонской эмиграции «Иллюстрация Илинденъ»<sup>30</sup>, где было опубликовано стихотворение «Стоян воевода» (1938). В нем в духе народной поэзии описана гибель героя-гайдука.

За исключением нескольких стихов о любви («Раненое сердце» и др.), скромное по объему поэтическое наследие К. Неделковского проникнуто пафосом борьбы против рабства («Рабство») и тирании. В первом поэтическом сборнике К. Неделковского «Молнии» (1941) обнаруживается связь поэта с пролетарской литературой. Тема стихов «Стачка» и «Рабочий» — непосильный труд и безжалостная эксплуатация. Но «люди-тени», измученные голодом, обретают силу в единстве и обрушивают свою ненависть на «проклятых господ». Вера в конечную победу справедливости и светлое завтра присутствует почти во всех произведениях К. Неделковского. Образы зари и расвета приобретают в его лирике символическое значение. Мотив надежды венчает и лучшее стихотворение сборника «Скиталец», выдержанное в целом в минорных тонах. Вопреки обездоленности, одиночеству, нищете и тоске по уходящей юности, лирический герой верит, что жизнь изменится: «раб восстанет, день займется, / молодость в крови зажжется».

Образ «кровавой и страшной битвы», в котором исчезнут «тираны народа», навеянный одновременно и фольклором, и пролетарским гимном «Интернационал», становится центральным в следующем поэтическом сборнике Неделковского «Пешком по свету» (1941), посвященном «молодым македонским борцам». Поэма «Пешком по свету» (самое крупное произведение поэта), стихотворения «Голос Македонии», «Возвращение», «Мать и сын» и др. зовут народ с берегов «шумного Вардара» и вершин Пирина, из Солуни славной и с берегов Эгейского моря на борьбу. К. Неделковский, как и другие члены кружка, считал, что начавшаяся война и есть тот «последний решительный бой», после которого взойдет заря свободы, за что и сражаются дети Македонии, вдохновленные героическими предками. В поэме «Пешком по свету», изданной за несколько дней до ги-

<sup>30</sup> «Иллюстрация Илинденъ» — ежемесячник, издававшийся македонской колонией в Болгарии. См.: *Коле Неделковски. Стихови*. Скопје, 1975, с. 6.

бели, К. Неделковский писал: «И я паду в бою кровавом». Он погиб, не успев в полной мере раскрыть свое поэтическое дарование.

Популярной в македонской среде была и поэзия Венко Марковско-го (1915–1988), жизнь и творчество которого отразили рост македонского национального сознания. Его поэзию печатал такой солидный общественно-литературный журнал Вардарской Македонии, как «Южное обозрение». Спасаясь от преследования полиции, он покинул родной Скопье и перебрался в Софию. Интерес к созданию македонского литературного языка и увлеченность идеалами революции сблизили его с «Македонским литературным кружком». В конце 1930-х гг. В. Марковский опубликовал несколько поэтических сборников («Народные страдания», 1938; «Пожар», 1938; «Гроза», 1940), чем привлек к себе пристальное внимание критики. О нем писала болгарская печать, а авторитетный марксистский критик Тодор Павлов посвятил анализу первых стихотворных сборников македонского поэта исследование «Поэзия Венко Марковского» (1939), в котором поддержал рождение самостоятельной литературы в вардарской части Македонии. В духе своей идеологии Т. Павлов прежде всего отметил значение поэзии В. Марковского для формирования революционного мировоззрения у читателя и выразил надежду, что нарождающаяся литература будет развиваться в русле социалистического реализма. Он приветствовал широкое обращение литературы к фольклору, в чем видел залог демократизма художественного творчества.

Высоко ценил лирику В. Марковского и К. Рацин. В статье «Развитие и значение нашей новой литературы» имя В. Марковского упомянуто поэтом рядом с именами А. Панова и Р. Крле, драмы которых пользовались исключительной популярностью в македонской среде<sup>31</sup>.

Деятельность «Македонского литературного кружка», сыгравшего важную роль в развитии македонской литературы, македонского литературного языка и македонского национального самосознания в целом, была прервана в начале войны, и большинство его членов репрессированы фашистами: Н. Вапцаров и А. Попов арестованы и расстреляны, К. Неделковский погиб, выбросившись из окна своей квартиры в Софии, В. Марковский заключен в лагерь.

Становление македонской литературы охватывает достаточно продолжительный период: с 80-х гг. XIX в. по 30-е гг. XX в. Оно тесно связано с развитием у македонцев национального самосознания и формированием литературного языка. В этом процессе выделяются два этапа. Первый охватывает рубеж XIX–XX вв. и характеризуется становлением национального самосознания в среде македонской ин-

<sup>31</sup> См.: К. Рацин. Стихови и проза, с. 217.

телигенции, которая была носителем идеи македонской государственности (Д. Чуповский), разработала нормы литературного языка (К. Мисирков), нашедшего реальное применение в драматургии (В. Чернодринский, М. Цепенков). Преемственность культурного развития македонцев была нарушена насильственным разделением народа и попытками его ассимиляции со стороны соседних государств.

Второй этап становления македонской литературы приходится на 20–30-е гг. XX в. Появляется ряд произведений на темы и сюжеты из македонской жизни, в центре которых — представители македонского народа. Эти произведения создаются на болгарском и сербско-хорватском языках, которые к 1930-м гг. вытесняются «народным» языком, все еще запрещенным в официальной сфере. Художественная литература межвоенного времени сыграла решающую роль в становлении македонского литературного языка.

Особая заслуга в формировании македонской литературы принадлежит драматургии, представленной пьесами на историко-патриотические сюжеты и социально-бытовой драмой. Начинает развиваться поэзия. Прозаические жанры в македонской литературе этого периода практически отсутствуют (не считая опытов К. Рацина, написанных по-сербскохорватски).

За редким исключением, основы македонской литературы закладывали писатели демократического происхождения — выходцы из ремесленников, крестьян, рабочих. Это наложило отпечаток и на поэтику произведений, в которых преобладают темы и сюжеты из народной жизни и выражен острый протест против социальной несправедливости и призыв к борьбе за светлое завтра. Отличительной чертой литературы стала ее широкая опора на фольклор. И в драматургии, и в поэзии обнаруживаются черты романтизма, следование реалистической традиции и тенденции экспрессионизма, не получившие, впрочем, широкого распространения. Таким образом, сформировавшаяся к концу 30-х гг. XX в. македонская литература включается в общеславянский литературный процесс.

↔ Часть III ↔

# Литература

периода Второй мировой войны  
(1939–1945)



## Введение

---

Период, когда уже все литературы западных и южных славян (за исключением серболужицкой) получили возможность развиваться в государствах, свободных от власти иноземцев, длился всего двадцать лет и оборвался с развязыванием Второй мировой войны. Она началась 1 сентября 1939 г. нападением фашистской Германии на Польшу. Но каждая страна непосредственно столкнулась с ней в разное время. Роковой датой для Югославии стало 6 апреля 1941 г., для советского народа — 22 июня 1941 г. Чехословакия — жертва политики «умиротворения агрессора» — почувствовала дыхание войны раньше: даже не 15 марта 1939 г. (день вступления солдат Третьего рейха в Прагу), а уже осенью 1938 г., после принятия Мюнхенского соглашения, вынудившего ее отдать часть пограничных земель — Германии и другим соседним государствам.

Агрессивные планы Гитлера, стремившегося для достижения своих целей натравливать народы друг на друга, разжигая межнациональные конфликты, по-разному отозвались на положении славянских стран в период войны. Болгарии он сумел навязать союзнические отношения, Польшу — оккупировать. Поддержав сепаратистские настроения, бытовавшие в Чехословакии и особенно в Югославии, и опираясь на местных националистов, он постарался «освободить» словаков от чехов, хорватов — от сербов и словенцев. В результате нового передела мира в Центральной Европе появилась «независимая» Словакия. Чехия и Моравия, как бы взятые Гитлером под свое «покровительство», были объявлены германским «протекторатом», т. е. присоединены к Германии. На Балканах возникло «Независимое Государство Хорватия», куда вошли Босния, Герцеговина и другие территории. Остальные земли Югославии были захвачены Германией, Италией, а также их сателлитами — Венгрией и Болгарией. Сербия, за исключением части Сербской Воеводины, занятой Венгрией, досталась Германии. Черногория и Далмация — Италии. Словения была поделена между Германией, Италией и Венгрией. Болгария захватила Македонию, не считая нескольких уездов, присоединенных Италией к «Великой Албании», находившейся под властью Рима. Там, где проблема захвата земель уже не стояла, — как в случае с серболужичанами, чьи территории давно стали частью германских владений, усилился процесс насильственной ассимиляции славян — завоевание их культурного пространства, оккупация душ и сознания людей. Впрочем, борьбу за человеческие души нацисты стремились вести повсеместно, исключив из этой сферы «неполноценные» расы, сразу же становившиеся жертвами геноцида.

Фашистская агрессия проложила новые границы внутри славянства, пытаясь рассортировать его на народы поработанные и оставленные на «свободе». Но это было больше формальное, чем истинное размежевание.

В реальности весь западно- и южнославянский регион оказался под властью Гитлера, практически распространявшейся и на фашистскую Италию. Водораздел между его противниками (а их было большинство) и немногочисленными союзниками, превращаясь в настоящую линию фронта, проходил внутри каждой из стран. Какие бы формы ни принимали отношения славянских земель с Германией, суть этих отношений была одна — вассальная зависимость или прямой захват ею. Соответствующей была и реакция подавляющей части пострадавших народов — ненависть к оккупантам, рост антифашистских настроений, сопротивление врагу. Оно принимало разные формы — от вооруженного до морального отпора, от партизанского и национально-освободительного движения, с самого начала развернувшегося в Польше, Югославии, позже в Болгарии и Словакии, до деятельности антигитлеровского подполья, очень активного в Чехии и Моравии, где организовывались саботаж, диверсии, антифашистская пропаганда, боевые отряды.

Единство антифашистского фронта нарушалось в большинстве стран идейными разногласиями. Мечта о свободе от оккупантов сливалась у многих простых людей с мечтой о послевоенных социалистических преобразованиях. Эти тенденции, распространявшиеся благодаря влиянию компартий, игравших большую роль в организации Сопротивления, придавали ему черты социальной революции. Однако в национально-освободительной борьбе участвовали и противники революционных перемен, уповавшие на восстановление в Европе довоенных порядков. Политическая поляризация Сопротивления проявлялась всюду по-разному: менее резко в Чехии и Моравии, более глубоко в Польше и на некоторых землях Югославии. Обостряясь, она осложняла борьбу с оккупантами внутренними междоусобицами, столкновениями разнонаправленных интересов. В некоторых странах (прежде всего в Хорватии) сама борьба с гитлеризмом обретала подобие гражданской войны между его противниками и местными профашистскими группировками. Все это усложняло, но не умаляло большую роль западных и южных славян в спасении Европы от «коричневой чумы».

Незабываемые страницы в историю Сопротивления вписали такие кульминационные события, вовлекшие в вооруженную борьбу с гитлеризмом массы людей, как Варшавское восстание (1 августа — 2 октября 1944 г.), Словацкое национальное восстание (30 августа — 27 октября 1944 г.), Пражское восстание (5–9 мая 1945 г.). Из мрака Второй мировой пришли в современный календарь памятные даты, почитаемые всем миром, которые ассоциируются со злодеяниями фашизма и героическим отпором ему. Это Международный день студентов, отмечаемый в память жертв расправы нацистов над чешским студенчеством 17 ноября 1939 г., и скорбный день Холокоста («жертв сожжения»). С ним связали 19 апреля, так как именно в этот день в 1943 г. вспыхнуло восстание в варшавском гетто, жестоко подавленное оккупантами. Красным днем календаря стало 9 мая, День победы над гитлеровской Германией в Великой Отечественной войне. Во многих странах отмечают 8 мая, когда германское командование подписало акт о безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил.

Несмотря на тяжести военного времени, жизнь западно- и южнославянских литератур продолжалась и в этот период. Ее особенности определялись как предвоенным состоянием и национальными традициями каждой из литератур, так и современными реалиями, в том числе политическим положением родины, тем, в каких отношениях она находилась с фашистскими державами, по какую линию фронта Второй мировой войны оказывалась, к каким способам Сопротивления прибегала. От этого напрямую зависели соотношения между подцензурным, нелегальным и эмигрантским творчеством, на которые разделился национальный литературный процесс, а также характер его составляющих. Каждая национальная литература, где складывалась особая система связей между ними и отражался свой круг впечатлений и проблем, жила в эти годы по-разному. Однако война и фашизм принесли народам общие беды, вызвав в их литературах и сходные процессы. Тогдашняя расстановка сил определялась отношением писателей к фашизму, т. е. в первую очередь настроениями и идеологией, а не эстетическими взглядами. При всей дифференцированности последних, что было завоеванием предыдущих периодов, и продолжало сказываться на творческом почерке, литераторы многих направлений и стран проявляют тенденции к сближению (в пересмотре миссии искусства, в укреплении связей с фольклором и классикой, в редукции экспериментального начала, в демократизации слога). В этот общий процесс были вовлечены как писатели-антифашисты (явные или скрытые, внешне сохранявшие нейтралитет, но ненавидящие оккупантов), так и националистически настроенные литераторы, благодарные Гитлеру за дарованную их странам «независимость». Иными словами, и те и другие (последние составляли явное меньшинство) использовали общие механизмы усиления гражданских функций искусства перед лицом исторических испытаний, но — в разных, порой прямо противоположных целях. Это со своей стороны свидетельствовало о возросшей в период войны роли идеологии в литературном процессе. От нее, как никогда непосредственно, зависела и нравственная ценность писательского творчества, и отношение к нему потомков. (Хотя грань между национализмом и патриотизмом в художественных произведениях была зыбкой, и после войны писателей-коллаборантов судили не за стихи и романы, а за профашистскую публицистику и прямую агитацию в пользу расизма.)

Легальная жизнь польской литературы, практически полностью парализованная на родной земле, переместилась оттуда вместе с эмиграцией в чужие края (Англию, США, Советский Союз), где оказался целый ряд известных польских писателей (Ю. Тувим, А. Слонимский, В. Броневский, воевавший в рядах армии Андерса, сформированной в СССР, Л. Шенвальд, служивший в Красной Армии, Ванда Василевская, принимавшая участие в создании новой польской армии в СССР после ухода армии Андерса). Оставшиеся в Польше писатели (Л. Стафф, Ч. Милош, Я. Ивашкевич и др.) перешли на нелегальное положение, связали себя с подпольными изданиями или откладывали публикации до лучших времен. Едва теплилась официальная жизнь сербской литературы. Й. Дучич и М. Нрнянский оказались за рубежом. Не покинувшие родину В. Петрович, Д. Максимович, И. Андрич, вернувшийся домой после дипломати-



ческой службы, продолжали творческую деятельность, но своих произведений не издавали. Многие писатели Сербии (среди них — Б. Чопич, Ч. Миндерович, Й. Попович, босниец С. Куленович, черногорцы Р. Зогович, Д. Костич) вступали в партизанские отряды, которые начали борьбу с оккупантами в июне 1941 г., и в ряды Народно-освободительной армии Югославии, сформированной 21 декабря 1941 г. Боевое крещение принимала в ее рядах и в антигитлеровском подполье все более остро осознававшая свою самобытность македонская литература (в лице К. Рацина, А. Караманова и многих других).

Подцензурное творчество — не только до нападения Гитлера на СССР, которое привело к повсеместному ужесточению режимов, — но и позже, вплоть до перемещения линии советско-германского фронта на запад, в Центральную Европу и на Балканы, было достаточно интенсивным в Болгарии, Хорватии, Словакии, в протекторате Чехии и Моравии, а также в той части Словении, которая отошла Италии и не подверглась германизации, как ее другие территории. Но и там всюду шел постоянный отток сил от легального литературного процесса: писатели скрывались в подполье (Н. Вапцаров, М. Исаев в Болгарии, Ю. Фучик, Б. Вацлавек — в Чехии), вели двойную жизнь, публикуясь в открытой печати и одновременно участвуя в Сопротивлении (чешские писатели В. Ванчура, Ф. Галас, В. Черный, Й. Паливец, словацкий поэт Л. Новомеский, словенский поэт О. Жупанчич), уходили рано или поздно в партизаны (словенские поэты Т. Селишкар, М. Бор, К. Дестовник-Каюх, хорватские — И. Горан-Ковачич, В. Назор, болгарские писатели Х. Кырпачев, В. Воденичарский), становились повстанцами (словаки В. Минач, М. Лайчак). Известный хорватский писатель М. Крлежа, чьи произведения в Независимом Государстве Хорватия были запрещены, находился под домашним арестом, но продолжал писать. Патриарх словацкой литературы Я. Есенский, которого в его стране никто не стеснял, сам — в знак протеста против новых порядков — отказался от всяких полномочий, ушел с поста председателя Общества словацких писателей, но не замолчал, а всю войну сочинял сатирические стихи на злобу дня. Клеймившие Гитлера и его приспешников, они переправлялись для публикации в Лондон, чтобы вернуться оттуда, порой через подпольные радиостанции, в Словакию.

Легально продолжавшийся литературный процесс всюду был деформирован обстоятельствами, придушен цензурой, сужен и обеднен. Однако и он может дать представления о духовном состоянии народа и общества. Уже из открытых публикаций видно, что лишь ничтожная часть писателей поддерживала установленные на их родине режимы. Большинство воспринимало происходящее как катастрофу. С существующим положением вещей не могла примириться даже основная масса литераторов стран, оставленных Гитлером «на свободе». Нельзя, однако, не отметить, что Хорватское государство из-за влияний на интеллигенцию националистической идеологии имело более заметную писательскую поддержку, чем вновь созданная Словакия, где национализм был гораздо менее глубоким и агрессивным, чем в Хорватии, и гасился неискоренимыми славянофильскими настроениями. Правда и то, что зверства хорватских усташей (местных фашистов) в отношении сербского населения и обреченных на смерть национальных меньшинств,

вызывали протесты самих же хорватов и боснийских мусульман, заставляя их переходить на сторону Сопrotивления.

Легальные публикации не позволяли открыто выразить свое отношение к установленным на родине режимам, нацизму, войне. Поэтому большинство оппозиционно настроенных писателей предпочитало избегать в подцензурном творчестве современного материала, бойкотирова таким образом новую реальность. Показывать ее в истинном свете не было возможности, изображать иначе — мешали убеждения, поэтому по отношению к ней применялся прием умолчания. Славянские литературы в их легальной части формально отделились от злободневной действительности. Из прозы почти совсем уходит социально-политический роман, сводится к минимуму гражданско-публицистическая поэзия. Они сохраняются в основном в националистических вариантах (например, в творчестве хорватских писателей, разделявших идеологию усташей). Зато интенсивно развивается проза историческая (чешская, болгарская, сербская литературы), психологическая (чешская, хорватская, словенская, отчасти болгарская), деревенская (словенская, болгарская литературы), создаются рассказы и романы на темы городской и народной жизни. Дистанцированная от политической современности, вся эта проза, тем не менее, позволяла косвенно откликаться на нее с помощью «обходных маневров» (аллюзий, аналогий, скрытых противопоставлений настоящего и прошлого, ностальгических воспоминаний о нем).

Гораздо больше возможностей здесь было у поэзии, природой своей предрасположенной к иносказаниям, и легко переходящей на «эзопов язык», разновидность ее родного языка. Мрачную атмосферу военного периода воссоздали многие легально выходившие произведения В. Голана, В. Завады, Я. Смрека, А. Градника. Объективно антифашистский подтекст обрела патриотическая поэзия чешских авторов Й. Горы, Я. Сейферта, Я. Заградничека, словацких А. Плавки, П. Горова, Я. Костры. Она внушала спасительное чувство любви к родной земле, тревогу и боль за нее, исключавшие слепую покорность обстоятельствам. Некоторые поэты, чтобы укрепить в читателе мятежный дух сопротивления, отваживались открыто обращаться к героическим сюжетам и образам национальной истории (словак Я. Поничан и др.). К тому же люди в то время, как это бывает всегда в условиях цензурного гнета, учились читать между строк, многое переосмысливая по-своему. Даже субъективные рефлексии одиноких тоскующих душ, традиционные для поэзии и нестораживающие цензуру, могли обретать в тогдашнем контексте актуальный смысл, таить в себе социально-политические, а не отвлеченные метафизические мотивировки. Вообще же литературные произведения на самые разные темы, но исповедующие общечеловеческие ценности и свободные от влияния расистско-шовинистических теорий, были благом для людей, так как самим фактом своего появления наращивали гуманистический потенциал культуры, противостояли той нравственной деградации, которой был чреват «новый порядок». Ведь не только фашизм нес угрозу подлинному (гуманистическому) искусству, но и оно представляло опасность для мракобесия фашизма.

Все, чего не доставало подцензурному творчеству — актуальности, политической остроты — с лихвой восполнялось творчеством запрещенным. Не-

достаток легальной информации о животрепещущей современности компенсировался подпольной, партизанской, повстанческой литературой. Сокрытая от германских и прогерманских властей, она позволяла наиболее открыто и непосредственно воплощать атмосферу войны, настроения и борьбу втянутых в нее народов. Это была литература не созерцательно-аналитическая, но вступившая в схватку с врагом и взявшая на себя ту агитационно-пропагандистскую «будительскую» миссию, которую не смело (или не хотело) выполнять подцензурное искусство. Отсюда ее намеренная тенденциозность, аскетизм, сужение проблемно-тематического и жанрового диапазона, что было вызвано не ограниченностью средств, а необходимостью ограничить себя в средствах, избрав лишь те, что помогли бы выполнить боевую задачу.

Основной, наиболее эффективной и оперативной формой общения с читателем становится поэзия, самый эмоциональный вид творчества, чей регистр отвечал напряженности момента. Недаром литература протеста возмущает и постоянно напоминает о себе поэтическими антологиями: чешской — «Крик Короны чешской» («Песни родины», 1940), словацкой — «Пред огнем дышащим драконом» (успешней легально выйти в Братиславу в 1939), «Гнев святой» (Лондон, 1944), польской — «Антология современной поэзии, изданная в подпольной Варшаве» (1941), «Независимая песнь» (1942) и др. Подобные книги, не только давали отпор оккупантам, но и противостояли скудной литературе, поддерживающей профашистские режимы, которая тоже выводила на передний край борьбы за человеческие души поэзию (некоторые сборники хорватской, словацкой поэзии).

Мощным фактором антигитлеровского подполья стала литература Польши, практически полностью перешедшая на нелегальное положение.

Сильное национально-освободительное движение на Балканах и активное участие в нем писателей, в первую очередь сербских, взявших в руки боевое оружие, но не расставшихся с оружием слова, определили размах партизанской поэзии у сербов, черногорцев, македонцев, словенцев, болгар, хорватов. Эта поэзия стала настоящей лиро-эпической летописью и голосом борьбы южнославянских народов, еще до высадки союзников в Нормандии открывших во вражеском тылу «второй фронт» войны с гитлеровской Германией.

Суровое время не располагает к формальному эксперименту, требует ясности слога, не исключаяющей ни активности подтекста, ни иносказаний. В творческий процесс военного периода вовлекается самый широкий спектр устоявшихся фольклорных и литературных традиций. Укрепление и расширение связей со всем объемом национального культурного наследия (устным творчеством, барокко, романтизмом, реализмом, модерном рубежа XIX–XX в. — в каждой литературе и у каждого писателя были свои приоритеты) — отличительная черта военного периода. Второе рождение переживают Мицкевич, Словацкий, Норвид, Маха, Неруда, Немцова, Кузmani, Краль, Халупка, Негош, Прешерн и Цанкар, Вазов и Ботев, активно вовлекаясь в литературный процесс, в подцензурное и нелегальное творчество. В трудные времена родная культура становилась школой жизни и мастерства для всех, настоящей духовной опорой как патриотов, так, впрочем, и националистов. Все ис-

пользовали классиков по-своему. Одни с их помощью пробуждали «чувства добрые» к отечеству и человечеству, другие — «злые чувства» национального превосходства. Участники Сопrotивления делали упор не на патриархальность, а на мятежность творчества предшественников, им была близка их тревога за судьбу отчизны и непримиримость к захватчикам. Вышеупомянутые чешские и словацкие антифашистские антологии перекликались названиями с произведениями гуситской эпохи, направленными против императора Сигизмунда, врага гуситов («Жалоба Короны чешской», «Суд Короны чешской»), выносили на титульную обложку строчки из преромантической поэзии К. Кузmani («Пред огнедышащим драконом», «Гнев святой»). Одно из изданий словацких партизан называлось так же, как популярное стихотворение поэта-романтика С. Халупки, строки из которого стали эпиграфом к первому номеру журнала «Убей его!» (январь 1945 г.).

Сферой наиболее интенсивных, а порой и наивно-примитивных взаимодействий творчество военных лет с классикой и фольклором была нелегальная, партизанская, повстанческая литература. Эта примитивность объяснялась отчасти неизбежной в боевых (и подпольных) условиях поспешностью творческого акта, отчасти широкой вовлеченностью в него неискушенных авторов из народа. Но во всех случаях профессионалами и любителями управляло стремление максимально использовать уже имевшиеся в культурном фонде ресурсы, приспособив популярные жанры, мотивы, приемы, узнаваемые образы, известные сюжеты для того, чтобы увековечить подвиг, описать сражение, воспеть и оплакать героев, воздать должное мужеству матери, теряющей сыновей (мать — один из самых частых образов в поэзии военной поры), выразить чувства к любимой (в то время не только воевали, но и любили), заклеить или высмеять врага. К сатирическим краскам охотно прибегали чешские подпольные издания, подтверждая присущее нации острословие и живучесть гашековской привычки: превращать опасное и страшное в анекдот и фарс. Для издевок над гитлеризмом использовались в пародийном ключе баллады Эрбена, поэмы Гавличека-Боровского, старинные сказания и молитвы. На фоне вновь развернувшейся борьбы за свободу возрождается польский романтизм, осеняя собой творчество польских поэтов разных поколений. В партизанской поэзии южных славян используются формы народной лирической и эпической песни, «тужбалицы» (форма плача в сербском фольклоре), мотивы и персонажи героического эпоса. В болгарских стихах оживает образ гайдука Чавдара, в словацких — легендарного Яношика, в хорватской и сербской поэзии — королевича Марко.

В русле Сопrotивления не только крепили связи литературы с национальной классикой и фольклором, но и рождался новый, современный фольклор, активизировалось само народное творчество. Искусство сблизилось со своими истоками. А точнее, вдруг ожили, запульсировали, как лесные ключи, сами эти истоки, обогащая литературный процесс и в то же время вбирая в себя его опыт. Народное творчество издавна влияло на литературу, которая многое брала у него. В военный период она сама влияет на народное творчество, будто возвращая ему долги.

Случалось, что и произведения известных писателей обретали такую популярность, что становились народными. Это чаще всего было уделом песен.

Антифашистское направление было хоть и не единственным, — если учесть официальное искусство стран-сателлитов фашистской Германии и творчество местных квислинговцев, — но главным и самым массовым направлением в славянских литературах военных лет. На идейную дифференциацию Сопrotивления литературы в целом реагировали слабо, в них не было места политическим разборкам. Творчество писателей, которые ориентировались на Лондон, место пребывания эмигрантских правительств, и произведения писателей, смотревших на Москву, где концентрировалось руководство компартий, объединял антифашистский пафос. Но нельзя не заметить и общего уклона антифашистской литературы в левизну, тенденций революционизации писательского сознания. Это было связано с разочарованиями в довоенном мире, в чреве которого вызрели фашизм и новая война, с ведущей ролью СССР и Красной (Советской) Армии в боевых действиях против гитлеровской Германии, с активностью национальных компартий в организации Сопrotивления. Многие писатели связывали послевоенное развитие своих стран с глубокими социальными преобразованиями. О сильных просоветских настроениях среди антифашистов свидетельствует большой интерес к советской литературе, особенно к творчеству Маяковского, темы Красной Армии, Сталинграда в поэзии тех лет, популярность у подпольщиков и партизан русских и советских песен, на мелодии которых часто сочинялись новые. В Польше любили марш «Прощание славянки», в Чехии — казачьи песни, на Балканах — песни времен гражданской войны («По долинам и по взгорьям» и др.), а еще — «Катюшу».

По степени открытости антифашистского пафоса и злободневности с нелегальными произведениями, возникавшими на родине, с подпольным и партизанским творчеством можно сравнить литературу эмиграции (творчество Ю. Тувима, А. Слонимского, Ф. Лангера, Э. Гостовского, Й. Дучича, который, хоть и не поддержал Народно-освободительное движение в Югославии за его революционный характер, но осудил злодеяния фашизма), а также литературу, создававшуюся в воинских соединениях (Армии Андерса, Войске Польском, Чехословацком корпусе Л. Свободы).

В этом ряду стоят и произведения «внутренних эмигрантов», профессиональных литераторов, живших на родине, но писавших в «ящик письменного стола». Им тоже не надо было приспосабливаться к цензуре. Обнародованные после войны, подобные произведения, строго говоря, как бы выпадают из литературного процесса военных лет. Выпадает из него по тем же причинам и так называемая «литература человеческого документа», дневники и письма участников Сопrotивления — партизан, подпольщиков, узников фашистских застенков и концлагерей, — профессиональных писателей и простых людей, которые взяли за перо, чтобы излить душу, снять напряжение или попрощаться с близкими перед смертью. Однако, еще не ставшие достоянием читателей, подобные вещи уже были фактом культуры. Чешский поэт И. Волькер в начале 1920-х гг. заметил: «Книга становится книгой, не когда ее напишут, а когда прочтут». Но это

правило мирного времени. Экстремальные условия, в которые ставили человека оккупация и война, позволяют считать рождением книги уже само возникновение текста — документального или художественного. Потом, в типографии, произведение рождалось заново, вливаясь со всем своим содержимым в литературный процесс нового периода. Подобной диахронической «двудомностью», вызванной разрывом между созданием текста в тяжелейший исторический период и его публикацией в мирные годы, отмечены многие замечательные произведения военных лет. Среди них — «Репортаж с петлей на шее», который Юлиус Фучик вел из фашистского застенка в 1942–1943 гг., «Дневники» Я. Корчака, предсмертные стихи Николы Вапцарова, «Кровавая сказка» Десанки Максимович — одна из самых потрясающих страниц поэзии XX в., где сербская поэтесса увековечила память невинных детей, учеников крагуевацкой гимназии, которых немцы, однажды, построив по классам, прямо с уроков увели на расстрел.

Хронологической «двудомностью» отличаются и философско-исторические романы И. Андрича «Травницкая хроника» и «Мост на Дрине». В 1961 г. первый из них принес своему автору Нобелевскую премию, в 1945 г. оба романа увидели свет, но написаны они были в тяжелые 1942–1943 гг., многое определившие в этих произведениях.

В каждой из литератур (во всех ее составляющих — нелегальном, эмигрантском и даже подцензурном творчестве) отразились свои национальные драмы и болевые точки: в польской — «сентябрьский шок» военного поражения страны, разгром Варшавского восстания, в чешской — драма народа, преданного союзниками, которые принудили его сложить оружие и сдаться без боя врагу, в словацкой — та же драма капитуляции Чехословакии и переживания солдат, не желавших воевать против русских, но брошенных немцами на Восточный фронт, в хорватской — чувство вины за преступления своих соплеменников, хорватских фашистов. Но в целом все они как на открытом, но прежде всего на закрытом от властей творческом пространстве стремились к одному — поддерживать веру в жизнь, в свой народ, в будущее, хотя представления о нем были разными. Многие писатели вдохновляли людей на сопротивление. Поэтому несмотря на тяжесть обстановки, в которой возникла литература военных лет, она несла в себе жизнеутверждающий заряд.

Не все в антифашистской литературе того времени было в равной мере художественно и профессионально, но все было неподдельно, искренне, обеспечено золотым запасом невыдуманых впечатлений, переживаний, чувств. Многие из созданного тогда по горячим следам событий — всего лишь документ или свидетельство истории, но свидетельство ценное, еще не скорректированное, как это бывало с «документами» позднейшими, потерей памяти или соображениями конъюнктуры. Очень многое из творчества военных лет вошло в сокровищницу мирового искусства. Помимо вышеназванных произведений И. Андрича, Д. Максимович, Ю. Фучика, Н. Вапцарова — это историческая проза В. Ванчуры и К. Шульца, поэзия Ю. Тувима, В. Броневского, Т. Боровского, Я. Есенского, Я. Смрека, В. Голана, И. Горана-Ковачича, В. Назора и т. д. Список требует продолжения. И в него, конечно же, должны войти совсем молодые, многообещающие поэты, которые погибли, едва вступив в

литературу. К. Бачинский, Т. Гайцы, И. Ортен, К. Дестовник-Каюх, Ф. Балантич — люди разных политических убеждений. Не все они сражались с фашизмом. Чешский поэт И. Ортен не успел взять в руки оружие. Словенец Ф. Балантич погиб от партизанской пули. Но их сблизил, приглушив разницу во взглядах, незаурядный талант. Он и объединил яркие индивидуальности в созвездие больших поэтов военного поколения, которым так и не суждено было состариться.

Наконец, военный период показал, что в искусстве действует закон сохранения творческой энергии каждого народа. Официально подавляемая — вплоть до физического уничтожения ее носителей, она не исчезала, а передавалась другим, искала и находила новые формы проявления. Вместо погибших или замолкших писателей звучало слово других людей — профессионалов и любителей, — порой искусное, впечатляющее, порой неловкое и бесхитростное, но всегда искреннее и правдивое, каким и должно быть слово литературное.

Годы Второй мировой войны — самый короткий, но один из самых напряженных и трагических периодов в истории славянских литератур. В зарубежном литературоведении есть тенденция лишать это время статуса литературного периода, присоединяя его к межвоенному двадцатилетию или к 1930-м гг. в качестве их финального эпизода. Основания — продолжение в годы войны довоенных литературных процессов. Но ведь и «признанные» этапы начинались не с чистого листа, а всегда что-то продолжали из предшествующего. И в годы войны многое продолжилось: католические течения в Чехии, Польше, Словакии, Словении, Хорватии, сильный в последних двух литературах экспрессионизм, сюрреализм, перешедший в Чехии на нелегальное положение и переживший легальный расцвет в Словакии. Не исчезли завоевания польского «Скамандра» и футуризма, равно как и опыт социально-ангажированного, романтического и реалистического искусства. Но на все эти явления время войны наложило свою печать, изменило их диспозицию в национальном литературном процессе, расставило там новые акценты. Война изменила облик славянских литератур, заставила их пересмотреть свои функции, систему жанров, поэтику, разделила творческий процесс на новые составляющие. Выделение военных лет в особый период подчеркивает важность обретенного за годы войны опыта. Ведь с помощью периодизации можно либо приподнять, либо приглушить его. Одно дело анализировать эпизод, другое дело — период литературной истории, который требует более внимательного рассмотрения. Славянские литературы военного периода этого вполне заслуживают.

Тысячелетний путь литератур западных и южных славян — с их дописьменных истоков, теряющихся в глубинах далекого прошлого, с первых памятников IX в. вплоть до творческого расцвета на рубеже XIX–XX вв. и в 1920–1930-е гг. — завершился после испытаний периода Второй мировой войны их вкладом в Победу над варварством фашизма. Драматический и достойный финал огромного пути стал началом их нового и трудного развития во второй половине XX в.

## Польская литература

**В**торая мировая война началась 1 сентября 1939 г. нападением гитлеровской Германии на Польшу. За разгромом польской армии последовал очередной раздел Польши. Западные и северные ее земли были присоединены к рейху, центральная часть превращена в так называемое Генеральное губернаторство, находившееся под полным контролем немцев. На восточные территории страны по соглашению между СССР и Германией (известному как пакт Риббентропа–Молотова) 17 сентября 1939 г. вошла Красная Армия. Они были включены в состав СССР и затем, в 1941 г., также захвачены гитлеровцами.

В оккупированной Польше возникло вооруженное подполье. Уже в сентябре 1939 г. была создана Армия Крайова (АК) — массовая военная организация, подчиненная эмигрантскому правительству в Лондоне. Главной ее целью, не исключавшей диверсий против гитлеровцев, было воссоздание польской армии и подготовка общенационального восстания. Это восстание вспыхнуло в августе 1944 г. в Варшаве, но было жестоко подавлено немцами.

Под руководством Польской рабочей партии (ППР) — партии польских коммунистов, созданной в 1942 г., была организована Гвардия Людова (с 1 января 1944 г. — Армия Людова), развернувшая партизанскую борьбу с оккупантами.

Война разделила не только польские земли, но и народ, общество, семьи. Война раздробила польскую культуру, рассеяла по миру ее деятелей. Литература в течение всех лет оккупации делилась на ту, что создавалась в стране, и ту, что выходила за рубежом, на литературу подполья и литературу эмиграции, на фронтовую и лагерную. Каждое из этих понятий требует пояснения.

На оккупированных Германией польских землях запрещалось все, что было «пронизано польским духом». Литература была загнана в подполье. В конспиративной литературной жизни участвовали практически все оставшиеся в Польше писатели. В этом состоял их протест, их сопротивление, их борьба. (Случаи коллаборационизма среди польских писателей были очень редки.)

Литература эмиграции — это творчество писателей, добравшихся в годы войны до Франции, Англии (в этих странах в годы оккупации находилось польское правительство в изгнании), США. В определенном смысле к этой группе можно отнести и тех, кто в 1939 г. ока-



зался во Львове или Вильне и был вынужден осесть в Советском Союзе. Литература за пределами Польши была не только «гражданской». Она рождалась в польских воинских соединениях на Западе и на Востоке. Литература создавалась в экстремальных условиях: в гетто, в фашистских концентрационных лагерях и в советском Гулаге, в лагерях для военнопленных и интернированных.

И все же насильно разделенная польская литература по сути своей оставалась неделимой. Ее целостность определялась главной миссией литературы — патриотическим служением Польше.

Этот этап развития литературы замкнут датами начала и конца войны: 1939–1945. Периодизация, мотивированная исключительно историческими событиями, обычностораживает, но в данном случае она оправдана — в годы войны литература полностью совпадала с историей. Общественный катаклизм был столь мощным, что перекрывал все иные, не актуально-исторические явления. Этот внешний по отношению к культуре фактор коренным образом изменил характер литературной жизни и литературного творчества, что, несомненно, означало наступление особого периода.

Трудности периодизации, на наш взгляд, состоят в ином. Какие произведения следует относить к военной литературе? Только ли те, что создавались и публиковались в годы войны? Как тогда быть с теми, что были изданы сразу после войны и непосредственно касались военной тематики — например, «Медальоны» (1946) Зофьи Налковской, основанные на «Дневниках военного времени»? К какому периоду относить рукописи, созданные в 1939–1945 гг., казалось исчезнувшие в огне войны, которые чудом выжили и вернулись к жизни много лет спустя — например, «Дневник» Януша Корчака, опубликованный в 1958 г.? Наконец, как классифицировать произведения, которые в условиях лагерей были записаны только в памяти, — таковы воспоминания Юзефа Чапского (1896–1993) «На бесчеловечной земле», изданные в Париже в 1949 г.? Литературным фактом они стали только после войны, но в них слышится живой голос военного времени.

Еще одна сложность связана с понятием «военное поколение», которым часто оперируют историки литературы. Обычно они имеют в виду дебютантов военных лет, кому к началу войны не исполнилось и двадцати. Однако военное поколение в литературе — не всегда категория возрастная: война уравнивает людей разного возраста. Военное поколение — это художники одной судьбы, чей коллективный опыт опережает опыт индивидуальный. Среди них — погибшие, у которых есть только прошлое, и уцелевшие, для которых прошлое важнее настоящего. Разве не принадлежит военному поколению современный писатель Генрик Гринберг (род. в 1936 г.), который пе-

режил войну ребенком и для которого, как свидетельствует его творчество, война не закончилась и по сей день?

Вторая мировая война для польской литературы — период колоссальных потерь. Скорбный перечень погибших открывают блестящие поэты Кшиштоф Камиль Бачинский (1921–1944) и Тадеуш Гайцы (1922–1944). За ними — целая плеяда молодых писателей: Вацлав Боярский (1921–1943), Анджей Тшебиньский (1922–1943), Здзислав Строиньский (1921–1944)... Их короткая жизнь прошла в предчувствии смерти. В конце концов поэты встретились со смертью лицом к лицу, и она их одолела.

Возможно, польская литература потеряла и первоклассных прозаиков, чьих имен мы уже никогда не узнаем. Молодым просто не хватило времени заявить о себе — проза вызревает медленнее, чем поэзия.

Война оборвала жизнь крупнейших писателей.

Юлиуш Каден-Бандровский (род. в 1885 г.) — умер от ран, полученных в Варшавском восстании в 1944 г. Бруно Шульц (род. в 1892 г.) — убит гитлеровцами на улице Дрогобыча в 1942 г. Януш Корчак (род. в 1878 г.) — погиб в лагере массового уничтожения в Трешлинке в 1942 г. Тадеуш Бой-Желеньский (род. в 1874 г.) — расстрелян во Львове в 1941 г., Станислав Игнаций Виткевич (род. в 1885 г.) — покончил с собой 17 сентября 1939 г. в Полесье в день нападения СССР на Польшу. Юзеф Чехович (род. в 1903 г.) — погиб 9 сентября 1939 г. во время бомбардировки Люблина... В лагере для военнопленных в Катыни, в СССР, в 1940 г. погибли поэты Владислав Себыля (род. в 1902 г.) и Лех Пивовар (род. в 1909 г.). Погибли известные критики Игнаций Фик (1904–1942), Людвик Фрыде (1912–1942), Остап Ортвин (1876–1942), Стефан Наперский (1899–1940). Умерли выдающийся писатель и эссеист Кароль Ижиковский (1873–1944), интересный поэт Ежи Камиль Вайнтрауб (1916–1943), в варшавском гетто погибла поэтесса Франтишка Арнштайнова (1865–1942)...

На чужбине, в США, оказались Юлиан Тувим, Ян Лехонь, Казимеж Вежиньский, Юзеф Виттлин, в Англии — Антоний Слонимский, Станислав Балиньский (1899–1984), Мария Павликовская-Ясножевская, Мария Кунцевич...

Константы Ильдефонс Галчиньский всю войну провел в лагере для военнопленных в Германии. Тадеуш Боровский (1922–1951) пережил ад Освенцима.

Оказавшиеся в Советском Союзе Мечислав Яструн (1903–1983), Адам Важик, Юлиан Пшибось, Ежи Путрамент, Адольф Рудницкий, Станислав Ежи Лец (1909–1966) стали членами Союза писателей Украины. Люциан Шенвальд служил в Красной Армии. Владислав Броневский, Александр Ват, Тадеуш Пайпер были арестованы НКВД

и сидели на Лубянке, тогда как Ванда Василевская (1905–1964) за-седала в Кремле...

В Варшаве оставались Мария Домбровская, Зофья Налковская, Зофья Коссак (1890–1968), Леопольд Стафф, Чеслав Милош, Станислав Рышард Добровольский, Ярослав Ивашкевич, в доме которого, под Варшавой, скрывались — и уцелели — многие его товарищи по литературному цеху. Почти все они были вынуждены сочетать писательство с побочными занятиями, все были лишены привычной творческой среды.

Трагедия погибших — и драма выживших. Убитый поэт — это уже легенда. Его творчество неотделимо от биографии и составляет некий героический «сверхтекст». А тот, кто выжил, неизбежно встает в общий ряд, вписывается в повседневность. На нем лежит груз пережитого, бремя тяжелейших воспоминаний. Более того, он несет в себе неизбывное чувство вины за то, что выжил. К его текстам предъявляют самый высокий литературный счет.

В войну погибали не только мастера слова — убивали само Слово. Горели книги, рукописи, архивы. В каталоге Польской национальной библиотеки постоянно наталкиваешься на издания и архивные материалы, помеченные особым знаком: уничтожены в годы войны. Эти знаки — словно кресты на могилах книг. Иные ценнейшие собрания были разграблены и вывезены в Германию. Разрушали даже символы слова: каменные и бронзовые изваяния поэтов, — надеялись, что без них польские города утратят свое лицо и станут всего лишь «географическими пунктами».

Литература пряталась, таилась. Сундуки и корзины с рукописями, заваленные ветошью, лежали в подвалах, на чердаках, в тайниках, в земле. Но польская литература, как это уже не раз было в истории, беззаветно служила сохранению и укреплению национального духа.

Оккупационные власти поставили своей целью полностью парализовать культурную жизнь. Были закрыты университеты — в ответ появились тайные университетские курсы. Ликвидировали театры (посещение было разрешено только немцам) — стали играть домашние спектакли. Закрыли культурные организации — на их месте возникли конспиративные объединения, которые стимулировали творчество, материально поддерживали людей культуры (у писателей покупали рукописи, им заказывали переводы, проводили конкурсы на лучшее литературное сочинение). Запретили польскую прессу. Легальные издания на польском языке пропагандировали оккупационный режим. В противовес им в подполье существовала разветвленная издательская сеть: выходили листовки, газеты, журналы, бро-

шюры — тиражом от нескольких десятков до тысяч экземпляров. Все это осуществлялось с колоссальным риском для жизни — за издание и распространение нелегальной литературы были введены жесточайшие репрессии, вплоть до смертной казни.

Самыми значительными периодическими изданиями по вопросам литературы, искусства, науки и просвещения были журналы «Культура ютра» («Культура завтрашнего дня» — с характерным названием, обращенным в будущее), «Штука и наруд» («Искусство и народ»), «Дрога» («Путь»), «Пломене» («Пламя») — всего их выходило около тридцати. Очень часто на страницах этих изданий встречались слова, известные со времен романтизма: «служение», «борьба», «действие». Но идеология существенно различалась. Почти каждый журнал был связан с той или иной военной или политической организацией, вокруг каждого из них формировалась определенная группа писателей.

Журнал «Культура ютра» (1943–1944) был органом христианско-демократической группы «Уния», видевшей свою задачу в подготовке народа к строительству нового национального государства на принципах христианской морали. Здесь публиковались произведения Гайцы, Галчиньского, Анны Свиршчиньской (1909–1984). «Уния» издавала и книги — в частности, первые поэтические сборники Бачиньского, Боровского, Гайцы.

Программа журнала «Штука и наруд» (1942–1944) базировалась на близкой фашизму идеологии довоенной «Фаланги» — крайнего крыла Национал-радикального лагеря (ONR). Журнал проповедовал идею «культурной революции», которая в его толковании означала перестройку сознания поляков в духе державности с исключительно сильным национальным элементом. Яркой фигурой в группе молодежи, делавшей журнал, был писатель и критик Тшебиньский. Его резкие суждения по вопросам литературным (негативная оценка поэзии Двадцатилетия), общественным (критика либеральной позиции довоенных писателей, этих «слабых господ интеллектуалов», якобы повинных в сентябрьской трагедии) и национальным (антисемитизм) задавали в журнале тон. Вообще вопрос национальной литературной традиции и расовой чистоты не раз поднимался на страницах журнала. Широкою известность получила статья Гайцы «Вы нам уже не нужны» (1943, № 11/12), в которой автор недвусмысленно заявлял: «Поэзия Двадцатилетия на три четверти была духовно чуждой нашей земле, чуждой душе человека этой земли». Отрицая опыт предшественников, группа «Штука и наруд» определяла собственные приоритеты: активное, «драматическое» (не лирическое) искусство, идеал действия и силы (статья Тшебиньского «Поколение лирическое и драматическое», 1942).

Этой группе была близка по взглядам группа «Дзвигары» («Лебедки», 1943–1944). Она также провозглашала культ силы. В ее программах, автором которых был Роман Братны (род в 1921 г.; подлинное имя – Роман Мулярчик), риторические утверждения о «величии нации» сочетались с агрессивным отношением к другим народам.

Молодые художники левых убеждений группировались вокруг журналов «Пломене» (1942–1944) и «Дрога» (1943–1944). Последний издавал свою библиотечку. Именно в ней в 1944 г. была опубликована «Поэтическая тетрадь» Бачиньского (под псевдонимом Ян Бугай).

Коммунистическим изданием, связанным с Польской рабочей партией, был журнал «Пшелом» («Перелом», 1942–1943), выходивший нерегулярно и не имевший серьезного влияния на литературу, так как большинство писателей, разделявших марксистскую идеологию, находились в эти годы в СССР.

В отсутствие широкого книгоиздания именно журналы в годы войны были основной литературной трибуной.

Литература периода войны была исключительно тесно связана с исторической и политической реальностью. Ее главные темы: так называемый «сентябрьский шок» – поражение Польши в начале войны, подпольная борьба, партизанское движение, участие поляков в военных действиях против гитлеровской Германии, Варшавское восстание, жизнь в эмиграции и, наконец, Холокост. Основные проблемы: причины разгрома Польши и – шире – общественные, политические, моральные корни мировой катастрофы. Характер и тон их отражения в литературе варьировался от героического, романтического, мифологизированного (мотивы избранничества Польши, ставшей первой жертвой фашистской Германии, и мученичества польского народа, искупающего грехи за все человечество) до резко критического, разоблачительного. Диапазон настроений был широк – от безысходного, апокалиптического до стойкой веры в будущее возрождение страны и нации.

Литература, реализующая собственно эстетические задачи, уступила место литературе борьбы и свидетельства, патриотического лозунга и фактографической точности. Читателю в обстановке войны нужна была литература «быстрого реагирования» – часто это шло ей во вред. Многие писатели осознавали это, но в условиях войны изменить что-либо было невозможно. Свободное творчество и художественные эксперименты никак не сочетались с гестапо и казнями, гетто и лагерями массового уничтожения. Литература неизбежно оставалась общественно и политически ангажированной, прикладной, пропагандистской, агитационной. К ней применимы совсем иные критерии.

Быстрее всего на события откликалась поэзия. Поэтическое слово было более емким, чем проза. Кроме того, стихотворение легче было удержать в памяти, передать из уст в уста.

Помимо публикаций в прессе, стихи печатались главным образом в антологиях, которые были самой подходящей формой существования этого вида творчества. Программные тематические сборники объединяли произведения разных авторов, признанных мэтров и дебютантов, живущих в стране и за рубежом. Антологии как бы воссоединяли поэтов, вынужденных в годы войны жить порознь. С 1939 по 1945 г. вышло более двадцати антологий.

Первая из них — «Антология современной поэзии, изданная в подпольной Варшаве» в 1941 г. Ее название может показаться излишне нейтральным, но в действительности она включала современную поэзию в самом прямом смысле этого слова: стихотворения были посвящены началу войны, обороне Варшавы, массовым расстрелам мирного населения. По неписаным законам жанра, в антологию помимо новых стихотворений входили и известные (например, стилизованный патриотический гимн Вежиньского «Святой Боже», созданный незадолго до войны).

Особо отметим антологию «Независимая песнь» (1942), составителем которой был Милош. Он отобрал лучшие стихотворения того времени, самых именитых поэтов: Стаффа, Тувима, Балиньского, Броневского, Бачиньского. Были там стихотворения и самого Милоша. Для понимания литературы той поры существенное значение имеет предпосланная антологии статья «От издателя»: «Конечно, актуальные произведения имеют большое значение — они укрепляют дух, еще и еще раз напоминают о деле. Но, быть может, важнее поэзия, не столь непосредственно касающаяся действительности <...>, пытающаяся упорядочить наши суждения о ней. При этом для всякого упорядочения необходима дистанция, надо оторваться от ярких фактов и взглянуть на них с высоты», — писал Милош. Но это был скорее ностальгический, чем реалистичный идеал. Сам автор понимал, что программная поэзия, даже в лучших своих образцах, остается в узких рамках жанрового канона. Милош подметил еще одну важную черту военной поэзии: ее не личностный, а как бы «коллективный» характер. В самом деле, в условиях войны поэзия — этот индивидуальный, камерный, даже интимный вид творчества — выражала не только лирическое «я» автора, но общую боль, выступала от имени народа и адресовалась к народу. На обложках антологий и сборников военной поры чаще всего изображалась лира и шпага, лира и меч — это была боевая поэзия.

Эта черта, особенно ярко проявившаяся в поэтических антологиях, заметна и в лирических сборниках. Историки литературы этого

периода настойчиво говорят о возрождении тиртейской традиции, то есть об использовании поэзии как вдохновляющей на борьбу силы. Следы этой традиции заметны у всех поэтов военного времени — она то превалирует, подчиняя себе все другие поэтические элементы, то остается в подтексте.

Последнее особенно характерно для крупных поэтов довоенной эпохи. Верным себе оставался Стафф. Он изредка непосредственно откликнулся на действительность (стихотворение «На разрушение памятника Шопену в Варшаве»). Чаще кошмар истории наводил его на универсальные размышления о несовершенстве человека: «Людей узрел я и людскую душу! / Зачем, слепец, я так просил прозренья? / Зачем ты поспешил, посланец Бога, / Явившийся на зов без промедленья? / Прозревши, я увидел слишком много!»; «Над миром тяжкий мрак... / Ни жизнью жизнь назвать, ни звать людей людьми» («Пробуждение», «Над миром», сб. «Мертвая погода», 1946, перевод В. Британишского).

Не изменилась рефлексивная лирика Ивашкевича. Как и прежде, она затрагивала бытийные вопросы — красоту любви и неизбежность смерти, но интонационно была еще более мрачной, что сознавал сам поэт: «Ах, Ярослав, о живых поведай / И не слушай музыку мертвых в чаще...» (сб. «Темные тропинки», опубликован в 1957 г.; перевод В. Корнилова).

Поэтическая концепция довоенного «Краковского авангарда» в годы войны продолжала жить в творчестве Пшибося. После краткого советского львовского эпизода он вернулся в родные края и... к самому себе. Об этом свидетельствует сборник «лирических стенограмм» жизни поэта в годы войны, бесстрашных по духу и эмоциональных по стилю: «Искусство все растет и растет, / и строчка все больше исполнена чувства. / Раз уж день мне отсрочку дает, жизнью каждую ночь заполняю / до краю, / в миг покоя ваш страх, как в капкан, замыкаю. / Так участвую в общей борьбе» («Осень 42», сб. «Покуда мы живы», 1943; перевод А. Ревича). Опубликованный в 1944 г. в Люблине, этот сборник был одним из первых поэтических изданий в освобожденной Польше.

Катастрофическую линию в поэзии развивал Милош. В сборнике стихотворений военного времени «Спасение» (1945) разрушительной силе войны поэт противопоставляет хранилище нравственных ценностей — поэзию. Это поддерживается и стилистически: обращением то к контрастным образам, ритмическим диссонансам, то к классическому гармоничному стиху.

Наиболее заметной в военной поэзии была связь с романтической традицией. Это проявлялось и в задаче патриотического служения, и

в воплощении идей польского мессианства, в образности и в языке.

Один из примеров — поэма Яструна «Сон зимней ночи» (1942). Автор, углубляя представление читателя о современности, отсылает его к польской истории в романтической интерпретации: в королевском парке встречаются духи повстанцев прошлого века, чтобы пробудить к жизни живущих.

Но подлинными наследниками романтической традиции стали в годы войны дебютанты. Прежде всего — Бачиньский. Его первые поэтические сборники, вышедшие в издательстве «Библиотека жильцов будущего», основанном его другом, поэтом Вайнтраубом, — «Закрытый эхом» и «Две любви» (оба — 1940), обратили на себя внимание незаурядным и как бы противоречащим времени лирическим талантом. В статье-манифесте «Поколение лирическое и драматическое» (1942) Тшебиньский писал: лирика «умерла в сентябре 1939 года». «Избранные стихотворения» Бачиньского, опубликованные в 1942 г., опровергали это утверждение.

Нота, которую Бачиньский внес в польскую поэзию эпохи войны, — юношеская чистота и зрелая чувственность (посвященные жене Барбаре эротические стихотворения «Белая магия»: «Стоит перед зеркалом тишины / Барбара, поправляя волосы, / наливает в хрустальное тело / серебристые капельки голоса»; «Ты — мое имя...» и др.). В его стихах — беззащитность и мечта о детстве (стихотворения, посвященные матери, например «Столетний вечер»: «Я не прожил годы и деревья, как прожил их этот вечер. / Я просто маленький мальчик, что плачет над птицей убитой»), «стойческий, горький и болезненный патриотизм» (К. Выка), готовность быть духовным лидером народа («Ветер», «Павшим»: «Ушли. И ночь за ночью. И крик берет за горло, / лишь тишина осталась и снега странный звон, / и лишь дурное тело, как тяжкий пень, уперлось, / споткнется кто-то утром о мой дымящий гроб»). В поэзии Бачиньского глубоко личные чувства слиты с чувствами, сомнениями и страданиями народа, с которым он безраздельно себя отождествляет («Ты был как большое старое дерево, / народ мой, словно дерзкий дуб могучий... / Взялись твоё тело ломать и крушить, / чтоб вырвать Бога из живой души... / Но вертятся небесные часы / и время бьет мечом о щит, / и содрогнешься от сиянья неба, / услышишь сердце: сердце бьется»). Поэт предан искусству поэзии и вместе с тем осознает необходимость служить творчеством своей стране («Варшава»: «И трубить в знамена, и в камень бить, / пока рука не выкует льва, / пока усталая рука не изваяет камень, / нежный как сердце»).

Бесчеловечная действительность — и чуткое сердце поэта. «Сердце», «поседевшие сердца», «остывшие сердца», «темные сердца» —



постоянный образ поэзии Бачиньского и в нежных любовных стихотворениях («Любовь»), и в мужественных «военных» поэмах («Сердце как облако»). «Сердце» — это также категория философии и морали Бачиньского: лишь труд людских сердец — единственный надежный способ совершенствования мира.

Но ключевые слова поэзии Бачиньского — все-таки «смерть», «могила», «ночь», «последний сон»... Пророческая поэзия конца — поэзия метафорическая, символическая. Многозначное поэтическое слово сам Бачиньский перевел в непосредственный художественный знак, поместив на обложку «Избранных стихотворений» 1942 г. свою линогравюру, изображающую солдатскую могилу.

Бачиньский — поэт народа, ставшего жертвой агрессии. Еще и по этой причине он верный наследник романтизма. (Иной характер имела поэзия Первой мировой войны — от той войны польский народ ждал избавления от рабства.) Но есть у него и стихотворения, особенно поздние, как бы «ожесточившиеся». Часто цитируют его романтическое «Поколение», написанное зимой 1941 г.: «К пальцам примерзли струны / из тонкого крика растений. / Так вырастают до гроба, / как выросли мы в одночасье». Но Бачиньский — автор и другого «Поколения», созданного в июле 1943 г., с подчеркнuto повторяющейся синтаксической конструкцией, почти рефреном: «Нас научили. / Жалости нет... / Нас научили. Совести нет... / Нас научили. Любви тоже нет... / Нас научили. Надо забыть, / грезить об этом значит не жить». Абстрактные моральные категории, резкость, контрастность, трагизм — от необратимости изменений, которые производит в человеке война, — все это черты экспрессионизма.

В идейном и стилевом отношении Бачиньскому был близок уже упоминавшийся поэт Вайнтрауб, близок настолько, что стихотворения последнего не раз приписывали автору «Поколения» (например, поэму Вайнтрауба «Орфей в лесу») <sup>1</sup>.

Но в польском литературоведении демократически настроенного Бачиньского чаще всего упоминают в одной связке с национал-радикалом Гайцы. Исследователи исходят из возрастной близости поэтов, общности их судьбы — трагической гибели в Варшавском восстании, романтических корней их творчества. Однако если для Бачиньского романтизм — прежде всего ангажированность поэзии, ее миссия служения отечеству, то Гайцы в романтизме привлекает мистическое начало (поэма «Призраки», 1943, сб. «Будничный гром», 1944).

Одним из самых ярких дебютантов военного времени был Боровский. Как Бачиньского и Гайцы, его причисляют к последователям

<sup>1</sup> См.: *J. Świech. Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa, 1997, s. 136.

довоенных «катастрофистов». Главная тема Боровского — конец света, конец человечества. В цикле 1942 г. «Везде, где земля» (165 пронумерованных экземпляров, отпечатанных на ручном гектографе) она предстает в метафизическом выражении: человек одинок и приговорен к страданию. Это опыт всего военного поколения, который не будет понят никем другим («Останутся от нас железа осколки да глухой издевательский смех поколений...»). В произведениях освенцимского и послеосвенцимского периодов (первые в большинстве не сохранились, вторые собраны в книге «Имена течения», Мюнхен, 1945) абстрактная, космическая катастрофа приобретает реальные черты. Освенцим — «дно ада», где человек, поставленный в нечеловеческие условия, теряет свое лицо. Освенцим — место, забытое Богом, равнодушным к несчастным жертвам. От травмы, полученной в лагерях, Боровский так и не сумел оправиться. До самой смерти в 1951 г., обстоятельства которой считаются невыясненными (не исключается самоубийство), он писал только о пережитом в годы войны. Писал прозу. Последние стихи были созданы Боровским в 1944–1945 гг. в Мюнхене, где он вначале находился в лагере для перемещенных лиц, а потом работал в органах Красного Креста: «Мир — лабиринт перепутанных линий, / линий, плетущих чудовищный узел...» («Лабиринт», сб. «Имена течения», перевод В. Британишского).

На протяжении всех лет оккупации поэзия подполья была тесно связана с поэзией эмиграции. Поэты совместно участвовали в антологиях, эмигранты часто публиковались в польской конспиративной прессе.

Политическая и творческая активность эмигрантов военной волны у многих ассоциировалась с Великой эмиграцией XIX в. И сами поэты не раз называли себя потомками Мицкевича, Словацкого, Красиньского, Норвида — например, в программной статье Ксаверия Прушиньского (1907–1950) в эмигрантском еженедельнике «Вядомощчи польске политычне и литератке» («Польские политические и литературные известия»), 1940–1944. Еженедельник издавался вначале в Париже, затем в Лондоне: в Париже (до июня 1940 г.), и в Лондоне находилось польское правительство в эмиграции.

Расцвет переживают в годы войны «скамандриты». Мобилизованной ситуацией, они много лишут, некоторые из них создают свои лучшие произведения.

Одним из самых популярных поэтов того времени был Казимеж Вежиньский (1894–1969), выразивший страдальческую участь разделенной Польши и колебания настроений от непреклонной веры в победу до глубокого пессимизма из-за утраченной свободы и напрасно принесенных жертв (сб. «Земля-волчица», 1941; «Роза ветров», 1942; «Кресты и мечи», 1946).

Лехонь в далекой Америке призывал в поэзию образы родины: от интимных воспоминаний детства («Прошло столько лет, так ли я изменился? Дом лежит в руинах, а мне сдается, / дверь детской распахнется / И я скажу: Я выходил на минутку) до святынь национальной памяти — Батория и Понятовского, Красиньского и Словацкого, Шопена и Моношко (сб. «Ария с курантами», 1945).

Тувим пишет в Бразилии и США поэму воспоминаний «Цветы Польши» (1940–1944): «Сегодня в Рио польский день, / Дождь польский, камешки сырые...» (перевод Н. Чуковского). (Неоконченное произведение было опубликовано в 1949 г.) Легко запоминающиеся, написанные четырехстопным ямбом, некоторые фрагменты поэмы (особенно так называемая «Молитва» из первой части поэмы: «Грянь в колокол, и злые тучи / Позолоти огнем зари...») были в годы войны так популярны, что даже утратили авторство и считались анонимными. Тувим назвал «Цветы Польши» поэмой. На самом деле это стихотворный цикл, объединенный сквозным сюжетом, с многочисленными лирическими отступлениями. Этот жанр являл собой еще один тип связи военной поэзии с романтизмом.

Широко были известны в Польше и романтические стихотворения Балиньского «Варшавская колядка 1939», «Подпольная Польша» (сб. «На том берегу ночи», Лондон, 1943).

Слонимский завоевал популярность написанным незадолго до войны стихотворением «Тревога» (одноименный сборник вышел в Лондоне в 1940 г.), которое многократно перепечатывалось в подпольных изданиях. Как поэт-публицист, Слонимский мгновенно откликался на события. Так, стихотворение на освобождение Польши Красной Армией «Русским», 1944 (явная реплика «Русским друзьям» Мицкевича) было поэтическим выражением того чувства неуверенности в будущем, которое испытывали поляки, помнившие о вековом угнетении.

Особый раздел составляет так называемая солдатская поэзия, также в силу исторических обстоятельств оказавшаяся «эмигрантской».

Польские военные части, подчинявшиеся эмиграционному правительству, находились во Франции и в Англии, поляки сражались в Норвегии, Бельгии и Голландии.

В 1941 г. на территории СССР была создана Польская армия под командованием генерала В. Андерса, подчиненная эмигрантскому правительству. Выведенная из СССР летом 1942 г., она прошла через Ближний Восток и участвовала в военной кампании в Италии.

Летом 1943 г. по инициативе Союза польских патриотов в СССР была сформирована Первая польская дивизия имени Т. Костюшко, получившая боевое крещение в битве под Ленино в Белоруссии. В 1944 г.

были созданы Первая и Вторая армии Войска польского, принявшие участие в боях за освобождение Польши с Востока.

И везде звучало поэтическое слово. Антологии и сборники выходили в Тегеране и Багдаде, Иерусалиме и Тель-Авиве. Так, антология «Азия и Африка» вышла в 1944 г. в Палестине. Ее авторы — солдаты и офицеры Второго корпуса, выделенного летом 1943 г. из Польской армии Андерса, многие из которых были в недавнем прошлом узниками советских лагерей, и в ней представлена вся география «лагерной» и «ссылочной» России: Сибирь, Урал, Север, Средняя Азия. Другая «антология борьбы» «Наши границы в Монте-Кассино» — свидетельство героического участия Второго корпуса в итальянской кампании, героизма, окупленного жизнью тысяч поляков, — вышла в 1945 г. в Риме.

Чаще всего солдатская или, как ее еще называют, «походная», «окопная» поэзия была в самом непосредственном смысле этого слова агитационной и не всегда достигала профессионального уровня.

Интересный феномен представляет собой творчество известных довоенных левых поэтов, оказавшихся в рядах Первой дивизии им. Костюшко. Среди них яркие художники, каждый со своим поэтическим миром: Адам Важик, экспериментировавший с сюрреалистической поэтикой, «квадригант» Люциан Шенвальд, футурист Александр Ват, сатирики Леон Пастернак (1910–1969) и Станислав Ежи Лец (1909–1966). В годы войны они именовались «польскими советскими писателями», сочиняли безликие тексты, присягали интернациональному делу, борьбе за освобождение угнетенных классов. То ли обаяние утопических коммунистических идей было так велико, что перекрывало реальность (от которой они сами достаточно натерпелись), то ли обстоятельства вынудили их надеть маску, но они словно забыли о собственном поэтическом прошлом.

Броневский еще за несколько месяцев до вторжения гитлеровской Германии в Польшу пишет знаменитое стихотворение «Оружье к бою» (впервые напечатано в антологии «Независимая песнь»), как бы готовя польский народ к защите Отечества: «Когда придут поджечь твой дом, / ту Польшу, где родился... / Нет, встанем у дверей. / Оружье к бою! / Крови — не жалеи». Затем поэт молниеносно реагирует на сентябрьские события («Польский солдат», «Сын завоеванной нации...»: «Сын завоеванной нации, сын независимой песни, / что мне, чей дом — руина, как мне петь — не знаю...», перевод Б. Слуцкого), позже выражает в стихах мученичество поляка в СССР — судьбу, которую он разделит с тысячами своих соотечественников («Письмо из тюрьмы»; стихотворения на эту тему читаемого в послевоенной Польше Броневского были запрещены).

Вместе с армией Андерса Броневский прошел трудный путь солдата-скитальца. И, пожалуй, никто не выразил солдатские тревоги и надежды, боль ран и силу духа лучше, чем он. А также — силу оружия: «Была бы в руках винтовка, а к ней бы патроны были...» («Что мне грустить!», перевод Б. Слуцкого). Солдат в поэзии Броневского — в отличие от многих других фронтовых произведений — служит не политикам, а родине. Главное, что отличает поэзию Броневского от других солдатских стихов, — это ее лиризм. Есть в его стихах глубоко личная интонация. Внешне сдержанная, она подспудно эмоциональна: «А мне что осталось? Скитаться, грустить, / как лист, унесенный ветрами, кружить...» («Ничего больше», перевод М. Живова, сб. «Оружье к бою», Иерусалим, 1943).

Стихи Броневского знали в Польше, в эмиграции, во всех армиях. Они не только отражали судьбу народа — они формировали позицию поляка. Иначе говоря, воплощали и развивали романтическую линию поэзии.

В огромной массе стихотворений, написанных в годы войны, немало заурядных, подражательных, повторяющих клише романтической поэзии. Но лучшим стихотворениям романтический репертуар идей и форм придавал исторические и этические измерения (развитие национальной мифологии, литературной традиции, ответственность за произнесенное слово, соответствие слова и дела, единство творчества и борьбы). Романтические реминисценции, аллюзии, образы, символы, метафоры углубляли и расширяли актуально-историческое содержание, наполняли его универсальным смыслом.

В жанровых рамках окказиональной поэзии оставалась призывающая к бою партизанская поэзия, хотя некоторые из партизанских песен пронзали своей искренностью и наивным лиризмом («Сердце в вещмешке» М. Зелинского, анонимная популярная песня «Расшумелись плакучие ивы» — исполнялась на мелодию старинного русского марша «Прощания славянки» В. Агапкина). Стихотворения и песни, посвященные Варшавскому восстанию, авторами которых были сами участники событий, — это в полном смысле слова «сражающаяся поэзия». В ней запечатлены и решимость повстанцев, и драма неравной борьбы, и трагедия неизбежного поражения, например «Песнь о Восстании» (1944) Збигнева Ясиньского (1908–1984). Поэтом восстания был также Добровольский, стихотворения которого «Приказ для Варшавы», «Молодым» пользовались огромной популярностью. На тексты Добровольского создавались и повстанческие песни: «Песня штурма», «Варшавские дети».

Поэзия военного времени — лирическая и эпическая, пейзажная и батальная, орнаментальная и аскетическая, лаконичная — была поэ-

зией о трагедии, о катастрофе, о смерти. Чтобы соответствовать своему времени, своему собственному содержанию, она, казалось бы, должна была быть деструктивной по форме. Но она была разной: гармоничной как классика, символически-метафорической, патетической, агитационно-плакатной или как будто «онемевшей», застывшей в молчании пред наготой фактов. Она оставалась поэзией...

\* \* \*

Прозаическое наследие периода войны было не столь богатым, как поэтическое. Подпольные издательства не имели возможности печатать крупные произведения. Не подходила для этого и периодика — журналы выходили нерегулярно. Одни прозаики писали «в стол» — их произведения были опубликованы после войны, другие изменили привычному жанру, кто-то замолк на годы.

Некоторые критики полагают, что проза не отвечала историческому моменту прежде всего потому, что от литературы ждали немедленной реакции. Действительно, проза требует от писателя своеобразного разбега. Но это не единственная причина. Главное — состояние духа писателя: проза, в отличие от поэзии, требует от него некоего равновесия. Важен и особый масштаб мышления прозаика — его мысль должна работать на длинной дистанции, а военная действительность такого шанса писателю не давала. Причина и в такой существенной составляющей прозаического мышления, как антиципация — но кто в военные годы мог предвосхитить развитие событий, просчитать финал? И, наконец, «под грохот канонады» писательское ремесло, шлифовка стиля казались занятием просто неуместным.

Если писатель все-таки оставался верен большой прозе, то чаще всего он развивал линию творчества, сложившуюся в период Двадцатилетия: Налковская писала «Узлы жизни» — роман, законченный и опубликованный уже после войны, в 1948 г., Бреза — «Стены Иерихона», Путрамент — «Действительность» (оба вышли в 1946 г.). Разные сюжеты, герои, разные повествовательные приемы, авторские стили, но тема большинства прозаических произведений периода войны — одна: Сентябрь, его политические, общественные, психологические корни... По сути, они продолжали — уже отработанными средствами психологической прозы — начатый писателями еще до войны анализ социального и морального состояния польского общества.

Актуальной была также тема подпольной борьбы. Она чаще всего воплощалась в рассказах-зарисовках. Основываясь на личных наблюдениях жизни подпольщиков, писатели нередко изображали их без героического ореола (Братный, Витольд Залевский, род. в 1921 г.).

Порой проза настраивалась на более глубокие обобщения. Так, сюжеты рассказов Ежи Анджеевского (1909–1983) подсказаны оккупацией («Переключка», «Страстная неделя», сб. «Ночь», 1945), но проблемы, которые в них ставятся, носят экзистенциальный характер: человек перед лицом смерти, его поиск опоры в мире относительных ценностей, его чувство ответственности за происходящее.

Проза Ивашкевича дистанцирована от военной действительности тематически. Квазиисторическая «Битва на Седжмурской равнине» (1942) повествует о религиозной борьбе в Англии в XVII в. «Мать Иоанна от Ангелов» (1943) является авторской версией известного из исторических хроник сюжета о вселении демонов в души монахинь (оба произведения опубликованы в сб. «Новая любовь и другие рассказы», 1946). В этих произведениях ставятся универсальные моральные проблемы: смысл бунта и жертвы, предназначение человека любить и бесчеловечность запретов. В кругу этих проблем Ивашкевич остается и в произведениях «На заброшенной кирпичне» (1943) и «Икар» (1945). Несмотря на присутствие в них реалий оккупированной Польши, писатель следует своим давним эстетическим пристрастиям.

Другие писатели в новых обстоятельствах осваивали не свойственные им ранее литературные формы. Так, прославившаяся до войны историческими романами писательница Зофья Коссак активно выступала как публицист. Она была составителем сборников свидетельств о концлагерях, о гитлеровских преступлениях против поляков («В аду», 1942; «Голгофа», 1942), автором пропагандистской брошюры «Католики, на фронт» (1941–1942), в которой ратовала за новое общественное устройство Польши на основе католической морали, а также прокламации «Протест» (1942) — против геноцида польского и еврейского населения.

За пределами Польши проза также уступала первенство поэзии. Во Львове до гитлеровской оккупации тенденциозную просоветскую прозу писали члены довоенной группы «Предместье» Халина Гурская и Ян Бжоза. Другие писатели, не столь откровенно работавшие «на заказ»: Адольф Рудницкий, Ежи Путрамент — разрабатывали темы, характерные и для подпольной польской прозы (Сентябрь, еврейская тема).

Самой известной «польской советской писательницей» была Ванда Василевская. Ее произведения «Пламя на болотах» — об угнетении украинцев в межвоенной Польше — и «Радуга» (1943) — о героизме советских людей в Великой Отечественной войне — были написаны в духе социалистического реализма с присущими ему элементами публицистичности и идеализации. Тем не менее роман «Радуга» от-

вечал настроениям военной поры и был популярен у широкого круга читателей.

Важно подчеркнуть, что писатели, оказавшиеся волею судьбы в Европе, в США и в других странах, в годы войны также не создали сколько-нибудь крупных прозаических произведений.

Пожалуй, единственным исключением является роман Теодора Парницкого (1908–1988) «Серебряные орлы» (Иерусалим, 1944–1945). Исключение это тем более знаменательное, что роман был историческим. Время действия произведения относится к началу XI в., сюжет связан с известным в истории эпизодом — отказом польского короля Болеслава Храброго участвовать в коронации Генрика II в Риме, его нежеланием вовлекать Польшу в политическую игру крупных европейских держав, что стало поводом к немецкой агрессии против Польши. Это подталкивало критиков к актуализированной интерпретации романа, однако шло вразрез с авторским замыслом. Парницкого в первую очередь интересовало «промежуточное» положение Польши между Западом и Востоком, синтез различных культур и цивилизаций в эпоху становления польской государственности.

Как правило же, крупные произведения, над которыми писатели работали в эмиграции, оставались незаконченными. Кунцевич не завершила роман «Заговор отсутствующих», Лехонь — «Бал у сенатора». Немногочисленны и созданные в эти годы художественные произведения малого жанра.

Мир для писателей словно сузился. Война отодвинула на дальний план все другие темы. Даже те редкие случаи, когда писатели сознательно отходили от военной проблематики, воспринимались читателями именно как несущие эту проблематику. Война вторглась и в собственно литературные пределы, ограничив выбор жанра, героя, стиля.

Доминировали репортаж, свидетельство, дневник — жанры, развитие которых, кстати, было подготовлено довоенной литературой факта.

Известный исследователь литературы 1939–1945 гг. Е. Свенх объясняет популярность репортажа многофункциональностью этого жанра: он не только максимально точно отражает события, но нередко является средством политической полемики (которая была весьма ожесточенной, особенно в эмигрантских кругах), средством формирования общественного мнения.

Замечательные образцы этого жанра — репортажи Мельхиора Ваньковича (1892–1974) «Пылающий сентябрь» (опубликован полностью в 1947 г.) и «Битва за Монте-Кассино» (Рим, 1945–1947). Понимая, что Сентябрь — важная страница польской истории, и видя



разноречивость оценки сентябрьской военной кампании, причин и последствий поражения, Ванькович отбирал, записывал и литературно обрабатывал многочисленные солдатские рассказы, умело приправляя факты вымыслом, придавая повествованию характер гавенды.

Колоссальный фактографический материал был собран Ваньковичем и для репортажа «Битва за Монте-Кассино», посвященного одному из последних сражений Второй мировой войны, где польские солдаты проявили невероятное мужество и волю к победе. Здесь — приказы, донесения, всевозможные документы... Будучи военным корреспондентом, Ванькович не только собирал рассказы участников сражения, но и снабжал их собственным комментарием. Среди репортажей «Битва за Монте-Кассино» считается явлением уникальным — и по объему использованного фактического материала, и по его литературной обработке (в частности, удачное применение несобственно-прямой речи для передачи рассказов участников битвы позволяет автору добиться полифонического эффекта).

Сентября касаются и репортажи Вежиньского, которые печатались в прессе в 1940 г. (позднее изданы в книге «Побоище», 1944) и отражали героизм поляков в первые дни войны. Эти репортажи представляют собой художественную конструкцию — в том смысле, что фактографический материал в них отобран и обработан в соответствии с определенным замыслом.

Сентябрю посвящен и роман-репортаж Ксаверия Прушиньского (1907–1950) «Путь лежал через Нарвик» (Лондон, 1941). В нем значительна доля художественного элемента — вплоть до включения вымышленных героев. Но здесь сюжетный и документальный планы не всегда уравновешены. Как бы в противовес довоенной общественно-политической системе Польши, приведшей страну к катастрофе, Прушиньский создает образ новой Польши — демократической, без сословных и национальных различий, и видит ее прототип в армии. Это еще один способ выразить ключевую идею литературы периода войны — мысль о новом независимом польском государстве, которое будет создано после войны на более прочном и разумном фундаменте.

В беллетризованном автобиографическом репортаже Марии Кунцевич «Ключи» (Лондон, 1943) автор избегает вымысла, однако подвергает факты литературной обработке. События, происходящие в Польше, и чувства автора-изгнанницы представляют два плана репортажа, однако по стилю повествования они не всегда соответствуют друг другу. Но именно этот неопределенный жанр — смешение собственно репортажа, хроники, дневника, воспоминаний — более всего отвечает настроению Кунцевич. В ней живет чувство вины, по-

тому что в трудный для родины час она находится вдалеке от нее, но в то же время она считает себя жертвой истории, страдает без родины, которую беззаветно любит, и ужасается, увидев обнаженное Сентярем истинное лицо Польши.

Итак, для литературы периода войны характерно отсутствие жанрового разнообразия. С другой стороны, для нее характерна жанровая неопределенность — вероятно, именно в силу этой ограниченности авторы пытаются расширить рамки жанра.

К жанру репортажа следует отнести и так называемую лагерную прозу, повествующую еще об одном страшном лике войны: «Мы были в Освенциме», написана Боровским вместе с Янушем Нель-Седлецким и Кристином Ольшевским (Мюнхен, 1945), «Другой мир. Советские записки» (Лондон, 1951) Густава Херлинга-Грудзиньского (о поляках в Гулаге); «На бесчеловечной земле» Юзефа Чапского (1896–1993; на основе записей 1941–1942 гг.) и его же «Старобельские воспоминания» (1944) — о судьбе военнопленного поляка в СССР и др. Подготовительными материалами для этой специфической прозы были удержанные в памяти события или обрывочные записки, которые авторам удалось сделать в лагерях. За годы, прошедшие после войны, свидетельства превратились в воспоминания. И это уже несколько иной жанр, живущий в другое время, адресованный другому читателю.

Особо скажем о жанре дневника. Большинство дневников имели документально-историческое значение. Но немало было создано и тех, что имеют значение литературное. В историю вошли дневники экономиста Людвика Ландау, общественного деятеля Адама Чернякова (покончившего с собой в июле 1942 г., когда началась ликвидация варшавского гетто), хроника историка Эммануэля Рингельблома (1900–1944), по инициативе которого был создан документальный архив гетто. Дневники военного времени известных писателей Ижиковского, Ивашкевича, Домбровской, Налковской (некоторые называли их записками) следует рассматривать не как дополнительный литературный материал (например, как надежный источник сведений о литературной жизни периода оккупации), а как основную, хотя и вынужденную форму литературного творчества — форму, релевантную действительности. Роман, будучи эквивалентом «протяженного» времени, не соответствовал эпохе войны, когда время было лишено этого фундаментального свойства. Война раздробила жизнь, рассыпала миропорядок, превратила события в обломки событий — без продолжения, без развития. Дневник — жанр дробный, фиксирующий мгновения — был адекватен «рваному» времени. Поэтика дневника — поэтика фрагмента. Она соответствовала кратким мигам жизни с не-

известным финалом. Налковская писала в «Дневнике военного времени»: «Чем в действительности является то, в чем мы живем, мы узнаем позднее. Война <...> распадается на отдельные события, происходящие на большем или меньшем отдалении, в разной концентрации, о которых мы узнаем в разных версиях и в разное время. Ширина улицы, или толщина стен, или другой район города пока отделяют нас от действительности, падают нас, не открывая нам всего ее ужаса»<sup>2</sup>.

Учитывая место, которое жанр дневника занял в прозе, глубину отражения в нем личности на фоне времени, можно сказать, что дневник стал своеобразным «романом» периода войны. Если классический роман не существует без тщательного отбора и организации материала, а функцию романиста можно сравнить с «божественной», то дневник — это «роман», в котором отсутствуют выстроенность, условность, эстетическая преднамеренность. Таков «роман» военного времени — когда судьбами людей распоряжался другой, «профессионал», выстраивавший чужие жизни, решавший, кому жить, а кому умереть. Дневник военного времени вместо романа — это своего рода жанровое бессилие, невозможность осмыслить бесчеловечность.

Для писателей-эмигрантов дневник — часто жанровый удел. Дневник Лехоня — это свидетельство одиночества и форма его преодоления средствами литературы. Дневник в этом случае связывает «хронотоп» старой и новой действительности, старое и новое пространство, вчера и сегодня, а для военного времени — еще и утраченный рай мирного прошлого и трагическое настоящее. Дневник в экстремальной ситуации позволяет писателю работать профессионально и подтверждать собственное существование: я пишу, следовательно, существую.

Итак, военная проза предпочитает вымыслу конкретный документальный материал. Но даже обращаясь к вымыслу, проза имитирует подлинность. Художественный прием воспринимается в ней как противоестественный (в этом контексте понятны упреки в афористичности стиля, например, в адрес «Дневника военного времени» Налковской). Часто содержание предстает «обнаженным», бесформенным. Боровский называл такие произведения «нелитературной литературой».

Любопытно, что и современные писатели, обращаясь к теме войны, нередко прибегают именно к этим, родившимся в уникальной ситуации, «экономным» средствам. Они и сегодня, по прошествии многих десятилетий, кажутся наиболее соответствующими объекту описания.

<sup>2</sup> Z. Nalkowska. Dzienniki czasu wojny. Warszawa, 1972, s. 334.

В области драматургии в годы войны не было создано выдающихся произведений — ни в оккупированной Польше, ни в эмиграции. Отношение к театру и драме было прагматическим. Немногочисленные сохранившиеся драматические произведения этого времени на исторические, библейские, античные сюжеты задумывались как комментарий к проблемам военного времени. Это — драмы Ежи Завейского (1902–1969) «Маслав», 1942 (из истории польско-немецких отношений эпохи Казимежа Обновителя), Кароля Войтылы (нынешнего папы Яна Павла II; род. в 1920 г.) «Иов», 1940 (с библейским мотивом очищающей роли страдания), Гайцы «Гомер и Орхидея» (написана в годы оккупации, издана в 1952 г.), в которой античный сюжет является поводом для постановки проблемы миссии искусства, которая особенно волновала художников в годы войны.

Менее прагматическим было отношение к драматургии поколения дебютантов. Показательна в этом смысле статья Тшебиньского «Из лаборатории драмы» (1943). Его же абсурдистская пьеса «Чтобы поднять розу» (создана в годы оккупации, издана в 1970 г.), в духе драматургии Виткация, опровергает патриотический пафос польской военной драмы.

Отдельная тема военной литературы — Холокост. Как и оккупационная реальность, литература делилась на ту, что была за пределами гетто (как тогда говорили, «на арийской стороне»), и ту, что создавалась в стенах гетто — на польском языке, идише и иврите. В годы войны погибли многие еврейские писатели и деятели культуры, сотни, тысячи, десятки тысяч. Но пока они были живы, жизнь продолжалась. В гетто нелегально выходили многочисленные периодические издания.

В 1944 г. Еврейским национальным комитетом была подпольно издана поэтическая антология «Из бездны», в которую вошли стихотворения как польско-еврейских поэтов, например Яструна («Песнь еврейского мальчика», «Похороны», «Евреи»), Яна Котта, так и поляков — Чеслава Милоша («Campo di Fiogi»), Тадеуша Сарнецкого (1911–1981), запечатлевшие трагедию еврейского народа. Этой теме Милош посвятил и известное стихотворение «Бедный христианин смотрит на гетто» (цикл «Голоса бедных людей»), в котором показал «одиночество гибнущих» и чувство вины, которое испытывает поляк — свидетель уничтожения. Это был не единичный случай сочувствия, сострадания польских писателей судьбе евреев.

Но доминантой еврейской темы в литературе военных лет была пропасть, которая разделила евреев и поляков. Как никто другой, ее выразил польскоязычный поэт Владислав Шленгель (1914–1943, погиб в гетто в ходе восстания). До войны он активно участвовал в

варшавской литературной жизни, всегда находился в центре событий. В сборнике «Что я читал умершим» Шленгель не выражает своего отношения к драме разделенности — он лишь описывает факты («Окно на ту сторону», «Телефон» и др., опубликованы в антологии «Песнь выйдет невредимой», 1947).

Поэт Ицхак Каценельсон (1886–1944) погиб в Освенциме. Его написанная на иврите поэма «День моего большого несчастья» — эпитафия на смерть погибших жены и двух сыновей, вопрошающая Бога о смысле невинных жертв. Последнее произведение Каценельсона «Песнь об убиенном еврейском народе» написана на идише в концлагере Витал во Франции. Поэма, состоящая из 15 песен (скорее плачей, напоминающих плач Иеремии), является своеобразным памятником уничтоженному народу. Его личное горе предстает на фоне трагедии всего еврейского народа, к которой бесчувственны небеса, ибо «в синеве вашей не обитает Бог» (перевод Е. Бауха).

К поэтическому творчеству Шленгеля и Каценельсона трудно применить слово «литература». Они — свидетельство жизни — в момент смерти.

Одним из самых впечатляющих таких свидетельств в прозе является уже упоминавшийся «Дневник» Корчака. Жанр дневника «подходил» военному времени: позволял писать столько, сколько было суждено жить автору — часто в самом буквальном смысле слова. Так, последняя запись в «Дневнике» Корчака сделана 4 августа 1942 г. — за день до депортации в лагерь массового уничтожения. Жизненный материал в этом «Дневнике» организован минимально и, кажется, с подсознательной целью — выжить: актуальные записи о трагических событиях в гетто чередуются с воспоминаниями, мгновениями счастья. На страницах «Дневника» Корчак часто возвращается к детству — и не только потому, что он был известным детским писателем и педагогом, основателем и директором Дома сирот, и ребенок — «герой» его жизни и его прозы, а потому, что в жесточайшее время человек нуждался в чувстве «базовой безопасности», которое как раз и связано с матерью, семьей, детством. (Видимо, этим объясняется и призыв Тувима писать воспоминания детства, с которым он обратился в годы войны к коллегам, и в результате чего была создана антология «Страна детских лет», 1942.)

Имя Корчака позволяет упомянуть еще один специфически «военный» жанр — жанр устной легенды. Легенда Корчака — это повествование о том, как он отказался покинуть своих воспитанников, хотя это означало бы для него — спастись. Но Корчак прошел со своими детьми весь последний путь до конца, до трагической гибели в Трешлинке. Рассказ этот, как всякая легенда, бытует в разных вер-

сиях и передается из уст в уста вот уже более полувека. Реальный факт совмещен здесь с вымыслом, в нем по всем правилам жанра есть место чудесному, фантастическому, присутствуют и другие жанровые «директивы»: физически слабый герой оказывается сверхъестественно сильным духом, безгранична его власть над людьми, события предрешены, пространство и время нерасчленимы...

В связи с темой Холокоста встает вопрос о так называемых «новых старых текстах», об уникальных свидетельствах жизни литературы после смерти. Так, «Дневник» Корчака, спасенный его секретарем, писателем Игорем Неверли и опубликованный, как уже упоминалось, в 1958 г., заставил послевоенного читателя, для которого война стала историей, вернуться в кошмар войны.

Уцелела, выжила рукопись Корчака. В 1988 г. были найдены и спустя некоторое время опубликованы неизвестные тексты Корчака<sup>3</sup>. 200 страниц, написанных в оккупированной Варшаве и в гетто. 1939-й, 40-й, 41-й, 42-й... Самый поздний текст помечен 27 июля 1942 г. — опять на пороге смерти... Письма, записки, отчеты, статьи, эссе, сказки-притчи, как всегда у Корчака обращенные одновременно к детям и взрослым.

Сохранились документальные тексты: послания Корчака в разные инстанции с просьбой, мольбой, требованием помочь детям, не дать им умереть. Среди текстов художественных — статьи в еженедельную стенную газету Дома сирот, эссе о добре и зле, о высоком и низком. Понимая неотвратимость гибели, Корчак продолжает говорить с детьми о смысле жизни, о воздухе свободы, о бессмертии любви.

Впрочем, вряд ли стоит разделять эти тексты на документальные и художественные — по крайней мере с позиции сегодняшнего дня. Спустя полвека документ, зафиксировавший тот или иной исторический факт, обретает обобщающее, более того, литературное, художественное значение. Ибо в этом тексте есть свой сюжет — драматическая борьба за жизнь детей, есть своя мораль — вопреки жесточайшим обстоятельствам непоколебимо верить в справедливость и выбирать добро. Есть свой герой — измученный, усталый, но не сломленный. Есть свой стиль — поспешный, неотделанный, обрывочный. Наконец, есть недосказанность, незавершенность — конечно, если на миг забыть о трагическом конце.

И напротив — художественные тексты, созданные Корчаком в гетто, при всей их универсальности (некоторые обращены к библейской традиции) могут восприниматься как документальные — в том смысле, что косвенно запечатлели поступок художника, который приговорен к смерти и все же продолжает творить.

<sup>3</sup> Janusz Korczak w getcie. Nowe źródła. Warszawa, 1992.

Вопрос документальной или художественной атрибуции текстов Корчака можно считать открытым. Но в гетто создавались тексты и чисто документальные, более того, написанные непрофессионалами, которые, однако, по силе воздействия не уступают художественной литературе. Такова, например, брошюра Марека Эдельмана «Гетто борется» (1945), посвященная восстанию в варшавском гетто в апреле–мае 1943 г. Во вступительном слове к книжке Налковская писала: «Этот нелитературный рассказ достигает того, что не всегда удается шедеврам. Его слово серьезно, точно, сдержанно, свободно от фразы — это протокол коллективного мученичества <...> Это также подлинный документ коллективной силы духа, выжившего в самой большой трагедии, которую знают народы».

При строгой документальности этого и подобных текстов, при всей их безыскусности, эстетической нейтральности они все-таки — литературное слово. Это слово хочется назвать «тихим», потому что ужас войны невозможно воссоздать «громкой» речью, потому что оно щадит читателя, позволяет ему перевести дыхание.

Польская литература периода войны была прежде всего литературой о войне. Это была литература борьбы и сопротивления. Литература политических, этических и метафизических вопросов: почему Польша не сумела избежать Сентября, почему многие поляки покинули родину и собратьев в тяжелую годину, почему те, кто остались, безучастно взирали на уничтожение евреев, почему человечество утратило человеческое лицо, а европейская культура потерпела столь сокрушительное поражение, вообще — как Бог допустил все то, что произошло...

Это была литература вопросов, ответов на которые не было...

Но есть в польской литературе периода войны и перспектива, надежда, уверенность в возрождении. В целом она была даже менее катастрофической, чем довоенная, когда гроза только собиралась. В войну иной стала ее миссия — она не предупреждала, а поддерживала. Писатели предлагали самые разные «проекты» новой Польши, которая — они не сомневались — выйдет из страданий лучшей, чем была. Эта весьма характерная для польского романтизма мысль в том или ином виде проявилась в большинстве произведений военного времени.

Как во всякое время испытаний, как во всякий период борьбы за сохранение национального существования, в годы Второй мировой в литературе с особой силой возродилась романтическая традиция — вечная точка отсчета и мера вещей в польской литературе и в польской жизни.

Лучшее, что было создано в это время, носит бесспорные черты романтизма. Этот культурный и философский код объединил ста-

рых и молодых, писателей-эмигрантов и оставшихся в оккупированной Польше, художников и потребителей культуры. Романтической была сама военная тема с ее оппозициями: свобода и порабощение, народ и родина, слово и дело... Романтическим был и язык. Что касается связи с предшествующим периодом, то одни писатели продолжали свою творческую линию, другие открыто противопоставляли себя межвоенному двадцатилетию, отождествляя с ним катастрофу Польши. И в этом случае к литературе применяли романтические критерии: ее рассматривали как эквивалент действия.

Военное время не породило литературных шедевров. Оно не располагало ни к эстетическому совершенству, ни к формальным экспериментам. Уникальное время произвело перестановки в жанровой системе, изменило в ней доминанты, создало особый тип произведений, поражающих своей достоверностью.

Это были произведения-свидетельства страшного, бесчеловечного времени.

Исследователи «военной» литературы часто приводят известное высказывание немецкого философа Адорно: «После Освенцима писать стихи невозможно». Действительно, если европейская культура, достигшая в своем развитии невероятных высот, не сумела предотвратить падение человечества, то зачем писать стихи. Но это только одна сторона правды. Ибо сама попытка запечатлеть в слове то, что не поддается выражению словом, сам факт литературного творчества во времена Освенцима был, вопреки и назло Освенциму, свидетельством сохранения личности и неисчерпаемости ресурсов человечности в человеке.



## Чешская литература

Для Чехословакии Вторая мировая война началась раньше, чем для других славянских государств. Опасность нападения со стороны Германии она ощущала с момента прихода к власти Гитлера. Но началом конца «первой республики» становится 1938 г. В этот год Германия аннексирует Австрию, а в своем давлении на Чехословакию опирается на возросшую активность Судето-немецкой партии Генлейна, в апреле потребовавшей автономии для северо-западных чешских земель, в сентябре устроившей вооруженный мятеж. В Чехословакии объявляется мобилизация, в мае — частичная, когда, по сообщениям прессы, Гитлер стал стягивать войска к границам республики, а затем, 23 сентября — всеобщая. Акт, предвещавший войну, воспринимался в стране с воодушевлением, так как народ Чехословакии, имевшей хорошо оснащенную армию и укрепившей свои границы неприступными блиндажами, надеялся с оружием в руках отстоять свободу. Однако до этого дело не дошло. Судьба страны была решена Даладье, Чемберленом, Муссолини и Гитлером фактически за ее спиной и без ее участия. Следуя политике «умиротворения агрессора», Англия и Франция вынудили Бенеша подписать 30 сентября Мюнхенское соглашение о передаче Германии значительной части пограничных территорий. Некоторые области отходили Польше и Венгрии. Новая карта республики стала напоминать «кровавое пятно, оставшееся на земле после убийства» (Я. Сейферт). Но и в таком урезанном виде независимая Чехословакия просуществовала недолго. Совсем скоро сбылись пророчества К. Чапека. Сцена из «Войны с саламандрами» — в самом центре Праги, напротив Национального театра, из влтавской волны высовывается черная морда обнаглевшего чудовища, возмечтавшего о мировом господстве, — становится реальностью. 15 марта 1939 г. немецкие войска вошли в Прагу, и над Градом взвился флаг со свастикой. Предоставив «свободу» Словакии, оказавшейся под властью клерикально-автономистской партии Глинки (словацкий поэт Я. Есенский язвительно сравнил новое положение словаков со «свободой» цыпленка в когтях у хищника), Гитлер указом от 16 марта объявил Чехию и Моравию германским «протекторатом». Родная земля была сдана Гитлеру без боя, что помогло чехам на какое-то время избежать массовых жертв, но глубоко задело честь и достоинство народа, которого вынудили подчиниться силе.

Вары — взяли и Татры — взяли,  
Взяли близи и взяли дали,  
Но — большее, чем рай земной! —  
Битву взяли — за край родной, —

писала 9 мая 1939 г. находившаяся тогда во Франции Марина Цветаева.

Интеллигенция всегда остро реагировала на опасность внешней агрессии и эскалацию фашизма. Свидетельства тому можно найти в чешской поэзии, прозе, драматургии, живописи 30-х гг., в сборниках, где представители разных творческих профессий вместе выступали против общего врага («Антология антифашистских деятелей культуры», 1936; сборник солидарности с испанским народом «Испания в нас» — 1937, и др.). Но в 1938 г., на переходе от межвоенного к военному периоду, деятели культуры предпринимают особенно отчаянные попытки предотвратить гибель страны с помощью целого ряда внутренних и международных акций протеста. Среди них — манифест «Сохраним верность» (от 15 мая 1938 г.) — о готовности защищать демократическую республику, обращение Общества чехословацких писателей к британским коллегам (июнь того же года), его же письмо французским писателям «Совести мира» (9 сентября) и названное так же послание литераторам всех стран от 30 сентября (уже после принятия Мюнхенского соглашения), где звучал призыв помочь «принесенным в жертву, но не покоренным борцам».

В творческих откликах на тогдашнюю реальность лидировала поэзия, которой всегда легче сказать первое слово, особенно если оно вызвано потрясением. Растущая тревога за страну, Мюнхен и горечь измены западных союзников, любовь к родине, попавшей в беду, стремление укрепить волю к сопротивлению злой судьбе — все это определяет основные мотивы и пафос вышедших в 1938 г. произведений Ф. Галаса (сб. «Торс надежды»), Я. Сейферта (сб. «Погасите огни»), Й. Горы (сб. «Родной край»), В. Голана (сб. «Сентябрь 1938»), Я. Колмана-Кассиуса (сб. «Железная рубашка»). Переживаемые потрясения настолько велики, что влияют не просто на проблематику, но на психологию и поэтику творчества, что-то меняя в сознании и почерке каждого художника. Переоценка роли искусства в экстремальных исторических условиях ведет к усилению его гражданско-будительских функций. Укрепляются связи с фольклором и классикой. Они расширяют возможности и аудиторию современной поэзии, способствуя демократизации содержания и форм стиха. Из творчества поэтов уходит авангардный эксперимент, но не завоевания авангарда. Носившая в 30-е гг. по преимуществу медитативно-рефлексивный характер, что сказывалось, по наблюдению чеш-

ских литературоведов (З. Пешат, 1971), даже на политической лирике С. К. Неймана (сб. «Сердце и тучи», 1935; «Соната горизонтальной жизни», 1937), чешская поэзия отныне обретает боевую направленность. «Певец любви, теперь я стал солдатам», — пишет в стихотворении «Час пробил» Я. Колман-Кассиус (1883–1951), создавший свои самые сильные произведения именно в то время. Слово поэта снова хочет стать «оружием», обрести твердость «военного шага» (Галас). Совсем как у Маяковского оно приравнивается к «штыку» (Сейферт), хотя литература готовится к защите отечества, а не к революции. Мечта о ней, впрочем, снова станет оживать в чешской поэзии как реакция на поражение буржуазно-демократической республики и предательство союзных капиталистических держав. Вопреки недавним московским процессам, взоры многих писателей вновь, с былой надеждой, устремляются к СССР, вся поэзия явно «левет».

Особенно разительны перемены в творчестве поэтов интровертного типа (таких, как Голан, отчасти Галас, или недавно вступивший в литературу Ф. Грубин). Из погружений в свой субъективный мир их решительно выводит и настраивает на связь с читателем сама жизнь. Голан разражается после Мюнхена настолько острыми и яростными стихами («Ответ Франции», где создан нелицеприятный образ некогда любимой страны и рефреном проходят строчки — «Неотвратим курантов бой на Спасской башне», или «Песня трех королей»), что их запрещает еще далеко не свирепствующая цензура. Написанные в 1938 г., они были опубликованы лишь в сб. «Вороным пером» (1946).

Не прячет за сложнейшими метафорами своих чувств и Галас:

Слышен слышен измены звон измены звон  
 Чьи руки колокол раскачали?  
 Славная Франция и Альбион!  
 А мы им так доверяли!

(«Песня ужаса», перевод П. Железнова)

Сборники Галаса и Голана относятся к лучшим поэтическим отражениям атмосферы и событий 1938 г. Трагическая муза Галаса полностью раскрывает свою героическую сущность, улавливая требования момента. Отчаяние, растерянность, страх она претворяет в гнев — энергию сопротивления.

Только не страх Забудьте страх  
 Фугу такую не создавал сам Себастьян Бах  
 Какую сыграем  
 Когда наступит час когда наступит час

(«Праге», перевод И. Гуровой)

Сурово-торжественная тональность сборника, заданная интонациями молитвы, проповеди, «фуги Баха», гуситского «хорала», а также характер образов, навеянных Библией, чешской историей, изваяниями святых, «каменными текстами порталов и стен» Праги, которой «зловещий Час» придает свой колорит, сообщают стихам Галаса монументальность, связывают злободневное с вечным. Современные беды – кровопролития, голод, лживость газет, коварство предательницы-Европы, страдания испанской земли, свинцовый град с небес – поэт приравнивает к «десяти казням египетским». Но самым страшным из зол он считает «малодушие», призывая к борьбе с ним и князя Вацлава на бронзовом коне («Праге»), и Яна Неруду с его крылатыми строками о том, что и в земле, и в крови чешского народа вдоволь железа, которого хватит и на «добрые мечи», и на ратные дела. Эти реминисценции венчают длинное, похожее по содержательности на поэму, стихотворение «Мобилизация». Ее воспели и другие чешские поэты как одно из немногих событий того времени, которым можно и надо было гордиться.

В творческий процесс Голана, сметая все «завесы» между ним и читателем, между внутренним и внешним миром, врывается, явно не чуждый ему, но как бы затаившийся темперамент поэта-гражданина. Дававший о себе знать уже в откликах на испанские события (сб. «Камень, ты приходишь...»), он торжествует в новых произведениях, задает им тон. Прояснив стихи Голана, он не смысл присущей им оригинальности, которая отныне не затемняла, а лишь обогащала тексты эффектными находками, типа прозвучавших в стихах о мобилизации строк, где образ чешских городов с улицами, сбегаящими к площадям, на сборные пункты, неожиданно переходил в рвущийся из груди крик провожающих:

...пушинки собранные заботливо и споро  
с рукава мужчины у сундучка с вещами  
улицы втянутые площадями  
в уста где они в крик обратятся скоро...

Ночь массового призыва в армию Голан приравнивает к страницам героического эпоса («Ночь из Илиады»), отождествляет с природной стихией, которая привела в движение «леса», «горы», «волны». Смешивая разные пласты языка, соединяя привычные для поэзии слова с техническими понятиями (аккумуляторы, вибрация, телефон, неон и т. д.), он придавал своим текстам современный колорит.

В поэзии Сейферта и Горы царила не суровая патетика, а лирический настрой, интонации не хорала, а песни, не символические, а конкретные образы. Если небо в стихах Голана и Галаса было глухо затянуто

тучами, то в их произведениях сверкали звезды, светило солнце, а родная земля, любовь к которой нельзя было отнять вместе с отторгнутыми территориями, предстала во всей своей красе. Многие стихи из сборника Сейферта «Погасите огни» напоминали дневниковые записи, связанные с Прагой 1938 г. Произведения Горы носили более философский и обобщающий характер, охватывали круг впечатлений, не ограниченных ни временем, ни пространством. Но у них было много общего. И прежде всего, понимание отечества не только как географического, но и как культурно-исторического пространства, включающего в себя судьбу народа, его настоящее и прошлое, интерес к которому всколыхнуло и обострило тревожное время.

Гора воплотил эту многомерность через плюрализм впечатлений и традиционную персонификацию понятия родины, являющейся в образе живого существа, многострадального и прекрасного («Песнь родной земли» и др.). Сейферт на конкретных примерах показал, как круто изменилось его личное отношение к чешской истории и классике, став не равнодушным, а трепетным («Над гробницей чешских королей», «Песни раба» и др.).

Из чешской поэзии уходит аксиологическая туманность, расплывчатость ценностных критериев, имевшие место в более благополучные годы. Вместо размывания происходит поляризация понятий зла и добра, объектов отрицания и утверждения. На одном полюсе — агрессор, предательство, четвертование страны, угроза независимости, на другом — отечество, культура, родной язык. Требующие защиты, они сами вставали на защиту гуманистических ценностей, становясь опорой и источником сил. «Как в сумерках лесных вода льнет к берегам / на слово пылкое бы опереться нам / Вдохнув его и удержав в душе / Потом всю ночь твердить его во сне» (Гора).

В произведениях конца 1938 г. концентрированно и открыто воплотились настроения и чувства, которые большинство писателей и читателей пронесут и через годы оккупации. Но в подцензурном творчестве они встретятся с трудностями воплощения, а в нелегальном — с трудностями распространения.

Установившийся в «протекторате Чехии и Моравии» режим постоянно ужесточался, а общая тяжкая атмосфера разряжалась настоящими трагедиями, хотя чешские земли не были до весны 1945 г. аренами боевых действий и внешне жизнь там текла, как прежде. Это хорошо показал Фучик в своем предсмертном «Репортаже», написанном в фашистской тюрьме. Во время первого мучительного допроса мысли арестованного все время обращаются к мирной Праге за стенами гестапо: «Радио просигналило полночь. Кафе закрываются, засидевшиеся гости расходятся по домам, влюбленные топчутся у

дверей и никак не могут расстаться... Час ночи. Последние трамваи идут в депо, радио желает своим верным слушателям спокойного сна». Потом он пишет, как гестаповец Бем, в надежде сломать волю узника, дав подышать ему воздухом свободы, однажды везет его на Градчаны, откуда открывается чудесная панорама города: «— Знаю, что ты любишь Прагу. Посмотри! Тебе разве не хочется снова когда-нибудь вернуться туда? Как же она прекрасна! И останется такой, когда тебя не будет... Он хорошо играл свою роль искусителя. От легкого вечера веяло дыханием близкой осени, Прага лежала в голубоватой дымке словно зреющая гроздь винограда и пьянила как вино, мне хотелось смотреть на нее до скончания века... Но я сказал: — ...и будет еще прекраснее, когда вас здесь не будет» («Репортаж с петлей на шее»).

Юлиус Фучик (1903–1943), известный критик и журналист, член подпольного руководства компартии, был арестован 24 апреля 1942 г. Но аресты патриотов начались уже 15 марта 1939 г., шли всю весну, а затем возобновились осенью после нападения Гитлера на Польшу. Среди тысяч арестованных в то время оказались Йозеф Чапек, умерший в концлагере в апреле 1945 г., критик и публицист Фердинанд Пероутка, художник Эмиль Филла и др. Знаменуя собой каждую карательную акцию оккупантов, аресты продолжались до конца протектората.

Внешне мало изменившиеся формы бытия скрывали деятельность антифашистского подполья, очаги Сопротивления. Его зарубежными центрами стали созданное в Англии в июле 1940 г. Временное чехословацкое правительство во главе с Бенешем, покинувшим страну в начале октября 1938 г. (оно базировалось в Лондоне), и находившееся в СССР руководство КПЧ во главе с К. Готвальдом. После начала Великой Отечественной войны правительство СССР и чехословацкое правительство в эмиграции заключили соглашение (18 июля 1941 г.) о «совместных действиях» против гитлеровской Германии. По его следам к началу 1942 г. в Бузулуке был сформирован Отдельный чехословацкий батальон (впоследствии — Отдельная чехословацкая бригада) под командованием подполковника Людвика Свободы, участвовавший в боях на харьковском направлении (под деревней Соколово в марте 1943 г.), в освобождении Киева и других сражениях.

На территории протектората действовали Центральный комитет внутреннего сопротивления, руководивший «некоммунистическими» подпольными организациями, и нелегальный ЦК КПЧ, много раз уничтожавшиеся оккупантами, но вновь и вновь возрождавшиеся. В сентябре 1941 г. они сформировали общий Центральный национально-революционный комитет для создания соответствующих органов на местах и среди людей разных профессий. Активное участие в борьбе с оккупантами, приняли, с риском для жизни, и чешские писатели. В на-

чале 1942 г. был создан подпольный Национально-революционный комитет интеллигенции, с которым были связаны Ф. Галас, Б. Вацлавек, В. Черный, В. Ванчура, возглавлявший писательскую секцию. Драматург Я. Квапил входил в руководство Подготовительного национально-революционного комитета, созданного в начале 1943 г. после ликвидации «некоммунистических» групп Сопротивления. Координацию между «Людмилой» (конспиративное имя компартии) и «Липой» (организацией, ориентированной на Лондон, связи с которым шли в основном через Словакию) осуществляли какое-то время коммунист Я. Крадохвил, известный прозаик, и демократ Й. Паливец, переводчик и поэт.

Разные взгляды на послевоенную Чехословакию (социалистическую или буржуазную), которых придерживались члены подпольных групп рабочих, молодежи, интеллигенции — писателей, медиков, учителей, — не мешали им вместе бороться против общего врага. Общественные интересы преобладали над классовыми, партийными.

28 октября 1939 г. антифашистам удалось организовать в Праге стотысячную демонстрацию по случаю национального праздника. Во время ее разгона пятнадцать человек были ранены, один — студент медицины Ян Оплетал — смертельно. 17 ноября, через два дня после его многолюдных похорон и новых стычек с полицией, было арестовано около тысячи пражских и брненских студентов, девять из них были расстреляны, остальные брошены в тюрьмы и концлагеря (среди их узников оказались Ф. Бурианек, И. Гаек, в будущем известные критики и литературоведы, поэт Ян Пиларж и др.). Все чешские вузы были закрыты. (В память об этом событии 17 ноября отмечается как Международный день студентов.) Но эта и другие акции устрашения лишь разжигали ненависть к захватчикам.

В сентябре 1941 г. вместо барона фон Нейрата исполняющим обязанности протектора Чехии и Моравии был назначен «шеф имперской службы безопасности» Р. Гейдрих. Он сразу же объявил чрезвычайное положение, арестовал, судил и приговорил к смерти главу чешского правительства протектората генерала А. Элиаша за связь с подпольной офицерской организацией, привел в исполнение смертный приговор нескольким сотням человек, несколько тысяч отправил в тюрьмы и концлагеря. 27 мая 1942 г. группа чешских парашютистов, переброшенных из Англии (там служили чешские и словацкие летчики, вылетавшие вместе с англичанами на боевые задания), совершила покушение на Гейдриха, вскоре умершего от ран. Погибли в подвалах пражской православной церкви Кирилла и Мефодия, отбиваясь от преследователей, и парашютисты. В стране началась фашистская акция мщения, невиданный террор, массовые аресты заложников, казни. По подозрению в укрыватель-

стве парашютистов были снесены с лица земли (мужчины убиты, женщины и дети отправлены в концлагеря) деревни Лидице и Лежаки. Газеты печатали длинные списки расстрелянных, составленные с немецкой аккуратностью. Иногда фамилии повторялись, казнили целыми семьями: «За связь с лицами, принимавшими участие в акциях, направленных против Рейха... за укрывательство лиц, проживающих без ведома полиции... за одобрение террористического акта против обергруппенфюрера СС Гейдриха». В мрачные дни гейдрихады одним из первых был расстрелян Владислав Ванчура (1 июня 1942 г.). Тогда же был арестован и 3 апреля 1943 г. умер в Освенциме от тифа Б. Вацлавек. В Освенциме же, в газовой камере, 19 октября 1944 г. погиб К. Полачек. Еще раньше, в 1941 г. в дрезденской тюрьме оборвалась жизнь критика-марксиста Курта Конрада. Уже на исходе войны были арестованы В. Черный, Й. Паливец, Я. Крадохвил. Последний домой не вернулся. Чудом избежал ареста так и норовивший «насолить Гитлеру» Ф. Галас.

Два документа начала оккупации концентрированно выражали позицию подавляющего большинства мастеров слова, показывая, что может ждать от них чешский народ, а что — вожди рейха. Это напутствие руководства Союза чешских писателей «Народу чешскому» от 31 мая 1939 г. (опубликовано в газетах «Руде право», «Ческе слово», «Право лиду»), написанное Горой и лично поддержанное многими литераторами, которым он разослал свой текст, и «Открытое письмо министру доктору Геббельсу. Ответ чешской интеллигенции» — нелегальная листовка Ю. Фучика (осень 1940). Первый документ был присягой на верность своей родине, «окропленной кровью святого Вацлава», на верность своей культуре, наследию «Сметаны и Дворжака, Алеша и Манеса, Махи и Неруды», Бржезины и Голечка, Ирсека и Дыка. Второй — решительным отказом от сотрудничества с фашизмом. В ответ на призыв Геббельса к чешской интеллигенции как «ведущей духовной силе» нации, «включиться в процесс установления порядка», — «ведь народ всегда думает так же, как и его интеллигенция», — Ю. Фучик написал: «Никогда, слышите вы, никогда мы не изменим революционной борьбе чешского народа, никогда не пойдём к вам на службу и не станем служить мракобесию и рабству!»

В годы оккупации многие писатели начинают вести двойную — легальную и подпольную — жизнь. Некоторые успевают вовремя переправиться за рубеж. В связи с этим литературный процесс раслаивается на потоки нелегального, эмигрантского и подцензурного творчества. Они перекликаются по пафосу, тенденциям, проблематике, но различаются степенью открытости их воплощения.

Самой знаменитой книгой подполья стал сборник «Крик Короны чешской», переправленный во Францию в июне 1939 г. и вышедший



в Париже в мае 1940 г. под названием «Песни родины». Его организаторами стали Йозеф Паливец (1886–1975), дебютировавший в 1941 г. как поэт (сб. «Перстень с печатью»), и Ф. Галас. Активное участие в сборе материала приняли Гора и Черный. Анонимными авторами стали, кроме Галаса и Горы — Голан, Сейферт, Медек, Томан. Сборник, отозвавшийся на Мюнхен, оккупацию, расправу со студентами, не церемонился с захватчиками, припоминая славные сражения чешских легионеров с немцами: «Страж рейха на часах! А кто там плачет? / Что надобно тебе, чужой солдат? // Ты помнишь, бил тебя я под Бахмачем, / опять сверкает штык в моих руках. // Прочь убирайтесь, генерал!» (Ф. Галас. «Могила неизвестного солдата»). Он содержал призывы «К оружию» (стихотворение Галаса) как руководство к действию. Позже сборник вышел в США, а некоторые стихи публиковались в американско-чешском ревю «Обзор». В 1941 г. в Америке появился сборник стихов «Воспоминания и надежды», принадлежащих малоизвестным чешским поэтам, жившим во время войны во Франции.

На родине в 1942 г. Черный, Галас, Вацлавек, Ванчура активно готовили, по свидетельству Й. Паливца (в предисловии к пражскому изданию «Крика Короны чешской», 1947), нелегальный «весенний революционный альманах» «Май» (в его же эссе 1969 г. упоминается сборник «Весна нации»), получив материал и от Я. Чепы. Но многое из собранного пропало после ареста Ванчуры.

Главной трибуной антифашистских публикаций в прозе и стихах стали нелегальные газеты и журналы разных течений — «Руде право» (вышло более 60 номеров), «Майовый лист», «Искра» (орган компартии центральной Моравии, 1939–1945), «В бой» (1939–1941), «Гласы з подземи» («Голоса подполья», 1941–1942), «Цил» («Цель», орган революционной организации молодежи, 1939–1940), «Чески курир» («Чешский курьер», журнал революционного сопротивления на родине), «Моравска Ровност» (Орган КПЧ и национального сопротивления в Моравии и Силезии), «Народни освобоцени» («Национальное освобождение», нелегальный журнал Национального объединения чешских патриотов), сатирический журнал «Трнавечек» («Колочка») и т. д., а также листовки и брошюры («Вечера под протекторатом» и др.), печатные и рукописные. Там ненависть к оккупантам и призывы к борьбе выражались открытым текстом.

Назад — ни шагу! Не стоять на месте!

Казненные идут с живыми вместе,

Из амбразур могил взметнулось пламя мести, —

(Перевод И. Гуровой)

писал Ф. Галас в стихотворении «1 мая 1942 года» («Руде право»), показывая, что погибшие остаются в строю, вооружая живых «динамитом мщения». И — пора дать выход гневу — «слишком долго за тебя стреляют на востоке, стреляй и ты!» (перевод подстрочный). В газете «Удер» («Удар», органе КПЧ в Кутной горе и окрестностях) только с января по май 1940 г. были опубликованы стихи Незвала, Горы 20–30-х гг., тексты песен Восковца и Вериха, отвечавшие моменту, стихотворение С. К. Неймана «Не измени» из запрещенного сборника «Бездонный год» (1939; «Лишь о тебе, народ, все помыслы мои, лишь о тебе..., не измени...», *перевод М. Павловой*), где поэт сравнивал оккупацию с серой тьмой, окутавшей землю, и предсказывал, что ее рассеет «май», как бы предчувствуя, что именно в этом месяце придет через шесть лет свобода.

Чешский народ не мог не взяться и за оружие сатиры, потешаясь над Гитлером («Дольфом со взором безумным»), Геббельсом, Герингом, эсэсовцами, немцами, коллаборационистами, остроумно переиначивая для этого баллады Эрбена, поэмы Карла Гавличека-Боровского, народные песни, молитвы, сказания. Так, легенда «О праотце Чехе», якобы «написанная специально для журнала Трнавечек К. Г. Франком», гласила: «Неправда, что праотец Чех был чехом, а правда то, что Чех был немцем, поскольку чехи называли его своим „вождем“, что означает дословный перевод с немецкого — „Führer“... Первым настоящим чехом, ступившим на землю, был Эмануэль Моравец (профашистский глава чешского правительства протектората, назначенный после казни генерала Элиаша. — *Л. Б.*) А его, как известно, сотворили тоже немцы, что доказывает тысячелетнюю зависимость чехов от Рейха. Сик калы!» («Трнавечек», № 2/1942; немецкое «Sieg heil» было нарочито искажено, чтобы, вероятно, показать, что пришепники немцев и языка-то их толком не знают). Некоторые антифашистские брошюры скрывались под невинной обложкой (путеводителя Чедока — «Познай свою родину!», серии «Добрая книга. Авантюрные романы и репортажи» и др.). Сборник начиненных сатирическим содержанием «Народных песен» (выпущен КПЧ, 1940), заканчивался такой информацией: «Издан при поддержке министерства Имперской пропаганды. Лауреат премии Др. Йоз. Геббельса. Типографию разыскивает ГЕСТАПО».

Известно, что в создании новых текстов для старых песен и сочинении эпиграмм активно участвовал Галас, охотно откликавшийся на просьбы всех, кто бы ни пришел к нему за помощью.

Особую страницу нелегальной чешской литературы составляет творчество узников фашизма. Памятником борцам Сопротивления стал «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика. Верный своему жур-

налистскому призванию, он вел его и после ареста в тюрьме Панкрац, пользуясь лояльностью чешских надзирателей и записывая все, что происходило на допросах, очных ставках, в камере, в моменты передышек, вспоминая прошлое, размышляя о будущем, рисуя точные психологические портреты соратников и палачей, людей и нелюдей, с которыми его свели жизнь и борьба. Записи репортера переходили в страницы лирического — по интонации, искренности самовыражения — дневника, сменявшиеся текстами, напоминая своей строгостью и разрозненностью кадры кинохроники. В результате из тайно переправлявшихся на волю исписанных полосок бумаги сложилось лучшее произведение Фучика, своего рода «оптимистическая трагедия» в документальном жанре. «Репортаж» (посмертно опубликован в 1945 г.) и его автор, романтик революции и герой-антифашист, стали объектами культа в послевоенной Чехословакии, но они не преданы забвению и в постсоциалистический период, так как в конечном итоге отстаивали ценности общечеловеческие.

В бараках Дахау, Бухенвальда, Заксенхауза и Берген-Бельзена вел стихотворный дневник Йозеф Чапек, писатель и живописец, автор блестящих антифашистских полотен, создавая книгу «Стихов из концлагеря» (посмертный сб. 1946 г.). В них, простых по форме, порой воспроизводящих ритмы Махи и Незвала, автор изливал душу узника, которому лишь сон приносил облегчение («На сон грядущий»), и чья явь превращалась в одно сплошное «Ожидание» («я не способен ни на что, лишь ждать... и здесь моя борьба, и мужество, и сила...»). Но самой большой бедой, самым страшным ударом судьбы, с которым невозможно смириться, он считал не арест, не заключение, а смерть своего брата на Рождество 1938 г., адресуя ему пронзительные строфы любви, тоски и преклонения («Брату Карлу»).

Где-то на грани литературного творчества и фиксации пережитого возникала «лагерная проза» двух совсем молодых людей, борцов Сопротивления, один из которых уже был начинающим писателем, а другая так и не успела вступить на литературную стезю. Речь идет об Алоисе Микуле (литературный псевдоним Иван Явор, 1915–1944), оставившем потомкам «Портреты товарищей по камере, надзирателей и стражников трудовых лагерей» (опубликованы в 1951 г. в книге И. Явор «За красоту жизни») и Марии Кудержиковой (1921–1943), которая получила литературную известность благодаря своим письмам из заключения (М. Кудержикова. Отрывки из жизни, 1961)<sup>1</sup>.

Оторванные от родины эмигранты не теряли с ней духовной свя-

<sup>1</sup> Подробнее см. о них: Р. Л. Филитчикова. Литература человеческого документа в Чехии // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939–1945. М., 1972.

зи. В Москве издавалась газета «Ческословенске листы» (с 1943 г.), публиковавшая художественные произведения. В МГУ читал лекции по чешской и словацкой истории З. Неядлы, заместитель председателя Антифашистского славянского комитета. По советскому радио, вещавшему и на зарубежные страны, с регулярной «сатирической хроникой» в стихах, где давался обзор событий за неделю и высмеивался Гитлер с подручными, выступал на родном языке поэт И. Тауфер (1911–1986). Тогда же он начал переводить В. Маяковского (которого со временем перевел полностью), В. Хлебникова, С. Есенина, Д. Бурлюка и других русских поэтов, много сделав впоследствии для популяризации русского футуризма и советской поэзии в своей стране.

В Лондоне вышла антология чешской литературы XV–XX вв. «Устами родины» (1941), издавался литературно-художественный журнал «Обзор», по БиБиСи выступал Ян Масарик, сын президента-освободителя и министр иностранных дел правительства Чехословакии в эмиграции. В издательстве «Чехословак» вышел написанный еще в 1939 г. в Париже роман бывшего легионера Франтишека Лангера «Дети и кинжал» (1943), одно из редких в чешской прозе тех лет обращений к теме Сопrotивления (в романе шла речь о борьбе ребятни из деревни Подоли под Кладно, напоминавшей Лидице, с гестаповцами). В США, куда эмигрировали Р. Якобсон, А. Гофмейстер, Э. Гостовский, И. Восковец, Я. Верих, композитор Я. Ежек и др., издавался культурно-исторический ежегодник «Зитршек» («Завтра», 1942–1944). Восковец и Верих активно сотрудничали с Голосом Америки, доносившим их собственные голоса до родной земли. В США были опубликованы «Письма изгнанника» (1941) Э. Гостовского, его же романы «Семь раз в главной роли» (1942) и «Укрытие» (1943). Мастер психологической прозы, в котором американская критика тех лет находила «что-то от Кафки, а что-то от Достоевского», показывал переживания человека на чужбине, обращался через рефлексии своих героев к событиям 1930-х гг., предвещавших гибель Чехословакии, затрагивал проблему ответственности интеллигенции за происходящее, раскрывал духовные метания личности во время фашистских преследований, войны, Сопrotивления.

Легальная жизнь чешской литературы продолжалась и в условиях оккупации. Выходили подцензурные литературно-художественные журналы, хотя их общее число сокращалось и было сведено до минимума к 1944 г. Уже в 1939 г. перестали издаваться вечный «Люмир», журнал легионеров «Чин» («Действие»), журнал «Пршитомност» («Настоящее») Ф. Пероутки, брошенного в Бухенвальд. Его несколько раз привозили в Прагу, предлагая отпустить на волю, если он возглавит коллаборационистский журнал, но он всякий раз отказывал-

ся, и его возвращали обратно. Откровенно реакционных изданий, поддерживавших режим протектората, таких в частности, как «Арийский бой», развернувший бешеную травлю евреев, было немного. Большая часть изданий внешне придерживалась нейтралитета, игнорировала политику, сосредотачивалась на культурных проблемах. Важную роль консолидатора чешского искусства играл журнал «Критицки месичник» (1938–1942) В. Черного. В 1939 г. он предложил создать при журнале писательскую группу, которая позже вошла в движение Сопротивления. Сами же журнальные страницы были легальной трибуной писателей разных взглядов и поколений. Там впервые были опубликованы новые произведения Галаса, Голана, Горы, печатались Б. Вацлавек, В. Завада, Я. Колман-Кассиус, И. Тауфер, К. Беднарж, И. Блатны, Й. Кайнар, И. Ортен, К. Капоун, Фр. Нехватал, Л. Чиврны, статьи словаков Р. Фабры, М. Поважана и др., рецензировались вышедшие книги, сборники стихов, в том числе словацких поэтов — Э. Б. Лукача, В. Беньяка, Л. Новомеского, новинки польской литературы. Не довольствуясь простым отражением легальной жизни чешского искусства, журнал пробовал направлять его развитие, призывая к воплощению идеалов («реализм будет в творчестве, если есть идеализм в душе»), напоминая, что «все искусство, да и культура в целом, героичны по сути, поскольку по существу активны», и что «культура — есть борьба между правдой и ложью» (В. Черный. Культура и характер)<sup>2</sup>. Надо ли говорить, какой боевой смысл скрывали эти слова, призывавшие писателей к активности, и что означала «героичность» в то время. Журнал был закрыт по доносу «Арийского боя» на публикацию в нем авторов-евреев (Ортена и др.).

После закрытия журнала В. Черного наиболее популярным и репрезентативным становится журнал католического направления «Акорд» (1935–1944), который с 6-го года издания (1940–1941) стал редактировать не «редакционный круг», а Ян Заградничек, расширивший состав авторов и проблематику публикаций за счет произведений первоклассных писателей. Там печатались, помимо Заградничека, Демла, Дуриха, Б. Фучика, Я. Чепы, Ф. Кршелины (т. е. католиков и руралистов), — Галас, Грубин, Завада, И. Блатны, О. Микулашек и др., публиковались произведения Данте, П. Клоделя, Ц. Норвида, Ф. Мориака, К. Бальмонта (в переводе Й. Вашицы), Ф. М. Решетникова, Эндре Ади (в переводе Галаса), рецензировались новые издания произведений Я. А. Коменского, К. Светлой, К. Я. Эрбена, Ю. Зейера, Ф. Кс. Шальды, Р. М. Рильке, У. Шекспира, Лопе де Вега, Ф. Шиллера, новинки чешской литературы. Один из номеров был посвящен памяти Й. Фло-

<sup>2</sup> Kritický měsíčník, 1942, ročník 5, s. 2–3.

риана, основателя и издателя библиотеки «Хорошая книга» и переводчика Л. Блуа. Католик Б. Фучик написал для «Акорда» некролог на смерть пролетарского поэта И. Горжейшего. Но тем не менее это был журнал со своим лицом, который активно популяризировал памятники древнечешской литературы религиозного характера (статья о новом издании старочешской легенды о св. Катерине), искусство барокко (отклики на выпуск сборника «песен из барочного канционала, связанных с темой христианских приготовлений к смерти», названного «Танец смерти», 1942) и т. д. Действительность протектората и войны журнал игнорировал, не публиковал, в отличие от других изданий, сводки военных действий. Официальное сообщение о смерти Гейдриха «Акорд» никак не прокомментировал, равнодушно дав вслед за этим подборку стихов, с сообщением не связанных. Для сравнения: ревью «Наша доба» («Наше время») после некролога на Гейдриха поместило верноподданническую статью о великих заслугах наместника, с приходом которого в протекторате «воцарилось спокойствие», люди «занялись трудом» «на пользу ратным усилиям Великогерманского рейха»<sup>3</sup>.

В подцензурной литературе периода оккупации, как и во времена второй республики, лидировала поэзия. Сохранявшиеся в первые месяцы после ликвидации Чехословакии издательские и цензурные возможности позволили увидеть свет ряду поэтических произведений, близких опубликованным в 1938 г. по проблематике, мотивам, пафосу — явному или скрытому (поэмы Голана «Сон», 1939; Горы «Ян-скрипач», 1939; Незвала «Историческое полотно», 1939; сборники Колмана-Кассиуса «Сретение Господне в пожаре», 1939; Библа «Зеркало ночи», 1939; Незвала «В пяти минутах от города», 1940; Сейферта «Светом одетая», 1940; Завады «Крепостная башня», 1940 и др.). Оккупанты тогда еще стремились придавать протекторату видимость автономии, а цензоры-патриоты помогали соотечественникам обходить рогадки цензуры. Это, впрочем, получалось не всегда. Были запрещены сборник С. К. Неймана «Бездонный год» (1939), опубликованный, — если не считать стихов, появившихся в подпольной прессе, лишь в 1945 г., антифашистская сатирическая поэма В. Незвала «Швабы» (1939) и т. д.

Первым откликом на свершившуюся агрессию стала фантазмагическая поэма Голана «Сон» (апрель 1939). Предчувствуя ужасы оккупации прежде, чем стали реальностью массовые аресты, облавы, расстрелы в Кобылисах, транспорты с заключенными, бараки Терезина, — он рисует действительность как кошмар, как пляски Смерти,

<sup>3</sup> Naše doba, ročník 1942, s. 514.

как процессии вампиров, ведьм, уродов, калек, напоминавшие картины Иеронима Босха. Сон Голана был не «усладителем печали», а воплощением страшной яви, которая порой обнажалась в прораставших из нее коннотативных метафорах. Так, знакомая панорама Градчан на высоком влтавском берегу становилась у Голана символом не красоты, а рабства древнего города, оскверненного врагом («старый Град цепью реки прикован к позорному столбу»).

В поэме Незвала «Историческое полотно» вновь прозвучала тема Мюнхена. Настроения осени 1938 г., когда родину поэта ставили на кон, «проигрывали в карты», атмосферу неопределенности и злых (увы, оправдавшихся) предчувствий поэт воплощает, опираясь на стилистику «Кантилены мщения» (1897) К. Главачека, крупнейшего поэта чешского декаданса, близкого Незвалу не концептуально, а лирической природой таланта. Взяв за ритмическую основу своего произведения размеры второй песни Кантилены, поэмы о проигранном восстании гезов против испанских завоевателей, воспроизводя ее интонации и общую структуру, вплавляя в ткань «полотна» некоторые образы, эпитеты, приемы Главачека (в частности, прием «лексической монотонности», многократного повторения одних и тех же слов), упоминая о Фландрии, провинции Нидерландов, где разворачивалось действие «Кантилены», Незвал вводил события недавней осени в исторический контекст. Одно из самых трагических произведений чешской поэзии помогло жизнелюбивому Незвалу отразить одну из самых трагических страниц современной чешской истории.

Настоящей героиней подцензурной поэзии периода оккупации становится родная земля. Чувства к ней воплощаются по-разному, но всегда с болью, любовью, верой и ненавистью к оккупантам, проस्कальзывающей в иносказаниях и аллюзиях. «Тогда мы не могли обо всем писать открыто. А читатели чутко воспринимали любой подтекст, любой намек на сопротивление и надежду» (В. Завада).

У Незвала в сборнике «В пяти минутах от города» (1940) понятие «родина» то сжимается до моравской деревни детства («Дикие гуси»), то обретает масштабность, ассоциируется с «великим шествием» чешских городов и сел, символизирующим единство нации («Великое шествие»). Патриотическая тема сплетается у него с любовной, лиризм с патетикой, подкреплявшейся соответствующим словарем — «отечество», «лавр», «арфа», «слава», «терновый венец» и т. д., более привычным для поэтов национального возрождения, чем авангарда. Но в тот момент мобилизовывалось все, что шло на пользу главному — поддержать народ и заклеить агрессию. Для нее поэт не жалеет черных красок, прибегая к аллегорическим картинам запустения и гибели некогда цветущего местечка, оказавшегося — как в народных леген-

дах — на озерном дне («Малая Атлантида»), к образам ночной деревни, где тоскливо воют псы и вырисовывается силуэт катафалка («Родина»), «городских боен», полчищ прожорливой «саранчи» и «тараканов».

Олицетворением родины в поэзии Я. Сейферта становится его родная Прага (сб. «Светом одетая»; «Каменный мост», 1944). Видевший в период Мюнхена «Прагу в черном», с «погасшими огнями» (сб. 1938 г.), Сейферт стремится теперь как бы вопреки всему показать ее не мрачной и поникшей, а озаренной светом весны, цветущих каштанов, солнца. Ее устремленные в небо башни поднимают ввысь взоры человека, сторбленного тоской, а изваяния рыцарей метят свои копыта в драконов и сатану.

Родина — это и культурное наследие, которым можно гордиться, черпая в нем силы жить. Неруда, Врхлицкий, Св. Чех, Галек и многие другие классики, от которых стремился как можно дальше уйти чешский авангард, входят в современную поэзию — своими мыслями, образами или просто именами. Но особое внимание уделяется Махе и Немцовой. Если 30-е гг. проходят под знаком Махи, то в начале 40-х гг. культовой фигурой становится Божена Немцова. (В 1940 г. исполнилось 120 лет со дня ее рождения, в 1942 — 80 лет со дня смерти.) В 1941 г. выходит прекрасно изданная книга-альбом Ф. Кубки (текст) и М. Новотного (иллюстративный материал) о жизни писательницы. К Немцовой, реставрируя ее размытые временем портреты, обращаются в своих стихах Галас и Сейферт, в статьях Ю. Фучик и В. Черный.

Галас, отталкиваясь от корреспонденции Немцовой, где она пишет о своих мечтах и лишениях, создает героический образ женщины, всю жизнь сражавшейся с «гидрой нищеты» и в то же время заботливо пестовавшей слово. Вкладывая в него душу, снимая его усталость, она оставила чешским поэтам совершеннейший инструмент творчества. Цикл стихов Галаса «Наша пани Божена Немцова», меняющих строфику и интонации (от разговорных, песенных до пророческих, патетических), отражает разные моменты и стороны жизни писательницы — от ее рождения до смерти и завершается апострофами «Хвалы нашей пани» с мольбой «сберечь народ и лоно земли, до сердца развороченное ножом» (буквально «кесаревым сечением»). Не только сам образ Немцовой, но и скрытая цитата из Экклезиаста, прозвучавшая как ворожба, внушали читателям надежду: «Пусть случилось что случилось / зло большое приключилось / Одно уйдет другое придет / солнце зашло солнце взойдет». Опубликованный в 1940 г., цикл Галаса выдержал на протяжении года четыре издания. В его новый сборник «Лад» (1942) войдут лирические стихи, произведения в духе народной поэзии, строфы, посвященные друзьям и корифеям культуры, живым и умершим (Безручу, Томану, Горе, Шальде,



Неруде, Сметане, Махе). Воодушевленный рождением сына Франтишка, Галас включает в книгу раздел прекрасных детских стихов (многие написаны в стиле песен или считалочек), где поэтически разъясняются самые простые вещи («мышь — проснувшаяся глина», «слеза — одинокая вода» и т. д., цикл «Ко сну»). Детский мотив поэт обыгрывает и в заглавном стихотворении финального раздела сборника, рефрен которого «Играем дальше» воспринимался как призыв к сопротивлению.

Если импульсом для стихов Галаса о Немцовой послужили строки из ее писем, то Сейферта вдохновил старинный веер, с которым та когда-то танцевала на балах. В прозрачных и легких стихах цикла «Веер Божены Немцовой» (1940) с одинаковым зачином («Он ветхий, и муар поблек») встает романтический образ женщины, от которой «остались лишь веер, имя и аромат весны», но в которую все еще влюблен поэт, как были влюблены ее современники. Если Галас боготворит Немцову как святую, как «мать величия нашего», то Сейферт поклоняется ей как рыцарь Прекрасной Даме, выражая через отношение к ней нежные чувства к родине.

Важные штрихи к портрету Немцовой добавляли в своих статьях В. Черный и Ю. Фучик, подчеркнувший в очерке «Божена Немцова борющаяся» (1941) радикализм писательницы, остроту ее социального зрения.

В отличие от писателей светских, стремившихся укрепить дух народа с помощью корифеев чешской культуры, Ян Заградничек, чье творчество обретает гражданско-патриотическую направленность, призывает на помощь почитаемых в Чехии святых — Прокопа, Войтеха, Вацлава, первоучителей Кирилла и Мефодия. Родину у него олицетворяют прежде всего христианская вера, свет вифлиемской звезды, уютное потрескивание рождественской свечки, отражающейся райскими бликами в детских глазах, претворяя стыд поражения в надежду (сб. «Хоругвь», 1940; поэма «Святой Вацлав», 1944 и др.).

Значительность и цельность воплощаемых чувств, стремления выразить их как можно более полно и наглядно ведут к укрупнению поэтических жанров и возрождению эпического начала в чешской поэзии. Помимо циклов стихов (Незвала, Сейферта, Галаса), получают распространение (у-Горы, Голана и др.) лиро-эпические поэмы с четко прочерченным сюжетом, объективизированным героем, т. е. более традиционные и одноплановые, чем полифонические композиции («зоны»\*) конца 20-х гг.

Одним из лучших произведений в этом ряду и во всем творчестве Горы становится его поэма «Ян-скрипач» (1939), где приливы любви

\* См. о них в предыдущей главе.

к родной земле, вызванные страхом ее потерять и болью, вызванной утратой отторгнутых территорий, психологически мотивированы обратной ситуацией обретения отечества, чувствами настрадавшегося на чужбине эмигранта, который возвращается после долгой разлуки в родные края. Напевность полнозвучного и легкого стиха поэмы, разбитой на строфы, напоминающей онегинскую строфу (к столетию со дня смерти Пушкина Гора сделал новый блестящий перевод «Евгения Онегина»), была поддержана профессией героя — музыканта, скрипача, чей инструмент как бы определял тональность произведения.

Если у Сейферта и Незвала тема родины сплеталась с темой любви, то у Горы — с темой искусства, мотивами потерь и смерти, которые доминируют в сборнике «Золушкин сад» (1940) (цикл «Реквием» и др.).

К сходной с произведением Горы теме возвращения, но не с чужбины на родину, а из города в родные края, прибегает и Голан в поэме «Первое завещание» (1940). Ее герой, поэт, на время возвращается к своей прежней любви. Отмеченное языковым экспериментом (автор включал в поэтический текст элементы разговорного языка, обрывки фраз и слов, подслушанных на городской улице), произведение знаменовало синтез старого и нового в творчестве Голана. Его все больше привлекают сюжетные поэмы о жизни простых людей. Но обращение к достаточно традиционным темам и конструкциям сочеталось с нетрадиционным смещением разностильной лексики, классического и экспериментального начал, конкретных и абстрактных образов. Помимо поэтического дневника довоенных лет «Лемурия» (1940), книги интимной лирики «Громыхание» (1940), сборника стихов «Хор» (1941) выходит поэма «Терезка Планетова» (1943) — о трагических случайностях, подстерегающих человека (гибель деревенского юноши, помогавшего отцу выкорчевывать сад), и бедах забвения, равносильного смерти (о Терезке, забытой односельчанами, помнит лишь деревенский лекарь, который через всю жизнь пронес неразделенную любовь к ней). Вроде бы не связанные с обстановкой, в которой они создавались, произведения Голана были звучны ей своим драматизмом, мыслями о смерти. Если «Первое завещание» обнаруживало связь с романтической поэзией Махи, то «Терезка Планетова» явно опиралась на реалистические традиции.

Из поэзии военного периода уходит безотчетный трагизм, в те годы он получает конкретную, порой скрытую, но всегда понятную читателю мотивировку. Ситуация вносит ясность и определенность в общественные цели и чаяния. Больше определенности становится и в поэзии, в ее ответах на заданные себе вопросы, что делать. Один из бесспорных — внушать надежду. Позволявшая себе расслабляться в относительно благополучные и мирные времена, чешская поэзия

внутренне мобилизуется в годы испытаний, что отражается на общем тоне стихов.

Более жизнеутверждающей становится поэзия Завады. Продолжая прежние проблемно-тематические тенденции, его новые стихи (сб. «Крепостная башня», 1940) наполняются не только намеками на конкретные общественные реалии (Мюнхен, тяжкое положение культуры в годы оккупации), на страдания чешской земли, определившие подбор образов в пейзажах («мертвое русло реки», «кровью заплывавший сад», «тихонько кружится снег над кратером земного ада», «земля моя родная, полная выбоин и скал, не сама ли обратила в камень ты свою печаль»), но и желанием оказать людям поддержку. Поэт пишет о любви и материнстве, как залоге сохранения и обновления жизни, о мудрых законах природы, которые сильнее беззакония войны.

В военные годы набирает силу творчество Франтишка Грубина (1910–1970), лирика тихой исповедальной интонации, ученика и друга Й. Горы. Его ранняя поэзия со слабым налетом символизма, отличалась мелодичностью, склонностью к рефлексиям. Из отечественных поэтов ближе других ему были Сова, Томан, Гора, из зарубежных – Верлен. В новых сборниках («Пчелиный плащ», 1940; «Земля – Богиня Судьбы», 1941; «Цикады», 1943) усиливаются социальные мотивы, крепнут связи с чешской классикой XIX в., в том числе с Нерудой, автором «Космических песен». Они были созвучны стремлениям Грубина, чьи взоры часто обращались в ночное небо августа, усыпанное звездами, приблизить космос к человеку. Рождение и воспитание дочери разбудили в Грубине детского писателя (сб. «Повторяйте со мной», 1943). После освобождения увидят свет его непосредственные отклики на военное лихолетье (стихотворения «Земля Владислава Ванчуры», «Колокола» с перезвоном слов «Волга, Дон», «Сталинград», пронизанное мольбой «Храни, Всевышний, город Сталинград!»).

В 1940 г. «Весенним поэтическим альманахом 1940» (с предисловием В. Черного), включившим стихи И. Ортена, И. Блатного, Й. Кайнара, К. Беднаржа, Л. Чиврного, О. Микулашека, Я. Пиларжа и др., заявило о себе новое поколение литераторов трагического мироощущения, разочарованных в современных идеологиях и социальных программах правого и левого толка и устремленных к поискам «человеческого» в человеке, к вещам и явлениям, далеким от политики, но близким каждому.

Новое поколение вскоре образовало две не слишком сплоченные группировки, куда входили в основном поэты, но также прозаики и художники. Их размежевание было обусловлено разными концепциями искусства, сформулированными, с одной стороны, поэтом Ка-

милом Беднаржем (1912–1972) в «Слове к молодым» (1940), а с другой — критиком Индржихом Халупецким (1910–1990), теоретиком и вдохновителем Группы 42.

Дистанцируясь от произвольных трактовок жизни и человека современным искусством, и критикуя «модернизм», К. Беднарж в своем «Слове к молодым» ориентировал их на вечные ценности, на отражение «нагого» человека, свободного от всяких социальных связей и олицетворяющего незыблемые духовные устои, которые должны стать основой для человека «нового», вполне общественного, устанавливающего свои отношения с народом, обществом, Вселенной. На конкретную ситуацию в стране Беднарж (то ли желая быть выше политики, то ли обманывая цензуру) смотрел с философско-созерцательных позиций свидетеля грандиозного процесса смены эпох, которому чуть ли не посчастливилось «наблюдать технику Божьего творения», видеть, «как качаются государства и рушатся режимы, как путаются и сталкиваются друг с другом идеологии, и все фальшивое рассыпается, и полуправды лопаются, как зерна под лавиной истории». Но уже сам призыв упорно «искать человека» («потому что на пороге истории стоит новый гуманизм необъятных размеров»), искать «именно сегодня», когда человек особенно заметен во всех своих страданиях и испытаниях, отсеивающих «все несущественное»<sup>4</sup>, имел актуальный смысл и связывал философию Беднаржа (на что обратил внимание В. Черный) как с персонализмом (рассмотрением личности в качестве первоосновы бытия, от самоусовершенствования которой зависит прогресс), так и с экзистенциализмом.

Творческая практика самого Беднаржа, начатая еще до войны (сб. стихов «Камень на мостовой», 1937, где звучал страх перед «явью, более горькой, чем кошмарный сон», и перед неминуемым «концом земли», чья гибель наполнит Вселенную «запахом крови»), отразила переходы от ощущения своей неприкаянности в современном мире к поискам традиционных ценностей жизни в качестве духовных опор. С тяготами и тяжестью бытия начинает бороться «молодость», одаряющая человека верой, надеждами и любовью (сб. «Моя милая — лазурь», 1939, где появляется образ «нагого человека»). Экзистенциальный ужас перед одиночеством и смертью, скрыто мотивированный как атмосферой в стране, так и смертью отца, отступает перед силой искусства (сб. «Каменный плач», 1939; «После всех свадеб мира», 1941, куда вошли стихи «Музыка Бетховена», «Памяти Ф. М. Достоевского» и др.). А образ «нового человека», ощутившего животворную связь со своей землей, вырисовывается в сборнике «Гладь ому-

<sup>4</sup> K. Bednář. Slovo k mladým. Praha, 1940, s. 26.

тов» (1943), куда привносят свет любовные и патриотические мотивы. При всей глубине поэзии Беднаржа, его «слово» эстетика и публициста оставило более заметный след в истории чешской литературы, чем его слово поэтическое, склонное к абстракциям.

К группировке К. Беднаржа принадлежали поэт Я. Пиларж, прозаик Б. Бржезовский и др. Самыми яркими представителями этого круга литераторов и всего поколения единодушно признаны И. Ортен и И. Блатны.

Иржи Ортен (1919–1941) был связан с Беднаржем больше дружескими, нежели творческими узами, и напоминал своими первыми стихами, в которых воплотилось по-юношески открытое и наивно-доверчивое отношение к жизни, И. Волькера (сб. «Хрестоматия весна», 1939). Его следующие книги, развивавшие мотивы страха, гибели, тьмы («Путь к морозу», 1940; «Огненная комета», 1941) отразили мрачную атмосферу протектората, где ему как еврею приходилось особенно нелегко (он был исключен из пражского театрального вуза, ограничен в свободе передвижений, в контактах с друзьями, вынужден был из-за доносов менять псевдонимы, поскольку его почерк был легко узнаваем). Уже после войны вышли сборник «Элегии» (1946), созданный в 1941 г. под влиянием Э. М. Рильке и отразивший эпизацию поэзии Ортена, сборник «Бездорожье» (1947), книга «Дневники» (1958), составленная из стихов и записей каждодневных впечатлений. Вот одна из таких записей: «Ревет, ревет немецкое радио... Эх, крикнуть бы что-нибудь нежное, чтобы заглушить его...» Это «нежное», способное заглушить «тоску и ночной ужас оккупации» и радиовопли гитлеровской пропаганды, входило в поэзию Ортена с мыслями о детстве, матери, любви. Он раскрывал любовные переживания с невиданной для чешской поэзии откровенностью и в то же время целомудренно, превращая чувства эротические в эстетические, облагораживая физиологию любви природными и религиозными образами, которые стойко ассоциировались с чем-то возвышенным и прекрасным. Однако его поэзию ценят прежде всего за глубину и драматизм, за умение осязаемо и впечатляюще передать одиночество и пограничные душевные состояния человека, а также внутренний трагизм военного времени, избегая при этом стенаний и риторики. «Он использует стихи как твердую почву, на которую можно опереться, как надежный способ спасения от бесцельного потока куда-то утекающих слов, мыслей, образов, чувств, жизни» (И. Халупецкий, 1941)<sup>5</sup>. Его ценят за приобщение родной словесности к экзистенциализму, что скажется на развитии послевоенной чешской

<sup>5</sup> J. Chalupský. *Obhajoba umění*. Praha, 1991, s. 228–229.

литературы. Ортен погиб случайно. 30 августа 1941 г. его сбила немецкая санитарная машина, когда он переходил улицу, чтобы купить пачку сигарет, и через два дня его не стало.

Поэзия Ивана Блатного (1919–1990), сына драматурга и прозаика Льва Блатного, отличалась мелодичностью и легкостью стиха, склонностью к гармоничным формам. Первый сборник «Пани Утренняя Зорька» (1940) виртуозно воплощал красоту ускользающих минут, вторая книга стихов — чары родного Брно, замутненные грустью неумолимого движения времени (сб. «Меланхолические прогулки», 1941). Вскоре поэт сблизился с Группой 42 и сборник «Этот вечер», включивший стихи 1942–1945 гг. (вышел в 1945 г.), писал под ее влиянием.

Вдохновитель и теоретик Группы 42 (1942–1948) И. Халупецкий (занимавшийся тогда авангардным искусством, а после войны и паузы 1948–1962 гг. — пропагандировавший и переводивший французских экзистенциалистов) ориентировал молодежь не на сущностное и вечное, а на «мир, в который мы живем» (одноименная статья 1940 г.), на эмпирическую реальность современного города, отделяя ее от «суррогата» реальности, от заезженных искусством «букетов и натюрмортов», «экзотики сельской жизни», «аллегорий времен года». Он призывал литераторов и живописцев вернуться к обыденным «вещам», среди которых и рядом с которыми мы существуем, к «повседневным страшным и славным драмам человека и действительности»<sup>6</sup>. В статье «Генерация» (1942) он обосновал свои идеи обновления искусства необходимостью освободить его от парнасизма («литературной стадии поэзии», понимая под «литературой» «застывший мир чувств и мыслей»), от пустопорожних слов, укрепляя связи «слова с вещью», «фразы с событием», и все это — во имя создания искусства истинно человеческого, а не «лабораторного». Не ко времени проснувшаяся жажда обновления чешского искусства была вполне закономерной в контексте его общего развития, когда периодически встает острая необходимость избавляться от накопившейся «ветоши», преодолевать «усталость формы». Идеи Халупецкого, в чем-то перекликавшиеся с идеями чешского авангарда 20-х гг. (его борьбой против лексических абстракций, за «омоложение» стертых слов, укрепление связи между образом и впечатлением и т. д.), имели большое значение для развития послевоенной литературы, в частности поэзии «повседневности», противостоящей пафосной гражданской поэзии.

Но они встретили поддержку и уже тогда, когда были сформулированы, т. е. среди участников Группы 42 — поэтов Й. Кайнара, И. Колларжа, И. Блатного, художников К. Лготака, Ф. Гросса, Ф. Гудечека

<sup>6</sup> J. Chalupecský. Obhajoba umění, s. 73–74.

и др., которые черпали вдохновение в серых буднях большого города, открывая свои произведения для его неприглядных, порой отгалкивающих сцен, деталей, персонажей, событий. Стремясь к непосредственности и прозаизации стиха, поэты отказывались от тропов, прибегали к тавтологиям, к монтажу разрозненных сцен, услышанных на улице разговоров, отдавая преимущество сырому материалу перед его художественными обработками, и не столько поэтизируя, сколько развенчивая реальность. Наиболее показательными произведениями этого типа считаются сборники Йозефа Кайнара (1917–1971) «Случаи и стихотворные миниатюры» (1940), Иржи Коларжа (род. в 1914 г.) «Свидетельство о крещении» (1941), И. Блатного «В этот вечер» (1942–1945, издано в 1945 г.).

При всей дифференцированности молодого поколения, его представителей связывало и много общего, например созерцательность творчества. Откликаясь на сборники К. Беднаржа, И. Блатного, И. Коларжа, В. Черный писал: «Чего, как мне кажется, не хватает, хоть и в разной мере, но во всех книгах трех из наших самых молодых поэтов, да и в большинстве сборников их ровесников, так это реальности борьбы. Борьбы за целый свет и за себя»<sup>7</sup>. И тот же В. Черный позже свяжет все поколение, ставившее с разной остротой вопрос о смысле человеческого существования, с послевоенным чешским экзистенциализмом.

Во время войны среди молодежи находит поддержку и продолжение чешский сюрреализм. В 1943 г. в одном из районов Праги, Споржилове, создается группа споржиловских сюрреалистов, куда входит сын прозаика Я. Гавличека, поэт и психоаналитик Збынек Гавличек (1922–1969), поэт Рудольф Альтшуль (1927–1945), погибший в концлагере, теоретик сюрреализма Роберт Каливода (1923–1989) и др. Складывается сюрреалистическая Группа Ра, «тезка» одноименного издательства, возникшего в конце 30-х гг. в Раковнике. Группа базируется в основном в Брно. Среди ее членов — поэт Людвик Кундера (род. в 1920 г.), в будущем искусствовед и переводчик немецкой литературы, художник Й. Истлер и др. В 1942 г. ей удается издать сборник «Растрепанные куклы», где была в целях маскировки поставлена довоенная дата<sup>8</sup>.

Не прекращается и творческая деятельность некоторых чешских сюрреалистов «первого призыва» — теоретика сюрреализма и психолога Б. Броука, выпустившего ряд статей, художницы Тоайен, создав-

<sup>7</sup> Kritický měsíčník, 1942, ročník 5, s. 26.

<sup>8</sup> Подробнее о Группе Ра см. в: Milan Napravnik — Vratislav Effenberger. Interview (14.5.1991) // «Analogon» 6. Praha, únor (февраль) 1992, s. 62.

шей несколько циклов рисунков (в том числе «Из казематов сна», 1941; «Стрельбище», 1941; «Спрячься, война!», 1941). Они сопровождались стихами Индржиха Гейслера (1914–1953), примкнувшего к сюрреализму еще в 30-е гг., и издавались нелегально. Гейслер, кроме того, пишет тексты к фотографиям И. Штырского («На острие этих дней», 1941, часть альбома была издана в 1945 г.) и стихи, составившие сборники «Далеко за линией фронта» (1941), «Снова меняются времена года» (1942–1944). Во время войны, дабы избежать участи многих евреев, Гейслер вынужден был скрываться. Его прятала То-айен. В 1947 г. он уезжает вместе с ней в Париж.

Поднятая «младосюрреалистами» (М. Направник) новая волна сюрреализма вольется в послевоенную чешскую культуру, переживая периоды легализации (1945–1948 гг., 1968–1969 гг., 1990-е гг.) и запретов.

Если поэзия в своей подавляющей части выражала настроения и душу народа, то подцензурная проза показывала сам этот народ, его жизнь, но в далеком и недалеком прошлом, оставляя «на потом» впечатления военных лет из-за специфики прозаических жанров и времени. Тяготевшая к реализму чешская проза правдиво отражает реальность протектората не смела, а идеализировать ее не желала и не могла. Она оживет в своем драматизме и подробностях на страницах послевоенных произведений Я. Дрды, Я. Вайса, А. Лустига, Н. Фрида, М. Пуймановой, Б. Бржезовского, И. Марека, М. Яриша, Я. Отченашека и многих других. А пока чешские прозаики либо дают выход своим впечатлениям и чувствам опосредованно, выбирая аналогичные современности ситуации где-то в стороне от нее и рассчитывая на ассоциативные связи, либо продолжают бесконечный процесс изучения человеческих характеров, судеб, исторических эпох, биографий великих людей, позволяя читателю просто забыть и отдохнуть душой, получить от книги заряд веры в жизнь.

Как поэзия, так и проза мрачнейшего периода чешской истории не была раздавлена происходящим, а противостояла ему всем своим скрытым пафосом. Однако ее русло сжимается. Из нее уходит социально-политический роман, переживая стадию накопления материала, но продолжается жизнь исторической и историко-биографической (В. Ванчура, К. Шульц, К. Новый, И. Ольбрахт, М. В. Кратохвил, Й. Томан, Ф. Кубка, Ф. Кршелина, А. М. Тильшова), а также психологической (М. Пуйманова, В. Ржезач, В. Нефф, Я. Глазарова и др.) прозы. Становится популярной проза на темы из народной жизни (Я. Дрда, Й. Ш. Кубин, Э. Басс). Потребность в беллетристике настолько велика, что круг ее авторов ширится за счет представителей других творческих профессий.



Патриотическая эпопея В. Ванчуры «Картины из истории чешского народа» (1 том — 1939, 2 — 1940; начальные главы 3-го тома вышли в 1948 г.), оборванная на полуслове, задумывалась как труд целого коллектива авторов, призванный поддержать сограждан в тяжкую годину. Ванчура должен был написать лишь вступление и осуществить общую редактуру. Но первые же ванчуровские строчки, прочитанные вслух: «В глубинах столетий северные границы знакомых земель покрывал лес, что тянулся далеко-далеко, куда глаза глядят...», — убедили всех, как вспоминал Я. Сейферт, что лучше Ванчуры никто эти картины не напишет. В результате тот все взял на себя, но, стремясь к исторической достоверности, консультировался с молодыми историками. Опираясь на свои любимые хроники — Козьмы (Космаса) Пражского, Далимила, Збраславскую хронику, он выступил в «Картинах» не столько летописцем, сколько философом и поэтом, поэтизирующим прошлое воображением, лирической интонацией, благозвучностью фразы, насыщенной как в стихе синтаксическими параллелизмами, анафорами, инверсиями, тропами.

Эпопея Ванчуры, успевшего охватить период с древности до времени правления Вацлава II (XIII в.), была синтезом документальных и беллетристических начал. Ее композиция, вероятно произвольно, воссоздавала одну из линий развития чешской прозы. Текст первой части в стиле эпической хроники со вставными новеллами (о первом чешском летописце Космаса и др.) сменялся во второй части, открывавшейся «Несколькими историями из тех времен, когда в Чехии стали возникать города» чередой сказов и новелл, объединенных общими персонажами. Третий том, посвященный «последним Пршемысловичам», должен был, судя по наброскам, стать романом. Творение Ванчуры — не просто приближало прошлое, но и показывало на его примерах, что в жизни все взаимосвязано так же, как связаны несущийся поток и русло, помогающее и препятствующее движению, что человек, даже не наделенный властью и богатством, — не песчинка в этом потоке, а народ многострадальной земли, знавшей времена упадка и расцвета, поистине «бессмертен». Автор не идеализирует чешскую историю, где столько всего было и прошло. «Пройдет и это...», — будто говорили с соломоновой мудростью о современных событиях «Картины» Ванчуры. Впрочем, они скрывали и другой смысл и делали другие выводы из исторического опыта: вражьей силе надо давать отпор. Им следовал и сам писатель, не желавший ждать, пока все пройдет само собой.

Кладезь возможностей, которые предоставлял писателям исторический материал — познавать непознанное, вести с помощью прошлого, усыпавшего бдительность цензуры, диалог с современностью,

реагировать на ее проблемы — вызвал настоящий бум исторической прозы. Ради нее известные авторы меняют свои амплуа, а кто-то безвестный берется за перо романиста. К предгуситской эпохе обращается мастер социальной прозы К. Новый в романе «Рыцари и разбойники» (1940) о борьбе мелкопоместных дворян и крестьян южной Чехии с крупными феодалами. Бывший член Деветсила Иржи Маржанек (1891–1959), автор сатирических гротесков на злобу дня, эссе, романов и рассказов в духе поэтизма, уходит от них к историческим персонажам, своим землякам из южной Чехии («Варвар Вок», 1938; «Романс о Завише», 1940; «Петр Покаянный», 1942). К историческому материалу обращаются доселе не замеченные в пристрастиях к нему — И. Ольбрахт («Из старых летописей», 1940; роман «Завоеватель» о завоевании Мексики, опубликован в 1947), Ф. Кршелина («Королевская дочь, благословенная Анежка чешская», 1940; «Амару — сын змеи», 1942 — о деятельности моравского миссионера-католика в Южной Америке).

Творчески реализует свой опыт сотрудника пражского городского архива Милош Вацлав Кратохвил (1904–1988). Роман «Одинокый вояка» (1941) он посвятит любителю приключений и маршалу рудольфинской эпохи, а на страницах книги «Король одевается в рубище» (1945) оживет образ Вацлава IV. Родившись как романист во время войны, он на всю жизнь сохранит верность исторической тематике. Приобщение к ней в 40-е гг. изменит и литературный профиль Франтишка Кубки (1894–1969). Бывший легионер, вынесший из своего пребывания в России материал для рассказов и драм, а также любовь к русской литературе, которую он станет пропагандировать как исследователь и переводчик, Кубка тоже обратится к прошлому, создав циклы новелл в духе Ренессанса и неоклассицизма (сб. «Скифский всадник», 1941; «Пражский ноктюрн», 1943; «Карлштейнские вигилии», 1944 — о любовных историях, которыми приближенные развлекают своего захворавшего императора). Сам автор, однако, предупредил, что его прозу нельзя назвать «исторической», поскольку он широко пользовался и «средневековыми сказками». Однако интерес к далеким эпохам не оставит писателя и впредь. После войны выйдут его романы о шуте и друге «гуситского короля» Иржи из Подебрад («Улыбка Палечека», 1946; «Плач Палечека», 1948).

Историческая проза принесла большой успех прозаику Карелу Шульцу (1899–1943), бывшему члену Деветсила, рьяно воплощавшему принципы пролетарской литературы, затем поэтизма, а в 1926 г. перешедшего в лагерь католиков. Его литературным вдохновителем стал Я. Дурих; он же приобщил писателя, пережившего в годы войны творческий взлет (сборники рассказов «Денежка из ночлежки»,

1940; «Перстень королевы», 1941 и др.), к традициям барокко. Первый роман «Камень и боль» (1942) из задуманной Шульцем исторической трилогии о Микеланджело Буонарроти (вторая неоконченная книга «Папское богослужение» была издана посмертно в 1943 г.) считается вершинным произведением Шульца и одним из лучших образцов этого жанра в мировой литературе. Судьба и творчество великого скульптора вписаны в контекст флорентийской действительности конца XV – начала XVI вв., когда междоусобные свары и войны испепеляли землю, сеяли преступления и смерть, что в целом могло вызывать у читателей аллюзии с лихолетьем Второй мировой войны. В образе Микеланджело воплотились представления о гуманистической миссии искусства, способного противостоять мраку, насилию и нести свет Ренессанса – в широком смысле этого слова – к людям, в жизнь. Барочные экспрессивность, красочность и перепады стиля, контрастность между духовным и телесным, фанатизмом и терпимостью, прекрасным и безобразным в мире, в деяниях и душах людей помогли автору выразить противоречия и колорит эпохи Микеланджело, Савонаролы, Медичи, выделявшейся своими страстями и красками даже на общем фоне мировой истории.

В атмосферу Испании XVII в. погружал читателей исторический роман «Дон Жуан» (1944) Йозефа Томана (1899–1977). К вариантам легенды о доне Хуане Тенорио автор прибавил свой вариант, обогатив образ знаменитого развратника чертами бунтаря. Герой его романа, дон Мигель из Маньяры, прозванный Дон Жуаном за необузданную греховность, идет на преступления, мстя людям за костры инквизиции, лицемерие и фальшь, пропитавшие общество. Пройдя через испытания любовью и горем, он начинает самозабвенно творить добро. Пафос романа Й. Томана, создававшегося как и большинство исторических повествований тех лет «с мыслью о современности», был направлен против мракобесия и жестокости и укреплял веру в торжество светлых начал.

Ряд авторов, создававших раньше социальные романы, переключается на прозу психологическую, которая выделяется в особое направление, хотя психологизм был не ее монополией, а одним из качеств чешской беллетристики, и без анализа психологии героев, внутренней мотивированности их поступков не обходились многие прозаики. С собственно психологической прозой, где внимание переносилось с внешних обстоятельств жизни человека на его внутренний мир, выступают в военный период как ее давние последователи Я. Глазарова, Я. Гавличек (о них шла речь в предыдущей главе), так и другие авторы. М. Пуйманова в новелле «Предчувствие» (1942) показывает переживания детей, охваченных после известия о желез-

нодорожной катастрофе тревогой за жизнь родителей. В этой новелле усматривались прямые аналогии с атмосферой военных лет, пронизанной страхом людей за жизнь своих близких, а счастливой развязкой писательница хотела вселить надежду на возможность благополучного разрешения самых катастрофических ситуаций. В психологических романах Вацлава Ржезача (1901–1956), который до войны заявил о себе как социальный прозаик (роман «Тупик», 1938 — о жизни семей фабриканта и рабочего в годы кризиса), устанавливались другие параллели с современностью. Веря в конечную победу добра, Ржезач в то же время кропотливо исследовал психологию таких нравственных, а точнее, безнравственных явлений как стремление к власти, цинизм, предательство, жестокость, создававших питательную почву для фашизма. В романе «Черный свет» (1940) дан психологический портрет «человека с изъяном», не лишённого в детстве добрых задатков, но выросшего трусливым эгоистом, мстительным и подлым. В романе «Свидетель» (1942) выведен демонический персонаж, пробуждающий в людях темные инстинкты и скрытые пороки, способные толкнуть на преступление. Книга «Рубеж» (1944) — «роман о возникновении романа», проникая в психологию творчества, показывала, какие сложные влияния мог оказывать на автора его герой, и утверждала целительную силу искусства, связанного с жизнью и исполненного ответственности перед людьми. Большим знатоком детской психологии проявил себя Владимир Нефф (1909–1983) в романе «Тринадцатая комната» (1944) — о жизни молодых пражан с Кампы (острова на Влтаве), этого «малого местечка маленьких домиков и людей, затерянных среди большого города».

Социально-психологический роман Я. Йона «Мудрый Энгельбер» (1940) о мечтах и разочарованиях человека рубежа веков, его же рассказы, высмеивающие мещанство, провинциальную погоню за «культурой» (сб. «Любовники Доры», 1942), были пронизаны грустной иронией и живой атмосферой ушедших лет. Не имея возможности выразить свои антифашистские настроения столь же открыто, как в романе «Блудный сын» (1934), автор нашел способ поиздеваться над расизмом, затрагивая тему «чистопородности» людей и собак<sup>9</sup>.

Примечательны тогдашние дебюты как авторов художественной прозы Й. Ш. Кубина и Я. Дрды. Люди разные по возрасту, они выступают с рассказами и романами на темы народной жизни, составившие особое течение в литературе военных лет. Йозеф Штепан Кубин (1864–1965), известный фольклорист и диалектолог, до того

<sup>9</sup> На это обратил внимание и О. М. Малевич в своей статье «Парадоксы Яромира Йона» (*Я. Йон. Избранное*. Л., 1982, с. 13).

времени беллетристикой не занимавшийся, пишет в преклонном возрасте рассказы о жителях северочешской провинции (Ичинска) конца XIX в., опираясь на местный фольклор, колоритные особенности разговорного языка и сближая трагикомические повествования с устным рассказом (сборники «Грозная минута», 1941; «Молнии над головой», 1942; «Сердце в бурю», 1944, чьи названия, возможно, намекают на атмосферу военного периода). Репортер и редактор «Лидовых новин» Ян Дрда (1915–1970) издает в 1940 г. свой первый роман «Городок на ладони» о жизни накануне Первой мировой войны почти идиллического местечка Рукапань, напоминающего отпечаток длани Господней и населенного крестьянами, шахтерами, ремесленниками и другим людом со своими достоинствами и предрасудками. Роман «Живая вода» (1942) о поисках юным героем своего места в жизни и в искусстве выдержан в жанре психологической прозы, но в романе 1943 г. «Странствия Петра Семилгаржа» (буквально — Семилгуна) психологизм соединялся со сказочной условностью истории походов человека, склонного к фантазиям, однако, ищущего правду и справедливость. Народным колоритом и юмором отличаются и многие послевоенные произведения Дрды. Но сборник рассказов «Немая баррикада» (1946) о днях оккупации и майского восстания поразит читателей строгостью и сдержанным трагизмом, с которыми автор раскроет мужество сограждан, не поступившихся совестью и честью даже в роковые минуты.

Интерес к жизни народа и людей искусства, характерный для военного периода, блестяще воплотился в романе «Цирк Умберто» (1941), лучшем произведении бывшего редактора «Лидовых новин» Эдуарда Басса (1888–1946). Историю династии бродячих артистов, наделенных талантом, трудолюбием и деловой хваткой, Басс поведал занимательно и с большим знанием дела, поскольку в молодости сам выступал в кабаре как актер и автор. Увлеченность материалом, позволила ему написать серию рассказов на близкую тему (сб. «Люди из кибиток», 1942).

Стремление сблизиться с простонародной средой овладевает и Яном Вайсом (1892–1972), бывшим русским пленником и чешским легионером. Он потянулся к перу, находясь под тяжкими впечатлениями от лагеря военнопленных (сб. рассказов «Барак смерти», 1927). Богатейшее воображение, направленное как на критику действительности, так и на воплощение социальных надежд, связанных с советской страной, помогли ему стать одним из основоположников чешской научной фантастики с чертами психологической прозы (романы «Дом в тысячу этажей», 1929; «Спящий в зодиаке», 1937 и др.). В романе «Он сошел с гор» (1941) автор возвращается в родную про-

винцию, Подкрконошский край, а его фантазия вдохновляется не наукой, а фольклором, который придает свой колорит этому произведению.

При явном преобладании прозы реалистического типа были и исключения. К ним относились произведения Милады Соучковой (1899–1983), которая, при виртуозном владении традиционными жанрами (сб. «Школа рассказа», 1943) их пародировала и разрушала. Знаток современной англоязычной литературы, в частности творчества Д. Джойса, она строила свои произведения по принципу калейдоскопа сцен, событий, разговоров, внутренних монологов, напоминавших поток сознания (диалогия о становлении чешской буржуазии в конце XIX – начале XX в. и распаде семейных связей – «Завещание», «Основатели», 1940). Обратившись, как и многие во время войны, к миру искусства, Соучкова создала ироничный роман о бездарной, но тщеславной певице, живущей в своем выдуманном мире («*Bel canto*», 1944). Как автору стихов, В. Соучковой наиболее близка была творческая платформа Группы 42.

Лишенная возможности отражать непосредственные впечатления и настроения периода оккупации, и тем самым как бы отдаляясь от действительности, чешская проза в целом компенсировала это принципиальным сближением с реальностью, с ее многообразными сферами, вынужденно обходя стороной, но «держа в уме» и ситуацию протектората. При непозволительности прямых, она отыскивала окольные пути, чтобы откликнуться на современность или дать возможность читателю отдохнуть от нее душой.

Развитие драматургии, традиционно отстававшей от поэзии и прозы, в период оккупации резко замедлилось, хотя потребность в театре, как легальном очаге национальной культуры была велика. Редел состав актеров, режиссеров и драматургов, сокращался репертуар, продолжалось начатое во второй республике закрытие сценических площадок. Освобожденный театр прекратил существование еще 10 ноября 1938 г. Этому предшествовала его травля реакционной, антисемитски настроенной прессой за «моральное разложение», «издевательства над чешской музыкой», над «старыми добрыми честными чешскими писателями и поэтами», за подрыв национального самосознания и «культурный большевизм»<sup>10</sup>.

В марте 1941 г. был закрыт театр Э. Ф. Буриана, а его руководитель брошен в концлагерь. В сентябре 1944 г. приостановилась работа подавляющего большинства театральных сцен. Но в самом начале

<sup>10</sup> Pražský večerník, 1938, 7.11; Národní noviny, 1938, 8.11. Цит. по: Jaromír Pelc. Zpráva o osvobozeném divadle. Praha, 1982, s. 195–196.

оккупации в театральной жизни произошли незабываемые события. К ним относится постановка Э. Ф. Бурианом в мае 1940 г. новой мелодрамы Незвала в прозе и стихах «Манон Леско», созданной по мотивам известного романа аббата Прево. Она волновала публику не только трогательной историей любви и смерти «святой грешницы» Манон, но и магией поэтического слова, красотой языка народа, которого оккупанты хотели поставить на колени. Далекая от политики, лирическая пьеса Незвала обретала антифашистский смысл, а запавшие в память монологи Манон и кавалера де Грие, помогали узникам концлагерей, по свидетельству очевидцев, выносить тяготы неволи. Помимо Праги, «Манон» в 1940 г. была поставлена в Пльзни, Остраве, Оломоуце, войдя после войны в постоянный репертуар театров Чехословакии. В 1941 г. в театре Буриана состоялась премьера драмы Незвала «Лоретка» на оригинальный сюжет из жизни пражской богемы рубежа веков, когда со сцены в зал полились стихи, созвучные перезвону колоколов барочной церкви на Градчанах, вызывая ностальгию по минувшим временам.

Пьесы Незвала обнажили две характерные для драматургии тех лет тенденции: во-первых, к поэтизации драмы, к сочинению и постановке пьес в стихах и, во-вторых, к инсценировке и адаптации для чешской сцены известных литературных произведений. Последнее, конечно же, было вызвано не отсутствием свежих идей, а недостатком свободы слова, необходимостью драматургов прятаться за чужой текст, защищавший их от цензуры, особенно свирепствовавшей в театральном искусстве как самом публичном и заразительном. Так, Буриан инсценирует и ставит в 1940 г. лирическую новеллу Дыка «Крысолов», расставляя в ней свои акценты и более четко обозначая борение темных и светлых сил, губительного фанатизма и человечности. Поэт И. Горжейши переделывает в том же году для чешской сцены «Даму-невидимку» Кальдерона, а через год — пьесы Лопе де Вега.

Переработка готовых произведений чешских и зарубежных прозаиков и драматургов для современной сцены, т. е. создание произведений «по мотивам», распространенное всегда, но активизировавшееся в период оккупации, было специфической чертой, отличавшей драматургию и театр тех лет от других сфер творчества. В целом же они поддержали общие культурные тенденции периода, в первую очередь — интерес к классике, национальной и мировой, к истории и к искусству. Это отражалось в постановке драм и комедий Струпежничко, Клицперы, Тыла, в отборе произведений для адаптаций, в тематике оригинальных пьес. Ф. Гётц написал пьесу «Соперники» (премьера состоялась в 1940 г.) о конфликтах между драматургом вто-

рой половины XIX в. Э. Боздехом и режиссером Й. Коларом. И. Гонзл, работавший в молодежном Театре для 99 (1940–1941), создал на основе переписки Я. Неруды и К. Светлой сценическую композицию «Роман любви и уважения» (преьера — в 1941 г.).

Драматург и поэт Вацлав Ренч (1911–1973), близкий католическому направлению, воскрешает традиции барочного театра, средневековых моралите, пасхальных литургических драм, в частности, знаменитого «Продавца мазей». На старой основе он фактически создает новую ветвь чешской драматургии («Расточительный сын», 1942; «Мим императора», 1944 и др.). К исторической тематике, судьбам великих людей, образам мировой литературы обращаются Фр. Завржел (драмы «Вальдштейн», 1940; «Цезарь», 1941), Фр. Кожик («Шекспир», 1940; «Дон Кихот приходит», 1941). Не были забыты и комедии. Им отдают дань и В. Ванчура, создавший незадолго до гибели излучающую оптимизм и юмор и напоминающую «Пигмалион» Б. Шоу — «Йозефину» (публикацию и премьеру ее автор так и не увидел), и Я. Дрда, у которого все еще было впереди. В 1942 г. он начинает писать комедию — в духе народных сказок — об отставном солдате, отважно сражавшемся с чертями, вкладывая в нее злободневный смысл («Игры с чертом», премьера в 1945 г.). Успех пьесы заставил его избрать те же мотивы и жанр и для отражения проблем послевоенного мира («Дальскабаты, грешная деревня, или Забытый черт», 1960).

В любительском театре терезинского гетто ставилась в основном, как и на воле, классика и часто разыгрывались сатирические драмы и комедии.

Освобождение страны силами Советской армии и войск союзников, героический финал антифашистского Сопротивления чешского народа — Пражское вооруженное восстание в начале мая 1945 г., надежды на светлое будущее — найдут свои отклики в первых послевоенных произведениях Галаса (поэма «Баррикада», 1945), Голана (поэмы «Благодарность Советскому Союзу», 1945; «Панихида», 1945; сборник «Красноармейцы», 1947), Сейферта (сб. «Каска глины», 1945), Грубина (поэма «Ночь Йова», 1945; сборники «Хлеб со сталью», 1945; «Река забвения», 1946; «Бесконечно прекрасная жизнь», 1947), Незвала (новые части поэмы «Историческое полотно», 1945; сборник «Великие куранты», 1949), Завады (сб. «Восстание из мертвых», 1946), Шрамека (сб. «Раны, розы», 1945) и т. д., открывших новый период в истории чешской словесности.

Трудное время кануна и периода Второй мировой войны были для чешской литературы временем небывалой востребованности читателем и духовного единения с ним. Ее слово помогало разобраться в происходящем или отвлечься от него, помогало осознать и сфор-



мулировать свои чувства, мысли и убедиться, что их разделяют другие, что ты не одинок в своих переживаниях. Художественное слово становилось не роскошью, а жизненной необходимостью, хлебом насущным. Годы испытаний заново раскрыли простой и важный смысл искусства — помогать людям жить, бороться, выносить удары судьбы, не черствея, а закаляясь духовно. И в целом чешская литература с ее вековыми традициями служения народу, которые в мирные времена редуцировались, чтобы дать развиваться другим ее функциям, взяла на себя именно эту задачу. Такие качества, пробудившиеся или окрепшие в ней в военный период, как демократизм, внимание к культурному наследию, русофильские настроения, равно как и социалистические надежды части общества, вызванные разочарованием в прежней республике, — в значительной мере определили послевоенную ориентацию чешской литературы, свободную до февраля 1948 г. И многие из этих настроений и качеств шли ей на пользу, пока отвечали зову души и не стали навязываться сверху культурной политической новой власти.

## Словацкая литература

**14** марта 1939 г., накануне оккупации Чехии немецкими войсками, произошло официальное провозглашение самостоятельного словацкого государства. К власти в Словакии пришла клерикально-националистическая Глинковская словацкая народная партия (ГСНП) во главе с католическим священником Йозефом Тисо (1887–1947), ставшим президентом Словацкой республики. Связанная союзническими, а по существу вассальными отношениями с гитлеровской Германией, Словацкая республика должна была в соответствии с договором выстраивать свою внешнюю политику «в тесном взаимодействии с германским правительством»; за внутривластическую ситуацию в стране отвечали словацкие власти, находившиеся, однако, под неусыпным надзором немецких «советников» и германского посольства в Братиславе. Мечта многих поколений словацких патриотов о национальной свободе по иронии истории обернулась сомнительной государственной самостоятельностью, основанной на очевидном и, с точки зрения большинства, вынужденном компромиссе с агрессивной тоталитарно-расистской доктриной. Внутренние разногласия по поводу «допустимых границ» такого компромисса изначально подтачивали основу установившегося режима.

В то же время идея благодетельной, даже национально-спасительной для словаков миссии созданного государства находила для себя благоприятную почву, поскольку в марте 1939 г. Словакия действительно стояла перед прямой угрозой раздела территории между тремя соседними странами. Подобный поворот событий был тем более вероятен, что в ноябре 1938 г. Словакия в результате мюнхенского соглашения и так называемого Венского арбитража (8.11.1938) уже лишилась 20% территории на юге, отошедших к хортистской Венгрии вместе со вторым по величине городом Кошице, и целого ряда населенных пунктов на севере, в Татрах, присоединенных к Польше. Немецкие войска, после аншлюсса стоявшие в Австрии, заняли Петржалку, предместье Братиславы на правом берегу Дуная. «Нас обвиняют в том, что мы несправедливо обошлись с чехами и что мы предали славянство, — рассуждал Т. Гашпар в публицистической книге „Великий год“ (1939), восторженно приветствуя образование словацкого государства. — Не стройте из себя фарисеев! Все славянские народы заключали такие пакты и проводили такую политику, которые прежде всего были выгодны им. Что же вы хотите

от нас, наименьших? <...> Закон самосохранения и нас обязывает заботиться о собственной шкуре как можно лучше»<sup>1</sup>. Словацкая республика получила признание 27 государств, в том числе Советского Союза, установившего дипломатические отношения с Братиславой в конце 1939 г. после подписания советско-германского пакта о сотрудничестве.

И неслучайно большинство творческой интеллигенции воспринимало, особенно на первых порах, провозглашение и образование «своего» государства сквозь призму теории меньшего зла: при отсутствии парламентской демократии (созданный сейм выполнял лишь совещательные функции) и плюрализма политических партий — социал-демократическая и коммунистическая партии были запрещены, а все прочие влились в ГСНП, которая стала называться Партией словацкого национального единства, — при полном запрете политической оппозиции, идеологической цензуре и постыдной практике расовой дискриминации (изымание на основе специально принятого закона собственности у еврейского населения) Словакия все-таки избежала оккупации, здесь — в отличие от чешских земель — не свирепствовало гестапо, поддерживался декорум патерналистского «христианского солидаризма».

«Единство во всем... Мы слишком маленькая и бедная нация, что бы позволить себе роскошь плюрализма больших и богатых западных демократий. Мы хотим быть все вместе, объединенные одной идеологией и одной целью. Любые центробежные уклоны и проявления разобщенности следует рассматривать как антинациональную и антигосударственную практику»<sup>2</sup>, — рассуждал ведущий идеолог режима Ш. Полакович в своей книге «К основам словацкой государственности» (1939), осторожно отделяя словацкий «христианский национализм» и местной выделки, корпоративный «христианский социализм» от великогерманского национал-социализма как специфического продукта немецкой духовной культуры, в полном объеме «не предназначенного на вывоз». Но уже подобные, робкие попытки самоопределения, а также постоянная оглядка Тисо на Ватикан и ссылки на папские энциклики крайне раздражали Гитлера, потребовавшего летом 1940 г. удаления от рычагов власти одних фигур, якобы демонстрирующих чрезмерную самостоятельность, и наделения решающими полномочиями других (премьер-министр и министр иностранных дел В. Тука, министр внутренних дел и глава полувоенной массовой организации Глинковской гвардии А. Мах), готовых безоговорочно внедрять нацистскую идеологию и соответствующую прак-

<sup>1</sup> T. J. Gašpar. Veľký rok. Matica slovenská, 1939, s. 153–154.

<sup>2</sup> Š. Polakovič. K základom slovenského štátu. Filozofické eseje. Matica slovenská, 1939, s. 19.

тику в Словакии. Одним из наиболее пагубных последствий насаждения и усугубления расистских методов в Словакии стали депортации еврейского населения, происходившие на протяжении марта–октября 1942 г. Около 60 000 человек было отправлено в концлагеря, расположенные на территории оккупированной Польши, и практически все нашли свой конец в печах Майданека и Освенцима.

Образ мирной, процветающей Словакии, растиражированный официальной пропагандой, стал неумолимо меркнуть после нападения Германии на Советский Союз и вынужденной отправки на Восточный фронт двух словацких дивизий. В традиционно русофильской стране участие в войне против славянских братьев было осуждено народом. Словаки на фронте при каждом удобном случае переходили на сторону Красной армии. После 1942 г. все активнее давало о себе знать движение Сопротивления, вылившееся в конечном итоге в вооруженное выступление против правящего режима и его берлинских покровителей, известное как Словацкое национальное восстание (29 августа — конец октября 1944 г.).

Клерикально-националистический режим в Словакии до момента вступления на ее территорию немецких войск осенью 1944 г. был все же более «умеренным», чем, например, в Венгрии, Румынии или хорватском государстве Анте Павелича. В Словакии сохранялся определенный уровень толерантности, оставлявший пространство для культурного строительства и общенационального художественного творчества.

При всей кратковременности рассматриваемого периода в нем прослеживаются две основные фазы настроений, доминировавших в общественном самосознании и нашедших последовательное отражение в литературе, прежде всего в поэзии. В качестве точки отсчета и своеобразной знаковой вехи первой фазы необходимо выделить коллективный поэтический сборник «Пред огнедышащим драконом» (1939), составленный Э. Б. Лукачем и снабженный подзаголовком «Поэзия тревожных времен». Название сборника пришло из глубин XIX в.: оно заимствовано из знаменитого стихотворения Карола Кузманы (1806–1866) «Кто горит за правду», положенного на музыку и ставшего неофициальным гимном словацкого национально-освободительного движения. Две строки из этого стихотворения открывали книгу: «Пред огнедышащим драконом кто отчизну заслонит, / тому моя песня славой зазвонит». В сборнике представлены стихи, написанные в драматические месяцы 1938 г. и в начале 1939 г. Это не хроника событий, а коллективный негодующий протест против «катаклизма ценностей, банкротства международной этики, измены присягам и договоренностям, торговли судьбами народов»: «Потрясенный до

глубины души, каждый всматривался в судьбу Словакии... с гневом следя за вороньем, кружащимся на севере и юге над живым телом. Кто пережил весь этот ужас, — писал Лукач в послесловии к сборнику, — тот сполна поймет этих поэтов»<sup>3</sup>.

Характерной особенностью книги, ставшей примечательным литературным памятником времени, было участие в ней авторов самых разных поколений, идейных и художественных ориентаций. Охваченные общей тревогой за отчизну, под одной обложкой предстали перед читателем демократы и националисты, коммунисты и спиритуалисты из католической модеры, пожилые (Я. Есенский) и молодые (Я. Костра). 66 стихотворений, вошедших в сборник, составили уникальную антологию словацкой гражданской лирики конца 30-х гг. Конечно, подобная поэтическая солидарность, продиктованная чрезвычайными обстоятельствами, была достаточно условной. В самом сборнике легко обнаруживается существенная разница в подходах: одни поэты — и их подавляющее большинство — целиком сосредоточиваются на собственно национальной проблематике, для других (Л. Новомеский) драма Словакии и пролитая кровь на южных границах предстают в глобальном контексте «мира кровотокающего» («Ожерелье»). Тем не менее всех пока еще объединяет оскорбленное национальное чувство. Дифференциация наступит позже, когда каждому постепенно придется решать для себя нелегкую дилемму: насколько связана судьба нации и соответственно характер художественного творчества с судьбой политического режима своего, «национального» государства. Это и станет основным содержанием следующей фазы — принципиальной поляризации литературного процесса.

Впрочем, для многих деятелей литературы подобной дилеммы изначально не существовало. Правда, каждый выбирал собственную форму выражения внутреннего неприятия режима. Наиболее открыто свою непримиримость демонстрировал Я. Есенский. Его гордая, независимая натура убежденного демократа не допускала конъюнктурного приспособленчества. В своих стихотворениях, создававшихся сразу же по следам событий, поэт с душевной болью, горечью и сарказмом прослеживал драму национальной истории, отмеченную лицемерием, трусостью и предательством отечественных и западных политиков, отдавших Чехословацкую республику на растерзание Гитлеру. В день провозглашения независимой Словакии он отказывается ликовать вместе со всеми: «Кто топчет брата, топчет нас, / кто палачом ему, тот наш палач» («Завет словацких легионеров...»). Ему тошно от пресмыкательства словацких властей перед Гитлером, и 12 апреля

<sup>3</sup> Pred ohnivým drakom. Poézia pohnutých čias. Bratislava, 1939, s. 121.

1939 г. он пишет отчаянно дерзкий стих «Пятидесятилетие», «поздравляя» фюрера с круглой датой: «Мы видим: ты жуешь. Кровь наша, тело наше / должны с тобою слиться и срастись... / тогда в твоём огромном брюхе вскричит отчизна наша: / Хайль Гитлер! И зигхайль чистой расе!» Поэтическо-сатирическая антифашистская публицистика Есенского насчитывает более сотни стихотворений — всегда по конкретному поводу, с датой написания. Ни одно из них, естественно, не могло после марта 1939 г. появиться в словацкой печати, однако несколько десятков удалось переправить за границу. Они были анонимно опубликованы в Лондоне (сб. «Перед огненным драконом», 1941, и «Святой гнев», 1944), оттуда звучали по радио в передачах на Словакию. В 1940 г. Есенский демонстративно сложил с себя полномочия председателя Общества словацких писателей. Столь откровенное презрение к новым порядкам, установившимся в Словакии, мог позволить себе лишь Есенский — нестигаемый патриарх национальной литературы. Иной была ситуация у авторов, выступавших в подцензурной печати.

Основными творческими и литературно-критическими трибунами оставались и в этот период журналы, отражавшие идейно-художественную дифференциацию, которая сложилась в литературе. Наиболее воинствующую позицию, отвечавшую официальному курсу борьбы за самобытные, «чисто словацкие» ценности, занял с марта 1939 г. под редакцией С. Мечьяра журнал «Словенске погляды». Мечьяр ратовал за селекцию художественного творчества, выступая против чуждых «органической традиции» словацкой культуры «интернационального коллективизма, социального реализма, сюрреализма и других, связанных с ними стремлений»: «Ошибался бы тот, кто вознамерился обосновать и объяснить существование этих течений с точки зрения интересов дифференциации литературного процесса, ибо цели этих течений были изначально противны целям национального развития»<sup>4</sup>. Справедливости ради стоит сказать, что сам Мечьяр не был до конца последовательным в своих усилиях по очищению национальной литературы от «чужеродных примесей». В 1941 г. в рецензии на очередной альманах надреалистов «Сон и реальность» он допускал, что творчество надреалистов все-таки «может стать новой ступенью в развитии нашей поэзии».

Традиционно избирательным отношением к текущей литературе отличался на всем протяжении своего существования журнал «Культура» (1926–1944), придерживавшийся консервативно-католической ориентации. Однако под редакцией философа Л. Гануса

<sup>4</sup> S. Mečiar. Organická sila vraztu // Slovenské pohľady, 1939, č. 3, s. 132.

(с 1940 г.) журнал приобрел более современный облик «ревю словацкой католической интеллигенции», став основным центром притяжения для молодого поколения литераторов, выступавших в русле католической модерны.

Центральное место в литературной жизни занимали журналы «Элан» (1930–1947), бессменно редактируемый Я. Смреком, и «Творба» («Творчество», 1940–1944), издававшаяся книгоиздательским евангелическим объединением «Траносциус» и редактируемая Э. Б. Лукачем.

До 1939 г. Смрек издавал свой журнал в Праге в тесном контакте с чешской литературной средой. В этот пражский период «Элан» приобрел прочную либерально-демократическую, центристскую репутацию, превратившись по существу в общенациональную трибуну словацкой культуры: поэзии, литературной критики, изобразительного и театрального искусства. Богато иллюстрированный работами выдающихся словацких художников (М. Бенки, Л. Фуллы, К. Сокола, М. Базовского и др.), он стал гордостью словацкой журналистики. После перебазирования в Братиславу Смрек всячески стремился сохранить как внешний облик, так и прежнее общедемократическое направление журнала. Еще при Есенском «Элан» стал органом Общества словацких писателей, но и при сменившем Есенского на посту председателя Общества Валентине Беньяке (1894–1973) журнал не претерпел существенных изменений, предоставляя свои страницы литераторам из разных группировок, отсекая при этом заведомо оголтелых ревнителей нацистской идеологии. Именно в «Элане» в 1939–1943 гг. публиковал свои стихи и принципиально важные литературно-критические статьи Л. Новомеский, в том числе историческое «Непрощание» (1939) со словами благодарности и недвусмысленной клятвой на верность чешской культуре: «Чешская культурная жизнь, пока она останется чешской по духу, близка и ближе всего словацкой культурной жизни, пока и она будет стремиться оставаться словацкой по духу»<sup>5</sup>. Смреку, разумеется, приходилось время от времени идти на уступки, помещая материалы конформистского характера. Под напором германского посольства в Братиславе он вынужден был, например, в феврале 1944 г. выпустить номер, целиком посвященный немецкой культуре, но в нем, кроме передовой статьи Беньяка, даже не упоминалась нацистская Германия: номер был целиком основан на немецкой классике — Гёте, Шиллер, Гёльдерлин, Ленау и т. п.

В эти сложные годы драматически усложняется и поэзия Смрека. Радостные, солнечные, жизнеутверждающие аккорды, свойственные его молодой лирике, уступают место хмуроватым тонам и нелегким

<sup>5</sup> Л. Новомеский. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 346.

раздумьям: «Хочешь остаться с самим собой? / Но нигде тебе не будет легко. / На дворе захлестнет тебя дождь, / изнутри тебя задушит отчаяние» («Ноябрь»). В его сборнике «Пиршество» (1944) стихи о Риме, Париже, в нем множество ассоциаций, навеянных мировой культурой, поэт словно призывает на помощь великих духом — Данте, Шекспира, Вийона, Гюго, Шопена, Чайковского, Бетховена... А вышедший после освобождения сборник «Кладезь» (1945) открыл «потенного» Смрека со стихами о братской Праге, задыхающейся в тисках оккупации, о страдающей Польше и непокорном Белграде, о титаническом сражении на Волге, переломившем ход войны и истории:

Мир плохо знал тебя... Но битва эта  
все чаянья свела к твоей судьбе.  
И жизнь поэтом не сочтет поэта,  
который не напишет о тебе.

(«Сталинград, 1942», перевод В. Корчагина)

В отличие от светского «Элана» журнал «Творба» в своей базовой концепции тяготел к традициям протестантизма. И хотя главный редактор, поэт и дипломированный богослов Лукач, не возводил преград для деятелей культуры иного вероисповедания, все же основной авторский актив журнала составляли литераторы с евангелической родословной. «Творба», таким образом, в словацкой литературной жизни воспринималась как некий противовес католической «Культуре», правда, с гораздо более открытой эстетической программой и с единственным требованием — художественного качества. В журнале печатались представители разных идеологических ориентаций, в том числе коммунисты — Поничан, Новомеский, Окали. Широко публиковались надреалисты. И хотя сам Лукач критически относился к их творчеству, он считал необходимым поддержать эту авангардную группировку талантливых поэтов. В «Творбе» начинал свой творческий путь П. Горов, первый сборник которого «Предательские воды грунтовые» (1940) был отмечен премией объединения «Траносциус». Здесь дебютировали Иван Терен, Ян Броцко, Борис Коцур, Милан Лайчак, Милош Крно — будущие участники Словацкого национального восстания. Исключительно сильным был отдел литературной критики, представленный такими именами, как А. Матушка, М. Пишут, Й. Феликс, М. Хорват, А. Мраз, Р. Бртань и др. Журнал привлекал людей четко прочерченной антимилитаристской, антивоенной линией, которую сам Лукач выводил из христианского гуманизма и пацифизма.

Антивоенная тема уже в «Молохе» стала определяющей в его собственной поэзии. В следующем сборнике «Вавилонская башня» (1944) она вообще потеснила все остальное. В библейской символике



Лукача угадываются громовые раскаты «Кровавых сонетов» Гвездослава с анафемой взбесившейся цивилизации, с мольбой о помощи, устремленной в небеса. Лишь в 1940 г. поэт вздохнул с некоторым облегчением, заставив себя уверовать, что мир снизойдет по крайней мере на Словакию: «Ответ мой: нет! Покой этой земле! А буря — прочь! / Взбесившиеся идолы, терзайте друг друга... / Взойди над нами, радуга, и лиру освети. / Здесь пахарь изготовился пахать, и голуби парят» («Покой этой земле»). Но очень скоро иллюзии развеялись, и Лукач вновь настроил свою лиру на трагический лад: «Ты замер и молчишь. В твоём подполье / лишь глухо стонет эхо общей беды» («Молчишь»).

Идейно-художественная дифференциация, происходившая в словацкой литературе после марта 1939 г., носила специфический характер. Ее катализатором стала программа внедрения в словацкую культуру новых ориентиров, разработанная властями после «исторической» встречи Тисо и его ближайших соратников с Гитлером летом 1940 г. Программа, призванная «направить» культурное развитие в «истинно национальное» русло, предусматривала ужесточение запретов на всякого рода идеологическую крамолу, подрывающую единство нации. Перед деятелями культуры ставилась задача воспитания народа в духе преданности «строителям государства» и развития «традиционного» словацко-немецкого сотрудничества. Речь по сути шла об унификации словацкой культуры по нацистскому образцу, не слишком искусно задрапированной выпяченной национально-патриотической фразеологией.

Угроза унификации действительно ускорила процесс сплочения творческой интеллигенции, но на совершенно другой, противоположной платформе — широкого демократического гуманизма. «Эта новая платформа стала действенной преградой, препятствующей попыткам деформации подлинных художественных ценностей, она дала возможность отделить фашизирующую программу „управления культурой“ от сферы подлинно свободного творчества»<sup>6</sup>. Словацкие литераторы в большинстве своем оказались невосприимчивы к открывшимся перспективам «творческого» сотрудничества с властями. И лишь немногие отдали чисто публицистическую дань популяризации идей национал-социализма в словацкой культуре: Т. Гашпар, ставший шефом управления пропаганды, М. Урбан, согласившийся в 1940 г. занять пост главного редактора пронацистской газеты «Гардиста» («Гвардеец»), органа Глинковской гвардии, редактор «Словенских взглядов» С. Мечьяр, ведущий критик «Культуры» Й. Кутник-Шмалов...

<sup>6</sup> Dejiny slovenskej literatúry, V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984, s. 481.

Гораздо сложнее и неоднозначнее обстоит дело с творчеством таких, например, незаурядных поэтов, как Андрей Жарнов (1903–1982) и Валентин Беньяк, считавшихся надежными опорами режима в словацкой литературе.

Жарнов (настоящее имя Франтишек Шубик) еще в молодости прославился сборником яростной политической лирики «Часовые на Мораве» (1925), конфискованным цензурой; античехословакистский пафос перехлестывал у него через край, граничил с примитивно выраженной чехофобией. В следующих книгах — «Бороздой по полю» (1929), «Голос крови» (1932) и «Щит» (1940) (последняя удостоена государственной премии Словацкой республики), — дарование Жарнова получило более гармоничное раскрытие. Его поэзия приобретает характер прочувственного и горького размышления о судьбах народа в прошлом и настоящем, в ней получает продолжение классическая линия словацкой патриотической лирики, восходящая к штуровцам, Ва-янскому, Краско. Войнствующе патетическими строфами откликается Жарнов на оккупацию словацких земель в 1938 г. Трагической символикой личных переживаний окрашен сборник «Мертвый» (1941), написанный под впечатлением безвременной смерти сына поэта: это стихи, исключительные по искренности и глубине передачи скорби, отцовской и всечеловеческой боли перед ликом неумолимой, несправедливой смерти. Врач-патологоанатом по профессии, крупный специалист в своей области, профессор Шубик в 1943 г. был включен в состав международной комиссии экспертов, исследовавших останки расстрелянных в Катыни польских военнопленных. Комиссия единодушно пришла к заключению о дате расстрела: 1940 год. В 1945 г. Жарнов был обвинен в пособничестве гитлеровцам, лишен профессорского звания и на некоторое время оказался за решеткой. После 1948 г. он эмигрировал на Запад, и его имя надолго было вычеркнуто из истории словацкой литературы. Творчество Жарнова противоречиво, несомненно окрашено политическими иллюзиями автора, но далеко не сводимо к ним; есть в его поэзии, пользуясь определением 1934 г. Шальды, «строфы напевные, чисто отчеканенные, словно старые монеты; есть и другие, привлекающие концентрированным богатством формы»<sup>7</sup>.

Поэтический талант Валентина Беньяка вызревал медленно, но верно. Мелкий государственный служащий, Беньяк жил вдали от культурных центров — сначала в родной деревне, затем в захолустном городке Нова Баня и лишь в 1939 г. переехал в Братиславу. Недавно обнаруженная обширная переписка Беньяка с Крчмеры по поводу состава первого сборника стихотворений «Тянемся даль-

<sup>7</sup> F. X. Šalda. Umenie a život. Bratislava, 1987, s. 386.

ше, облака» (1928) продолжалась на протяжении ряда лет, а сама книга вышла в свет лишь благодаря финансовой дотации, выделенной жупаном Я. Есенским для поддержки дебютирующего поэта. Камертоном к основной линии его творчества 30-х гг. (сб. «Эхо шагов», 1931; «Почтовый голубь», 1936; «Буковый орех», 1938) можно считать стихотворение «Прикованный к отчизне», открывавшее первый сборник: «Ни ржавчина не съест и ни крутой мороз / не разорвет те путы, что держат тебя здесь». Его поэзию питает постоянное общение с простыми людьми, она постепенно становится лирическим сейсмографом народной жизни. В то же время ее горизонты неуклонно расширяются: в 1929 г. на остатки дотации Беньяк путешествует по Италии (цикл «Фрески» в сборнике «Эхо шагов», сборник «Королевская цепь», 1933), затем по Франции («Лунапарк», 1936). Национальное измерение дополняется, корректируется, обогащается многоцветным калейдоскопом европейской культуры, но по-прежнему остается внутренней опорой для усложняющихся размышлений о жизни, приобретающих характер тревожного ощущения повисшей в европейском воздухе, сгущающейся опасности: «Свинцом отсвечивает небо до горизонта, / сухая темень серу месит, духота, / черную совесть ночь слезою чистит / перед тем, как тебя убьет...» («Тупик»). Неосимволистский арсенал его поэзии оснащается монтажной техникой поэтизма, позволяющей гибко сочетать самые отдаленные, неожиданные смыслы и ассоциации, и эта спонтанно разветвляющаяся ассоциативность придает стихотворениям многомерность и глубину бытийно-философского и общечеловеческого контекста.

В «Буковом орехе» переживание исторического времени еще больше конкретизируется («Малый псалом по Австрии»), прозрение катастрофы, нависающей над отчизной, предельно обостряет ощущение органической связи с землей предков: «Боже, мы бури не хотим! / Паводок всегда подрубал наши берега / и уносил то кус земли, / то кус словацкой нежности» («Словацкая слеза»). Логикой постепенного сосредоточения на форсмажорных обстоятельствах времени Беньяк был подведен к исполнению не присущей ему ранее роли комментатора политической драмы, кровно заинтересованного в ее исходе. В сборнике «Всенощное бдение» (1939), носящем подзаголовок «Год смертной тревоги и противления», в 48 стихотворениях, датированных днями написания от сентября 1938 г. по 1 октября 1939 г., Беньяк с лихорадочной оперативностью откликается на фатальный ход истории, скорбя, протестуя, загораясь надеждой. Эта линия тревожного, с замиранием сердца ожидания представляет своего рода кульминацию давно нараставших опасений поэта, она отмечена пронзительными стихами; и напротив, по мере приближения к развязке

событий его поэтический комментарий утрачивает художественную структуру, опускаясь до уровня шаблонной риторики: «Словно молодой дуб, Словакия растет и крепнет, / как прекрасная липа, расцвела наша родина медом...» («Панихида»), или зарифмованного дублирования официоза: «Словакия отныне уже не сирота, / у нас есть за границей друг, / ему нравится наша бодрая поступь» («Тренчин»). Печатью раздвоенности творческого субъекта отмечен и следующий сборник «Второе всенощное бдение» (1942), в котором, однако, «бодрая поступь» не может заглушить оживших сомнений и внутреннего недовольства поэта самим собой. Раздвоенность, таким образом, была по-своему органичной: маятник его поэзии инстинктивно отражал колебания в стихийно-массовом отечественном сознании.

Много лет спустя, возвращаясь к этой странице своей творческой биографии, Беньяк признал всю иллюзорность надежд, которые он питал в связи с образованием в 1939 г. словацкого государства, но решительно отделил себя от конъюнктурных приспешников режима: «Я служил не режиму, а нации, хотя тогдашние власти и хотели погреть на мне руки... Ни в своем творчестве, ни вообще как человек я не избежал ошибок и заблуждений... Но связан был я лишь собственной совестью... И постепенно осознавал, что является неправдой и фальшью»<sup>8</sup>.

Красноречивым доказательством освобождения поэта от миражей политической ангажированности стал качественный сдвиг в творчестве, произошедший в начале 40-х гг., когда вышли из печати его крупномасштабные лиро-эпические композиции «Жофия» (1941), «Пепел» (1942), «Трубадур» (1944). Первые две представляют своеобразный поэтический диптих, в них прослеживается — при всех многочисленных отступлениях, ответвлениях, возвращениях — развитие единого творческого замысла. В центральном образе — Жофии — воплощается текучая переменчивость жизни; Жофия — муза поэта, любимая женщина, прихотливая любовница, верная супруга, покорная служанка, гордая королева и т. д. За вариантами взаимоотношений лирического героя с Жофией постепенно вырисовывается сложнейшая картина бесконечных поисков человеком некоего идеала гармоничного бытия с неизбежным — увы! — чередованием полос света и тьмы, счастливых мгновений и горьких разочарований, душевного покоя и драматических конфликтов. За всем этим угадываются контуры взвихренной войной европейской действительности (пространные циклы — «Галлюцинации», «Слезы»), и третий, заключительный, цикл «Жофии» состоит из двенадцати сонетов под общим заголовком «Рах» с медитациями о мире — в душе человека и

<sup>8</sup> Oneskorený rozhovor s Valentínom Beniakom // Slovenské pohľady, 1968, č. 8, s. 60–61.

шире, с мечтой о «золотом веке» согласия между людьми. В «Пепле» ассоциативно-образные ряды становятся еще насыщеннее: «темная магия», «обрядословие», «спиритуальная символика», «фантазия и видения славят здесь свои оргии»<sup>9</sup>. Само название представляет собой развернутую метафору, напоминая о традиционном католическом церемониале, происходящем в первую среду Великого поста («Пепельная среда»), когда верующих в специальной проповеди призывают задуматься о неизбежности смерти, о тщете мирской и очистить душу покаянием. Мотив очищения во имя верности любви, миру и поэзии красной нитью проходит сквозь всю монументальную структуру этого произведения. В «Трубадуре» автор перевоплощается в средневекового бродячего поэта-певца, оказавшегося в конце Второй мировой войны под стенами братиславского замка. И с грустью убеждается, что в мире, где смертоносное оружие правит бал и «нет на насилие управы», нет места и певцу. Братислава и в самом деле по ночам содрогалась от англо-американских бомбардировок, и трубадур в последней песне прощается с музой и поэзией: «К вечности глас мой обращен, / пусть он из вечности к тебе вернется». Сам Беньяк, творчество которого после окончания войны оказалось под запретом, смог вернуться к читателю с новыми песнями трубадура и другими стихами, извлеченными из письменного стола, лишь в 1964 г.

В творческом феномене Валентина Беньяка, при всей индивидуальной обусловленности, получили особенно наглядное, комплексное выражение многие существенные тенденции словацкой поэзии 20–40-х гг. XX в. «Я безумно люблю эту землю, / люблю природу, которая красит ее своим плащом, / высокий купол неба и тихую печаль ее могил...» («Жофия») — незыблемое национальное начало придавало глубинную остойчивость его творческой эволюции, не замыкая при этом горизонтов его поэзии, органично включавшей в своем неспешном движении духовный и художественный опыт большого окружающего мира. Столь же ненавязчиво, не взламывая до основ исконную символично-реалистическую структуру его поэтики, входили в нее элементы техники поэтизма и сюрреализма, широко используемые в ассоциативной ткани «галлюцинаций», «видений», «разговоров во сне» и т. п. — неотъемлемых «жанровых» составляющих творческого профиля Беньяка.

Наиболее концентрированную оценку многоплановости Беньяка дал в 1969 г. В. Мигалик: «Валентин Беньяк после Голлого и Гвездослава является самым выдающимся представителем поэтического синтеза в нашей словесности. Национальная судьба нашла у него

<sup>9</sup>J. Gregorc. Básnický svet Valentína Beniaka. Bratislava, 1970, s. 151.

комплексное отображение: в ее величии, нравственной стойкости, но и в ее иллюзиях и самообмане — и в нем самом как участнике, объекте и субъекте этой судьбы. Поразителен этот сплав индивидуального и всеобщего — даже в своих заблуждениях поэт остается правдивым. Тенденцией синтеза отмечена и сфера художественной выразительности: он способен абсорбировать все новое... придавая воспринятому неизгладимую личностную печать»<sup>10</sup>.

Поиск надежной опоры для поэзии в зыбкой, чреватой катаклизмами реальности составляли основную линию творческой эволюции Яна Костры (1910–1975). Поэтическое дарование проявилось у Костры еще в студенческие годы, во время учебы в Праге в конце 20-х — начале 30-х гг. Но не поэтизм, владевший тогда умами артистической Праги, а И. Волькер и Л. Новомеский стали его крестными отцами на пути в большую поэзию. В своем книжном дебюте «Гнезда» (1937) Костра предстал, однако, чистым, без намека на социальность интимным лириком. Потом наступила пора испытаний, породившая краткий всплеск «предмюнхенской» отчаянной решимости защищать страну («Нет, не сдавать ни пяди малодушью... / Выдержать натиск. Не покинуть челн» — «Нет») и вслед за тем горькое разочарование: «Приговор вынесен. Винтовки отняты. / Тебе не разрешают умереть за эту землю» («Демобилизация»). Оба стихотворения вошли в сборник «Моя родина» (1939), озаглавленный предчувствием наступающих «сумерков поэзии» и инстинктивным порывом прильнуть к «верной родной пашне каменистой» («Моя родина»). Здесь найдет он свое убежище в годы военного лихолетья. Отныне пульс его поэзии станет размеренным, даже подчеркнуто спокойным: стихи о безоблачном детстве, отчем доме, элегическая пейзажная лирика («Оскалившееся время», 1940; «Все хорошо так», 1942), медитации о прекрасном («Треснувшая ваза», 1942), упоительный гимн во славу женщины («Аве, Ева», 1943). В такой сосредоточенности на неких исходных общечеловеческих ценностях, не подвластных «свинцовому мраку», — суть позиции этического стоицизма поэта, принявшего на себя обязанности хранителя прекрасного и сеятеля доброты. Ведь и при «говоре оружия», размышлял Костра в эссе «Поэт о поэзии» (1944), «человек остается человеком и нуждается для жизни во всем, но в первую очередь — в хлебе, воде и возвышающем слове поэзии... пусть даже будет оно тихим и скромным»<sup>11</sup>.

Даже благожелательная критика была склонна видеть тогда в Костре лишь представителя «нового идиализма» (М. Пишут, 1943), не

<sup>10</sup> Romboid, 1969, č. 1, s. 16.

<sup>11</sup> Myšlienka a tvar. Slovenská literárna esej. Bratislava, 1981, s. 560.

придавая значения его невзначай вырывающимся глухим стонам и признаниям: «Не упрекайте, поверженные колесом истории, / не упрекайте, безмолвные мертвые. / Бездарная жизнь продолжается, / и прокладывает морщины медленно и верно / время, скрытое в самых глубинах, / глубоко в человеке» («Железный век»). На исходе войны поэт снял с себя добровольный зарок не писать о самом болезненном и сокровенном и в стихотворениях, вошедших в первый после освобождения сборник «Неодолимость скорби» (1946), выплеснул всю накопившуюся горечь и ненависть к «взбесившемуся», «извращенному», «варварскому», «людоедскому» веку.

В родные места, в страну счастливого детства «бежит» от безысходности существования и лирический герой Андрея Плавки (1907–1982), чтобы «прорубить оконце надежды, которая сохлась» (поэма «Три прута Липтова», 1942): «Три ветви Липтова судьбу мою прорежьте, / к тебе, мой Липтов, тяжким днем прижмусь, как прежде» (перевод Ю. Мориц). Природа Липтовского края, простые и честные обитатели его деревенок и хуторов, дорожащие памятью о своих земляках-предках, кое-кто из которых по праву вошел в словацкую историю, — всем этим тепло и благодарно делится Плавка в своем незаурядном произведении, ставшем поворотным пунктом в его дальнейшей личной и творческой биографии: участие в Словацком национальном восстании, сборник стихов, посвященных восстанию, «Костер на горах» (1947) и т. д.

Наиболее уверенно чувствовали себя в ситуации конца 30-х — начала 40-х гг. поэты католической модерны. Их не могла не подкупать уже сама идея строительства независимого государства на христианско-католической основе во главе с президентом, священником-католиком. Однако в своем творчестве они — за редким исключением — не касались общественно-политической оболочки человеческого общежития. Определяющий смысл поэтической миссии (по аналогии со священнослужительской) поэты католической модерны усматривали в духовном посредничестве между человеком и Богом — началом всего сущего, вечного источника света и добра. Эта общая целеустановка не препятствовала представителям католической модерны в развитии индивидуальных творческих склонностей. Так, Павол Г. Глбина (1908–1977) в своих сборниках 30-х гг., в особенности «Гармоника» (1935) и «Радуга» (1937), отдал щедрую дань игровой стихии поэтизма и лишь в «Голубых облаках» (1939) целиком погрузился в конфессиональную тематику. Ян Гаранта (1909–1983), напротив, остался верен поэтике символизма, не раз откликался в своем творчестве на катаклизмы времени (сб. «Земля благословенная», 1940; «Клиенты», 1944).

Светом альтруизма и всепрощающей, всеохватной доброты пронизана поэзия Янко Силана (настоящее имя Ян Дюрка, 1914–1984) — сборники «Совы» (1936), «Лестница в небо» (1939), «Отметим это вместе» (1941). Особенно явственно мотивы бескорыстного участия в судьбах людей звучат в «Песнях из-под Яворины» (1943): «Ведь прожить можно на хлебе и воде / и без подушки спать на буковой скамье, / лишь бы другие были счастливы вокруг... / и наши милые не заходились плачем в родной отчизне». Силан, с молодости страдавший чудовищной — 22 диоптрии — близорукостью («И мне Бог глаза дал, но очень слабые...»), культивировал в себе и в своей поэзии дар внутреннего зрения: «Глаза такие не стоит на прогулки с собой брать / беру я только сердце и чувствую, и вижу им...» Природа для него — Божий храм; в любом творении поэт усердно ищет след Божьей благодати. «Силан создавал в прямом смысле слова модерную спиритуальную поэзию... без тематических ограничений и религиозной партикулярности»<sup>12</sup>. Именно эту линию католической модерна продолжили в 40-е гг. молодые — К. Стрмень, М. Шпринц, В. Мигалик, В. Турчани и др.

Из поэтической плеяды католической модерна с самого начала резко выделялся своим бурным темпераментом и поразительной творческой продуктивностью Рудольф Дилонг (1905–1986). В промежутке между 1931 и 1945 годами — до отъезда в эмиграцию — он издал более 20 сборников стихов, две стихотворные драмы, две книжки прозы. Дилонг первым в Словакии в понятии «католическая поэзия» перенес акцент с определения на существительное. Подобно Беньяку, но в более спонтанной, импровизационно-игровой манере он использовал в своем творчестве художественные новации поэтизма, сюрреализма, так же, как, впрочем, и традиционные формы словацкого песенного фольклора. В одних сборниках («Будущие люди», 1931; «Хорошо на горных лугах», 1932; «Дышите, хутора», 1933, и др.) его лирический герой наслаждается гармонией с окружающим миром, в других («Звезды и грусть», 1934; «Я, святой Франциск», 1938; «Гонолулу, песнь лебединая», 1939; «Сомнамбула», 1941; «Ландыш», 1943, и др.) глубоко погружается в сферу личных или трансцендентных переживаний: «Когда умру в траве в тени шелковицы, / мне в руки дайте деревянный темный крест, / под голову подушку не кладите. / К Тебе, о Боже мой, к Тебе поближе!» («За стенами монастыря» — «Гонолулу...»). Монах-францисканец, рукоположенный в священники, Дилонг в качестве военного капеллана «окормлял» духовной пи-

<sup>12</sup> M. Hamada. Básnik a prozaik Janko Silan // Janko Silan. Personálna bibliografia. Poprad, 1991, s. 11.



щей словацких солдат на Восточном фронте — на Украине, в Крыму. За редким и, вероятно, вынужденным конъюнктурным исключением («Словацким героям») это была лирика сочувствия, соучастия обеим воюющим и страдающим сторонам (сб. «Война», 1942).

В целом словацкая католическая модерна оставила заметный след в словацкой поэзии XX в. После 1948 г. ее естественное развитие в Словакии оборвалось, традиция по преимуществу ушла в подполье, подспудно стимулируя, однако, многих поэтов. Как полноценный художественный феномен она продолжала существовать в эмиграции (Дилонг, Стрмень, Шпринц, Г. Звоницкий и др.). Восстановление и активное освоение наследия католической модерны в Словакии происходит в 1990-е гг.

Резкие перемены, наступившие в 1939 г. в политическом и культурном климате Словакии, ускорили процесс окончательного самоопределения формирующейся группы поэтов-сюрреалистов, пополнившейся новыми именами: к Фабры, Рейселу, Ленко примкнули Штефан Жары (р. 1918), Павел Бунчак (1915–1999), Ян Брезина (1917–1992), Ян Рак (1915–1969). Развернувшаяся кампания по очищению национальной культуры от заведомо враждебных и «гнилых» элементов, зараженных духом «тлетворного либерализма», не сулила ничего хорошего адептам чужеземной доктрины сюрреализма. Все это интенсифицировало назревавший внутри группы перелом в отношении к отечественной литературе и прежде всего к национальной литературной традиции. Внешним проявлением этого перелома стало «ословачивание» самого термина: сюрреалисты в Словакии с февраля 1939 г. стали именовать себя надреалистами, а их тогда же состоявшееся первое публичное выступление в Братиславе («Вечер надреалистической поэзии») прошло под знаком обращения к революционно-романтической традиции в словацкой литературе, наиболее ярко представленной в поэзии Янко Краля. Сюрреализм в Словакии, замечает по этому поводу С. Шматлак, конституируясь «в подлинно поколенческое движение», «должен был пройти через отрицание собственного отрицания и сформулировать позитивную программу развития того литературного ряда, в котором он только и мог себя реализовать, то есть национальной поэзии»<sup>13</sup>. Установление достойной отечественной родословной — к Кралю позднее добавились в качестве ближайших предшественников И. Краско и Л. Новомеский — несомненно принадлежало к важнейшим опорным пунктам «позитивной» и — одновременно — оборонительной программы надреалистов.

<sup>13</sup> S. Šmatlák. Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra, 1966, č. 2, s. 140.

Наиболее существенный вклад в проблемное осмысление этого, второго этапа развития надреализма внес своей кипучей литературно-критической и организаторской деятельностью Михал Поважан (1913–1952). Именно ему в цикле статей и публичных популяризаторских выступлений довелось подробно обосновывать идею органичного подключения надреализма к вполне определенной линии отечественной литературной традиции. Поважану принадлежат и наиболее проницательные сводные оценки поэтической продукции конкретных представителей группы, постепенно переходящих — каждый по-своему — от стадии «технического» экспериментирования к полноценной индивидуализированной поэзии. Поважан был «душой» и такого коллективного предприятия группы, как издание альманахов надреализма, дававших представление о «текущей» деятельности группы, о ее сотрудничестве с учеными, художниками, театроведами. В альманахах — «Сон и реальность» (1940), «Днем и ночью» (1941), «Поздравление» (1942) — широко публиковались переводы из французской поэзии — Лотреамон, Бодлер, Аполлинер, Бретон, Элюар, Тцара и др., как бы подчеркивающие верность надреалистов исходным принципам сюрреалистической поэтики.

Поэтическая активность надреалистов в годы войны была исключительно высокой. Помимо участия в альманахах и публикаций в журналах, прежде всего в «Элане» и «Творбе», они сумели издать большое количество персональных сборников: «Водяные часы часы песочные» (1938) Фабры, «Вижу все дни и ночи» (1939) и «Зеркало за зеркалом» (1945) Рейсела, «Сердца на мозаике» (1938), «Зодиак» (1941), «Печать полных амфор» и «Стигматизованный век» (оба 1944) Жары, «В нас и вне нас» (1941) Ленко, «Не засыпай, зажги солнце» (1941) Бунчака, «Никогда не встретимся» (1941), «Зов вместо сна» (1945) Брезины и «Продано» (1942) Рака.

Наиболее выдающимися творениями, оставшимися в истории литературы в качестве знаковых, вершинных произведений словацкого надреализма, являются политематические композиции, своего рода лирические поэмы Фабры «Я некто другой» (1946) и Рейсела «Нереальный город» (1943). В них по-своему суммируется, укрупняется основная проблематика, владевшая в это время умами и сердцами всего поколения. Оба поэта подолгу вынашивали замыслы своих произведений, публикуя отдельные, готовые части в журналах начиная с 1940–1941 гг.

«Я некто другой» — книга, исполненная неподдельного человеческого страдания (и сострадания). Фабры писал ее, «пронизываемый сквозняком отчаянья». Оно накапливалось давно, отчетливо обнаружив себя уже в предшествующем сборнике «Водяные часы...»:

«Твои дни обрастают крысиной шерстью» («Сад жестокости»), а «небо видится пеклом» («Последние»). Теперь пеклом, дантовским адом предстает уже сама Земля. Две встречи с Фенеем, «дьяволом метафоры», «гением кошмарных сновидений» и одновременно двойником поэта, составляют композиционное ядро разветвленных ассоциативных вариаций на тему жизни и смерти, «погибели Земли», не сумевшей совладать с саморазрушительным инстинктом кровопролития и смертоубийства. Поражает пророческое визионерство поэта, «угадавшего» появление абсолютного оружия, атомной бомбы, способной умертвить все живое: «все обратится в пепел» — подножье «вавилонской башни из человеческих костей / памятник мировым войнам». По степени концентрации антивоенного, антимилитаристского трагического протеста это произведение-предупреждение не имеет себе равных в словацкой литературе.

Иным, ностальгическим настроением окрашена лирическая исповедь Рейсела. «Нереальный город» — это Прага, с которой связаны у поэта светлые довоенные студенческие воспоминания и в которой теперь, в пору оккупации, он тщетно пытается восстановить былое ощущение радостной полноты жизни. В «городе поэтов и голубей», где «бродил Гийом Аполлинер», в «прекраснейшем городе мира» он чувствует себя бесконечно одиноким. Рефреном проходит через все восемнадцать частей композиции безутешное двустишие: «И все-таки нет страшной ностальгии / Долго до ночи бродить по дико опустелым местам». И даже любовь и встречи с Эмилией должны закончиться вынужденным расставанием. Человек «постоянно один среди тысяч людей неизвестных / как судьба».

Надреализм в годы войны не сводим к чисто поэтологической доктрине; он становится в это время и эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для большой группы творческой интеллигенции, категорически отказывающейся от конформистского сотрудничества с властями и активно сопротивляющейся попыткам ее идеологического «обуздания». Более того, изначально отмежевавшийся от «реализма» (что явствует из самоназвания этого поэтического течения), т. е. от какой бы то ни было связи с реальностью, он в условиях тотальной угрозы существованию культуры и даже человечества, включает реальность непосредственно в содержание, в поэтическую ткань. После 1945 г. надреализм перестает существовать как программное течение, но продолжает исподволь питать литературу своими «техническими» находками и художественными достижениями.

Своей принципиальной культурно-политической позицией и общей гуманистической направленностью творчества надреализм в годы существования Словацкой республики оказывался притягательным

для многих молодых поэтов. Павол Горов (1914–1972), живший вдалеке от Братиславы, был одним из них. Его сборники стихотворений – «Предательские воды грунтовые» (1940), «Возвращения» (1944) и в особенности «Ниобея, мать наша» (1942) – возникли как лирический дневник поэта военных лет, исповедь потрясенного и негодующего сердца. Древнегреческая мифическая Ниобея, потерявшая рассудок над телами убитых на войне сыновей, – это символ родины и одновременно собирательный образ всех матерей, которые, изнывая от тягостных дум, «страшатся погасить лампу, чтоб не очутиться во тьме в доме с кошмарными привидениями». Не связанный непосредственно с группой поэтов-надреалистов, Горов некоторыми особенностями образного воспроизведения мира (монументализация трагических черт эпохи в сложных метафорических рядах) сближается с поэтикой надреализма, оставаясь, однако, самим собой в главном – остроте личного восприятия трагических сторон реальной жизни.

В литературной жизни Словакии в этот период продолжали принимать участие поэты-коммунисты Я. Поницан и Л. Новомеский, остававшиеся членами Общества словацких писателей. Они не отказывались от своих убеждений, хотя, разумеется, и не могли открыто демонстрировать их в печати. Для Поницана с его склонностью к публицистичности и ораторской риторике подобные внешние ограничители в какой-то мере оказались благом. Во всяком случае именно в это время он создает одно из лучших своих поэтических произведений героико-романтическую поэму «Странный Янко» (1941), посвященную драматической судьбе Янко Краля – поэта-романтика, активного участника революции 1848 г., поднимавшего крестьян на борьбу с феодалами-помещиками и едва не повешенного венгерскими властями. В поэме, проникнутой тираноборческим, вольнолюбивым духом, нашла органическое преломление фольклорно-песенная стихия, которую не раз и, как правило, удачно использовал Поницан в своем творчестве.

Всего 10 стихотворений на протяжении 1940–1941 гг. публикует в «Элане» Новомеский. В 1948 г. он издаст их в виде тоненькой книжки под красноречивым названием «Запрещенным карандашом» (так это было переведено на русский язык; в оригинале звучит более выразительно – «Контрабандным карандашом»). Его лирика насквозь философична, хотя и принимает подчас облик невинных стилизаций под альбомные или пейзажные миниатюры. Как, например, «Береза ночью»:

Осенний мрак в неверном свете далей  
 под черным небом затемненных звезд...

.....

И в этой тьме сиянием исходит  
она, как черточка на грифельной доске.  
С березой белою, как с посохом, в руке  
слепое время до рассвета бродит.

(Перевод Глеба Семенова)

Опубликованное в декабре 1941 г., это стихотворение несомненно навечно ожесточенным сражением на Восточном фронте. Береза — символ России, давно известный Новомескому по творчеству любимого Есенина да и по путешествиям в Советский Союз. Слепое время, бредущее во мраке... И единственная надежда, что посох все-таки выведет на тропу к свету. В образно-метафорическом строе поэзии Новомеского ощутимо усиливается символическая составляющая.

Принципиально важными в этот период были публицистические выступления Новомеского. В 1939 г. в блестящем эссе «Что вы хотите от поэзии?» он обнажает конъюнктурную демагогию идеологов режима, упрекающих поэзию в недостаточно красноречивом изъяснении патриотических чувств. «Патриотическое чувство, — дает чеканную формулировку Новомеский, — не может быть программой творчества хотя бы потому, что оно должно быть его основой»<sup>14</sup>. В 1940 г. в статье «Наш ли это тип искусства?» он защищает альманах надреалистов «Сон и реальность» от нападок официальной критики, обвинявшей надреалистов в заведомом уклонении от выполнения «высшей», гражданской миссии. И после двухлетней паузы в знаменательной статье «Об этом молчании» (1943) включается в дискуссию, подспудным камнем преткновения которой была молчаливо взыскуемая свобода слова. «Клубок потрясений нашей эпохи, — размышляет „вслух“ Новомеский, — просто невыносим для совести истинного творца, и следует всячески приветствовать силу такой совести, избравшей временное молчание». И дальше следует еще одна чеканная формулировка: «...не будем горевать по поводу ослабления творческой активности, коль скоро оно вызвано противоречием между тем, что искусство может, должно и хочет сказать о современном мире, и тем, что этот мир желал бы о себе услышать»<sup>15</sup>.

Статья косвенно свидетельствовала и о ситуации самого автора, состоявшего под негласным надзором полиции и не раз подвергавшегося «профилактическим» арестам. В июле 1943 г. Новомеский был введен в состав пятого нелегального центрального руководства компартии Словакии, взявшего курс на развертывание антифашист-

<sup>14</sup> Л. Новомеский. Стихи. Поэмы. Статьи, с. 350.

<sup>15</sup> Там же, с. 358, 359.

ской борьбы и подготовку вооруженного выступления. С головой уйдя в конспиративную работу, Новомеский с этого времени перестает публиковаться в открытой печати.

Язык символов и аллегорий проникает во все сферы литературы, нередко становясь основным способом выражения общественно значимого содержания. Особенно широкое распространение он получил в многослойном массиве лиризованной прозы, наиболее последовательно проявляя себя в натурализме. Гибкая метафорическая форма предоставляла богатые возможности для иносказательного суждения о действительности. Поэтизация естественных начал человеческой природы, воспевание вечной, могучей природы, героизация вольнолюбивой прямодушной личности — все это воспринималось современниками как полемическая антитеза зыбкой и ханжески двусмысленной атмосфере времени.

Обращение к опорным, общечеловеческим ценностям характерно в этот период для творчества Маргиты Фигули. Ее изящно стилизованная под фольклор повесть «Тройка гнедых» (1940) заслуженно причисляется к шедеврам словацкой прозы. Вечная тема соединения двух любящих сердец наперекор всем препятствиям и кажущейся неодолимости зла получила здесь поистине поэтическое и глубоко национальное по духу и колоритной образности воплощение. В том же 1940 г. Фигули публикует пронзительный антимилитаристский рассказ «Свинцовая птица» о поседевшей от горя женщине-матери, муж которой калекой вернулся с фронтов Первой мировой войны, а единственный сын «пал смертью храбрых на поле брани» через двадцать лет, когда Словакия под нажимом Германии оказалась втянута в 1939 г. в агрессивный поход против Польши. Этот рассказ вызвал взрыв негодования властей. Писательницу уволили с работы (она была банковской служащей) и на время запретили печататься.

В последующие годы Фигули, отступив в далекое, подернутое легендарной дымкой прошлое, создает четырехтомный роман «Вавилон» (1946) о драматическом падении Вавилонской державы, увековеченном в памяти человечества благодаря библейской версии о заслуженной каре царству несправедному. Историческому по материалу повествованию Фигули придает черты обобщающей притчи, исторической метафоры, поднимая свой голос против всяческих войн и насилия, чинимого завоевателями, против тираническим режимов, посягающих на политическом и расовом терроре. На классическом примере Вавилона писательница стремится обнажить всю непрочность подобных диктатур, неизбежность их гибели.

Своего рода кульминацией натурализма в словацкой прозе признается сегодня творчество Франтишека Швантнера. Он родился в де-

ревне Бистра, расположенном в самом центре Словакии, у подножья горы Дюмбер. По профессии школьный учитель, Швантнер почти всю свою недолгую жизнь провел в этих, воспетых в словацком фольклоре местах, где от века на отрогах скалистых гор привольно паслись стада овец, человек же с трудом отвоевывал у дикой природы клочки земли под скудную пашню, в нелегкой борьбе с холодными северными ветрами растил тщий ячмень и овес, рубил лес, гнал живицу из горной сосны и терпеливо выжигал предназначенный для продажи древесный уголь, чтобы как-то прокормить себя и семью. Почти все рассказы писателя из сборника «Малка» (1942) и повесть «Невеста горных лугов» (1946) уходят своими фабульными корнями в каменистую почву татранских хребтов и долин. Здесь обитают его внешне замкнутые, молчаливые герои с горячей кровью и скорым на расправу ножом — как после выхода в свет «Малки» писал А. Матушка, «герои доподлинные и неоспоримо живые»: «Автор видит человека в его глубинной стихийности, руководимого инстинктами, не стесненного в своей вольной, „збойничкой“ сути никакими психическими, тем более общественными установлениями... Он дает ему возможность по-своему, дерзко и безоглядно испить чашу своей судьбы»<sup>16</sup>.

Человек и в самом деле рассматривается писателем прежде всего в своей «родовой сущности» как органическая часть живой природы: под окультуренной пленкой сознания в нем всегда угадывается темная магма подсознания, дающая о себе знать то вспышками ярости и гнева, то неясными, безотчетными движениями и порывами души. Швантнер пробивается к архетипическим пластам национального характера; образный строй его произведений густо насыщен фольклорно-пантеистской символикой, а реальное действие, неизменно окутанное пологом тайны, сопровождается неким магическим подтекстом, который далеко не всегда поддается рационально-аналитической расшифровке.

Натуризм выявил богатые возможности, но по-своему обнажил и уязвимые стороны поэтики лиризованной прозы. Художественная гармония ее лучших творений достигалась за счет избирательного отбора реалий, подающихся специфической поэтизации. И даже небольшое нарушение зыбкого равновесия (реальное — ирреальное) грозило обрушить хрупкое художественное здание.

Ощущение содержательной «недоговоренности», своего рода предельности такого типа поэтики побуждало вступающих в литературу авторов к поискам иной творческой ориентации, позволяющей более

<sup>16</sup> А. Матушка. Pre a proti. Bratislava, 1956, s. 273.

непосредственно, без аллегорических ухищрений подступиться к исследованию окружающей действительности. «Манера повествования нынешних литераторов с их погоней за метафорой выглядит аффектированной, наслаиванием соподчиненных конструкций и разветвленных сравнений ... она тяготеет к вербализму», — сетовал в 1940 г. молодой Доминик Татарка (1913–1989). Татарка назвал свою статью «Неизвестное лицо». Неизвестным для литературы, по его убеждению, оставалось «лицо», а точнее душевное состояние современника, у которого «после стольких социальных и политических сдвигов резко обострилось трагическое восприятие жизни»: «Человек..., снедаемый чувством сгущающегося вокруг трагизма, устремляет взор в себя»<sup>17</sup>.

Сборник рассказов Татарки «В тоске поисков» (1942) как раз и дает представление о драматической ситуации личности, испытывающей возрастающее враждебное давление извне и остро ощущающей «хроническую опасность, грозящую человеку от человека». Все попытки контакта и усилия к взаимопониманию оказываются бесплодны и тщетны — слишком глубоко в иррационально озлобленном мире зашли процессы отчуждения людей друг от друга, их губительно самоотчуждения.

В 1943 г. Татарке удалось опубликовать в «Словенских поглядах» поразительный — с учетом действовавших цензурных ограничений — рассказ «Зловоние». Внутренний распад личности в нем напрямую связывался с чудовищным по ожесточению опытом войны. Словацкого офицера, приехавшего на побывку с Восточного фронта домой, даже в свадебном путешествии с красавицей женой не оставляют мучительные воспоминания о разоренной стране, о людях, потерянно блуждающих среди руин и бормочущих одну и ту же горькую фразу: «Ничего нет» (в тексте рассказа она так и звучит по-русски). Его память терзает жуткая сцена пыток, которым подвергают русскую девушку, заподозренную в связях с партизанами, — булавки, загоняемые под ногти, горящая сигарета, прижатая к обнаженной груди, и удары, удары: «Будешь говорить? Не будешь говорить?» И вконец одичавший в «мертвом городе» кот, обгрызающий губы и щеки у повешенной жертвы. Но не только неотвязные видения, его повсюду преследует и отвратительный запах разложения, трупным зловонием отдают даже купленные им свежие розы. Словно сам он насквозь пропитался запахом тлена, разнося его повсюду с собой. Замечательно начавшееся свадебное путешествие заканчивается для фронтовика поручика психолечебницей. В 1948 г. при переиздании «В тоске поисков» Татарка включил этот рассказ в состав сборника,

<sup>17</sup> D. *Tatarka*. Proti démonom. Vyber statí o literatúre a výtvarníctve. Bratislava, 1968, s. 24.



как бы подчеркнув его принципиальную значимость для общей концепции книги.

Свой поиск человеческого взаимопонимания Татарка продолжил, но уже в совершенно другом художественном ключе в повести «Панна Волшебница» (1944). Остро скептический, экзистенциальный «субъективный реализм» (А. Матушка, 1963), характерный для рассказов, уступает место фантазии, гротеску, прихотливой игре ассоциаций. Грозной обыденности воздушных тревог и бомбардировок, сотрясавших на исходе войны Братиславу, противопоставлена в этой книге мечта о гармонии и любви, во все времена одухотворявшая искусство. Собственно люди, связанные с искусством, — поэты, живописцы, скульпторы, все поклонники авангардистских новаций, и составляют тесный круг героев повести. Лишь в этой, замкнутой на себе среде, в своего рода эстетической резервации, царит свобода индивидуального самовыражения, преодолевается фатальная «звездная удаленность» человека от человека. Татарка, получивший филологическое образование в Праге и Сорбонне, расписался здесь в своих симпатиях к дружному сообществу надреалистов.

В творчестве Татарки, в аналогичных по духу художественных поисках Яна Червеня (1919–1942), исключительно одаренного молодого прозаика, безвременно умершего от туберкулеза (сборник рассказов «Лазоревый собор», 1942), отчетливо проявилась тенденция к интеллектуализации словацкой прозы, обогащения ее реальностью внутреннего человеческого переживания. В обостренном внимании литературы к скрытой от постороннего глаза интенсивной духовной жизни индивидуума утверждалось в специфических условиях времени право на особую, независимую позицию человека в мире сомнительных, дискредитированных общественной практикой ценностей и критериев.

Атмосфера творческих исканий, столь характерная для поэзии и прозы рассматриваемого периода, захватила и словацкую драматургию. Постепенная профессионализация национального театра, происходившая в 30-е гг., предъявляла все более высокие требования к уровню и «качеству» репертуара, объективно способствуя обновлению и внутренней дифференциации словацкой драмы.

Примечательную эволюцию переживает в это время творчество Ивана Стодолы. Его сатирические пьесы «Когда юбиляр плачет» (1941) и «Муравьи и сверчки» (1943), высмеивающие карьерные и имущественные притязания нуворишей словацкого государства, были выдержаны в традиционной реалистической манере. Но свою следующую пьесу «Комедия» (1944) Стодола выстраивает, используя условный композиционный прием драматургии Л. Пиранделло «театра в театре».

Фарсовая комедия «Жирный горшок» (1941) осталась единственным опытом подобного рода в творчестве Юлиуса Барч-Ивана. Это был иронический отклик драматурга на воцарившуюся в новообразованном государстве атмосферу завистливого карьеризма и нахрапистого приобретательства. В историю словацкой драматургии Барч-Иван вошел, однако, прежде всего как основоположник национальной «драмы идей», как автор философических пьес «Мать» (1943), «Неизвестный» (1944), «Двое» (1945). В этих произведениях центральный конфликт максимально освобождается драматургом от региональной окраски. Барч-Иван стремится придать ему общечеловеческую универсальность. В «Неизвестном», например, оригинально трактуется «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского, а самопожертвование матери в одноименной пьесе восходит к аналогичной проблематике античных трагедий.

Новаторским явлением в словацкой драматургии стала стихотворная «поэтическая драма», построенная, как правило, на переключке разных исторических эпох. Среди целого ряда подобных произведений высоким мастерством и прозрачной гуманистической патетикой выделялась романтическая в своей основе драма «Яношик» (1941) Марии Разусовой-Мартаковой (1905–1964). Фигура легендарного разбойника, который «у богатых брал, бедным раздавал», — одна из наиболее популярных как в словацком фольклоре, так и в литературе. Но Разусова-Мартакова, преодолевая устоявшиеся штампы — молодецкие пляски у костра, лихие набеги на окрестных богачей и т. п., — придает своему герою черты самородного мыслителя, глубоко озабоченного проблемой восстановления социальной справедливости. «В нашей романистике и драматической литературе о Яношике это произведение решительно является вершиной»<sup>18</sup>, — писал Й. Феликс в рецензии на постановку «Яношика» в Национальном театре.

В остроумной парадоксальной форме встреча настоящего с прошлым осуществляется в гротескной стихотворной комедии Петера Звона (псевдоним Владимира Сикоры, 1913–1942) «Танец над плачем» (1942): ожившие с живописных портретов предки не без ехидства доказывают своим фарисействующим потомкам всю суетную никчемность жизни, которую они ведут.

В годы существования Словацкой республики литература испытывала постоянное давление жесткой цензуры. Театр и драматургия находились в этом смысле под особым надзором. Сразу же после премьеры была, например, исключена из репертуара комедия Стодолы «Муравьи и сверчки», аналогичной была и судьба комедии

<sup>18</sup> J. Felix. Literárne križovatky. Bratislava, 1991, s. 157.

Барч-Ивана «Жирный горшок». В литературе тем не менее исподволь, в разнообразных формах и жанрах накапливался взрывчатый материал гуманистического протеста. Он нашел свое открытое выражение в разразившемся 29 августа 1944 г. антифашистским Словацким национальным восстанием.

Массовый порыв захватил своей героикой деятелей словацкой литературы, культуры. Для многих из них восстание стало важнейшим фактом личной и творческой биографии. В центре освобожденной территории, в Банской Бистрице, на протяжении сентября–октября 1944 г. издаются газеты и журналы. В них, а также на повстанческом радио в Банской Бистрице активно сотрудничают Д. Татарка, А. Плавка, П. Карваш, А. Матушка, М. Хорват, Й. Феликс, М. Поважан и другие писатели, поэты и критики. В рядах повстанцев с оружием в руках сражались те, кто после 1945 г. займет свое место в ряду активнейших творцов словацкой литературы (В. Минач, К. Лазарова, М. Лайчак, Г. Воланская и др.).

С чисто военной точки зрения восстание потерпело неудачу. После двух месяцев ожесточенных боев с регулярными частями фашистского вермахта повстанцы были вынуждены отступить в горы. Жестокие карательные акции не только против партизан, но и мирного гражданского населения продолжались вплоть до прихода советских войск в апреле 1945 г.

Значение восстания несводимо, однако, к одним военным аспектам. По справедливому суждению Новомеского, сделанному ровно через год после начала восстания на Первом конгрессе деятелей искусства и науки Словакии, восстание нанесло мощный удар по «философии приспособленческого оппортунизма», и в решающей степени способствовало преодолению словацким народом «ощущения собственной неполноценности, незначительности», став источником его нового исторического самосознания. Словацкое национальное восстание как тема и немеркнущая духовная традиция будет сопровождать все послевоенное развитие словацкой литературы.

## Серболужицкая литература

Официально Вторая мировая война началась 1 сентября 1939 г., фактически же — намного раньше: уже в марте 1938 г. немецко-фашистские войска захватили Австрию, в октябре того же года — Судетскую область в Чехии. Что же касается серболужичан как славянского национального меньшинства в Германии, никогда не имевшего национальной автономии, то национал-социалисты, естественно, стремились завершить внутреннюю «войну» с ними как можно раньше — до начала наступательных операций на другие государства.

В дискриминационной политике национал-социалистов по отношению к серболужичанам отчетливо различаются два этапа: с 1933 г. до марта 1937 г. и с 18 марта 1937 г. до мая 1945 г. В первый период — при всей жесткости в отдельных конкретных случаях — национал-социалисты стремились ассимилировать серболужичан постепенно и мирными средствами. 12 апреля 1933 г. на неделю была запрещена газета «Сербске новины» — нацистам не понравился один из репортажей Мерчина Новака-Нехорнского. Из редакции газеты были удалены неугодные лица, а из единственного серболужицкого издательства, где публиковались все лужицкие газеты, журналы и большинство книг, — наиболее неугодные члены редакционного и попечительского советов: Новак-Нехорнский, Лоренц-Залеский, Мина Виткойц и др. Одновременно всем им запретили писать и печататься. 21 апреля того же года были произведены домашние обыски у 21 деятеля серболужицкой культуры, несколько человек (в том числе и Новак-Нехорнский) были арестованы. Но тут же последовали международные протесты, особенно из Чехословакии (Академия наук, Союз писателей и т. д.). Такая ситуация в тот период была невыгодна нацистскому руководству, и репрессии временно прекратились, серболужицкая пресса и книгоиздание продолжали функционировать. Запреты и изъятия книг (как случилось, например, с изданием «Силезских песен» П. Безруча в 1935 г.) стали носить не систематический, а «профилактический» характер. В 1936 г. Ян Скала получил запрет на редактирование журнала Союза национальных меньшинств Германии «Культурвер» («Защита культуры»), одновременно его исключили из Имперской палаты письменности. В 1934 г. была арестована талантливая журналистка Марья Грольмузец (1896–1944), обвиненная в нелегальной антифашистской деятельности; после десятилетнего заключения она умерла в концлагере

Равенсбрюк<sup>1</sup>. Для достижения своих целей фашисты использовали также испытанный прием переселения наиболее активных представителей серболужицкой интеллигенции за пределы Сербской Лужицы.

По планам нацистского руководства «Вендского отдела» Министерства внутренних дел Домовина должна была из национальной организации превратиться в территориальную, то есть открыть доступ немцам, которые, превосходя серболужичан численностью, довольно быстро заняли бы в ней ведущие позиции, превратив Домовину в безвредную для них националистическую организацию и подавив тем самым всякую возможность массового национального сопротивления. Четыре года нацисты вели массивную психологическую обработку Домовины, сопровождавшуюся шантажом и выборочными репрессиями. В начале 1937 г. руководству Домовины был представлен ультимативный проект устава «Союза говорящих по-вендски немцев», при условии принятия которого должна была сохраниться и Домовина, и лужицкая пресса. Но за это серболужичане должны были добровольно признать себя «немцами», хотя и говорящими «по-вендски», то есть по-серболужицки. Момент, казалось бы, почти формальный, но тем не менее подводящий еще более мощное основание под и без того ускорявшиеся ассимиляционные процессы. Руководство Домовины во главе с молодым и энергичным патриотом, ученым-филологом и писателем Паволом Недо (1908–1984), отказалось признать этот ультимативный устав, унижавший национальное достоинство. Это решение Домовины свидетельствовало о мужестве и энергии народа, так и не сломленного за многие века экономической, правовой и культурной дискриминации и сохранившего волю к жизни.

18 марта 1937 г. Домовина (не запрещенная формально) была упразднена фактически. Об этом говорит запрет на публичное использование серболужицких языков, ликвидация всех печатных органов Домовины, роспуск Матицы серболужицкой, закрытие издательства и типографии, арест архива и библиотеки, приказ об изъятии серболужицких книг из всех публичных библиотек. Но еще в апреле 1937 г. лужичанам удалось осуществить крупную антифашистскую акцию, ставшую последней публичной антифашистской демонстрацией в Сербской Лужице. В Хохкирхе при большом стечении народа из прилежащих к нему местностей состоялась постановка пьесы Юрия Вели «Наш дом», хотя сам автор к этому времени уже был выслан за пределы Лужицы, а всякие публичные театральные представления

<sup>1</sup> Подробному анализу ее жизни и деятельности посвящена монография: *W. Dahm-sowa-Meřkankec. Marja Grólmusec. 1896–1944. Budyšin, 1996.*

запрещены. Историческая драма на сюжеты Тридцатилетней войны 1618–1648 гг. с аллегорическим антифашистским подтекстом была разыграна как пантомима (власти растерялись, поскольку на пантомимы прямого запрета не было), по ходу которой ведущий разъяснял зрителям смысл происходящих на сцене событий<sup>2</sup>. То, что фашистам даже в условиях легализованного террора не удалось сломить Домовину, свидетельствует не только о духовной стойкости ее руководства, но и о ее действительно тесной связи с народом, об исторической ответственности перед ним. В воспитании чувства национального достоинства, ответственности за будущее огромную роль сыграла серболужицкая литература, непрерывно поддерживавшая и обновлявшая традиции, сложившиеся в эпоху национального возрождения.

Запрещение Домовины сопровождалось и негласным предписанием немецкой прессе: избегать каких бы то ни было сообщений и замечок о серболужичанах, запрещалось даже употреблять сам этноним «серболужичане» (Sorben, Wenden)<sup>3</sup>. Сумевшие сохранить контакты и оставшиеся на свободе члены Домовины приступили к организации антифашистского сопротивления, которое в условиях Сербской Лужицы выражалось в распространении нелегально публикуемых антифашистских материалов. Новак-Нехорнский в своих очерках, нелегально отпечатанных на гектографе, сообщал об акциях антифашистского сопротивления со стороны представителей польского национального меньшинства в Германии, молодой историк и филолог Фридо Метшк (1916–1990) публиковал и распространял нелегально свои антифашистские стихи, то же делал и Ота Вичаз, изобразивший в стихотворении «В помощь» (1941) переход от состояния полного отчаяния, вызванного первыми успехами фашистских войск в Советском Союзе, к надежде, которая, по мнению поэта, должна подкрепляться и активными действиями. Уже сам факт продолжения функционирования запрещенного серболужицкого языка был актом сопротивления, поддержания национального самосознания. Подобным же актом было и распространение правдивой информации о положении на фронтах Второй мировой войны, об акциях антифашистского сопротивления в сопредельных славянских странах. Активное участие в подобной работе принимали ученые и писатели Павел Недо, Ян Скала, Мина Виткойц, Ян Цыж (1898–1985), Курт Кренц (1907–1978), Юрий Кубаш-Воркчечан (1902–1983), Фридо Метшк, Лоренц-Залеский, молодой Юрий Брезан (род. в 1916 г.) и др. Це-

<sup>2</sup> Geschichte der Sorben. Bautzen, 1976, Bd. 3, S. 173–174.

<sup>3</sup> Serbska čitanka / Hrsg. von K. Lorenz. Leipzig, 1981, s. 713.

лтый ряд писателей подвергался долгосрочным или кратковременным арестам, что нередко подрывало их психику и здоровье (Скала, Лоренц-Залеский).

В то же время даже национал-социалисты должны были в первые годы удерживать свою репрессивную политику по отношению к национальным меньшинствам в Германии в определенных рамках, поскольку она могла вызвать ответную реакцию в соседних государствах, где проживали немцы. Так, Я. Скала, которому уже в 1935 г. запрещали журналистскую деятельность, был в 1938 г. арестован нацистами, но под давлением международной общественности через год выпущен из нацистских застенков. Унижения и издевательства в тюрьме подорвали физическое и духовное здоровье писателя. Лишенный возможности публиковаться, он жил то в Берлине, то в Будишине; в 1943 г. перебрался к своей семье, жившей в Польше, и погиб в начале 1945 г. Судьба Я. Скалы — лишь один из многих примеров искалеченных войной и фашизмом жизней серболужицкой интеллигенции.

Для более глубокого понимания ситуации в Сербской Лужице до начала Второй мировой войны необходимо учитывать как международный контекст, так и изменение ситуации внутри самой Германии. Когда в 1933 г. в Сербской Лужице началась первая волна фашистских репрессий, чехи активно участвовали в организации международных акций протеста, что, по-видимому, и заставило национал-социалистов приостановить репрессии до 1937 г. Осенью 1934 г. в пражском Карловом университете была открыта первая в мире кафедра серболужицкого языка, литературы и истории культуры, которую возглавил профессор Йозеф Пата, расстрелянный фашистами в 1942 г. в связи с покушением на Гейдриха. Крупнейшим достижением польской сорабистики межвоенного периода стала «Серболужицкая литература» (1938) Йозефа Голамбека (1889–1939), до сих пор не превзойденная по своей фактической и источниковедческой насыщенности. И в самой Германии — несмотря на все запреты и репрессии — профессор славистики берлинского университета Макс Фасмер (1886–1962) продолжал поощрять и публиковать сорабистические исследования, в том числе и в издававшемся им журнале. В университете в Галле вел нелегальные сорабистические исследования профессор Д. Чижевский<sup>4</sup>.

Летом 1938 г. было запрещено преподавание серболужицкого языка в школах, где обучались лужичане. Единственным обществен-

<sup>4</sup> Огромный материал по истории мировой сорабистики представлен в книге: W. Zeil. Sorabistik in Deutschland. Eine wissenschafts-geschichtliche Bilanz aus fünf Jahrhunderten. Bautzen / Budyšin, 1996.

ным местом, где еще звучал серболужицкий язык, оставалась церковь: в 21 евангелической и 10 католических церквях продолжали звучать проповеди и религиозные псалмы на обоих серболужицких наречиях. Договор Германии с Ватиканом, заключенный еще летом 1933 г., предусматривал право издания религиозных книг и прессы на верхнелужицком языке. Газета «Катољски посол» («Католический вестник») была окончательно запрещена в июле 1939 г., но до этого времени оставалась последним легальным органом серболужицкой письменности. Некоторые материалы этой газеты представляют собой тексты с двойным дном: национально-патриотическое или даже антифашистское содержание преподносилось в абстрагированно-религиозных сюжетах и формах. Так, писатель-католик Михал Навка сочинил в 1935–1940 гг. шесть религиозных «военных хоралов», которые лужичане читали и пели как религиозные тексты, но которые по существу говорили о современности и призывали лужичан к духовному сплочению перед лицом нависшей опасности. Один из этих «хоралов», «Со всех сторон грозят нам беды», был опубликован в мае 1939 г. в газете «Катољски посол» и, видимо, внес свою лепту в окончательное запрещение газеты. Подобные же «псалмы» и «хоралы» на нижнелужицком языке писали Богумил Швеля и Фридо Метшк.

Талантливым журналистом и патриотом Сербской Лужицы успел проявить себя Алойс Андрицкий (1914–1943), активно публиковавшийся в журнале «Сербский студент» в 1933–1937 гг. В 1936–1937 гг. он возглавлял журнал, вплоть до последнего номера публикуя материалы с патриотическим и антифашистским подтекстом. В статье «Народная честь и честь лужицкого серба» (1936, № 12) он напомнил, например, о серболужицком национальном возрождении XIX в., о патриотической деятельности молодого Якуба Барта-Чишинского (1856–1909). В одном из самых последних номеров журнала он живописно рассказывает о своей поездке в Польшу, делая акцент на единстве польского народа, на его любви к своей родине и к своему языку — и тем самым снова напоминает своим читателям о необходимости патриотического единства в собственных рядах. До 1941 г. Андрицкий служил капелланом при католической церкви в Дрездене, позволяя себе критически высказываться о нацистском режиме. В январе 1941 г. он был арестован гестапо и умер от голода и тифа в концлагере Дахау.

15 марта 1939 г. фашисты оккупировали Чехословакию, где проживал единственный из известных серболужицких писателей-эмигрантов Юрий Хежка. Хежку неоднократно вызывали на допросы в гестапо, в июне того же года арестовали, отправили в дрезденскую



тюрьму, а осенью мобилизовали в вермахт. Он побывал как солдат во Франции, в Болгарии и Греции, посылая в Прагу своему другу Миклаву Кречмару (издававшему в 1961 г. его сохранившееся стихотворное наследие) написанные по-верхнелужицки и к тому же еще зашифрованные иносказаниями письма. Между 13 и 17 октября 1944 г. Хежка пытался дезертировать из фашистской армии и добраться до югославских партизан. С этого момента о его жизни больше ничего не известно.

В 1944 г. гестапо арестовало восемь участников серболужицкой группы антифашистского сопротивления, среди которых были Ян Цыж и Павол Недо, председатель Домовины. Я. Цыж сумел бежать из дрезденской тюрьмы во время одной из бомбардировок Дрездена. Павол Недо был освобожден из потсдамской тюрьмы Советской Армией.

После объединения Германии в 1990 г. стали раздаваться высказывания о том, что репрессии по отношению к серболужичанам были не столь уж велики: погибли в концлагерях единицы, в тюрьмы тоже попадали не столь уж многие, переселения за пределы Сербской Лужицы хотя и имели место, но все же это была не тюрьма и не концлагерь. Отчасти это так, но все же удар по серболужицкому этносу за годы фашизма был нанесен колоссальный. Тотальный запрет на родной язык в годы фашизма не поддается сравнению со всеми предшествовавшими запретами в истории Сербской Лужицы. При всем мужестве, какое проявили серболужичане при переписи 1939 г., когда необходимо было в специальной графе указать родной язык, размывание этноса все же ускорилося. Современный немецкий писатель Йоахим Новотный, имеющий в своем роду серболужицкие и польские корни и в раннем детстве слышавший вокруг себя славянскую речь, свидетельствовал, что его дед, желавший обеспечить нормальное выживание семьи в годы нацизма, запретил даже дома разговаривать «по-славянски» (потому что бабушка-полька была единственной, кто осмеливался нарушать этот запрет). В результате мы имеем интересного немецкого писателя, не говорящего, однако, при своих славянских корнях ни на одном из славянских языков. Подобного рода утраты, которые, может быть, и не имели бы серьезного значения для многочисленного этноса (но серболужичан-то сегодня осталось всего 50 000 человек), еще никто не догадался подсчитать... Но все же в данном контексте совершенно понятно, почему и в годы фашизма серболужичане не только занимались подрывными антифашистскими акциями, но и по-прежнему решали свою важнейшую национальную задачу: сохраняли этнос и родной язык, ибо именно в этом состоял их специфически национальный антифашизм и интернациональный патриотизм (что далеко не всегда понимают исследо-

ватели, стремящиеся ко всем явлениям применять одни и те же масштабы и мерки).

Несмотря на все виды давления и террора, которые использовали национал-социалисты по отношению к серболужичанам, им не удалось окончательно прервать преемственность национального литературного и культурного развития и погасить веру в неизбежный разгром фашизма, запечатленную в подпольных репортажах М. Новака-Нехорнского, стихотворениях Ф. Метшка, О. Вичаза, в пражских стихотворениях Ю. Хежки, в написанных в 1941–1945 гг. «Эрфуртских воспоминаниях» М. Виткойц<sup>5</sup> и др. В 1943–1945 гг. известный серболужицкий композитор Бьярнат Кравц (1861–1948) создал на слова поэта-антифашиста Михала Навки ораторию «Война и мир», где тоже звучит несокрушимая вера в разгром фашизма, в победу справедливости и в светлое мирное будущее народов.

В послевоенные годы в ГДР сложились в целом благоприятные условия для развития серболужицкой литературы, хотя процесс ассимиляции серболужицкого народа с немецким продолжался.

---

<sup>5</sup> Впервые были опубликованы на чешском языке в Праге в 1947 г.

## Сербская литература

**Х**арактер и своеобразие сербской литературы 1941–1945 гг. обусловлены теми историческими переменами, которые принесла с собой Вторая мировая война и народно-освободительная антифашистская борьба народов Югославии, начавшаяся вскоре после поражения королевского режима.

6 апреля 1941 г. более полусотни дивизий фашистской Германии и ее союзников без объявления войны оккупировали Югославию и разделили между собой ее территорию. Большая часть Сербии, имевшей важное стратегическое значение, оказалась под управлением Германии, прикрытием которого служило марионеточное правительство Милана Недича. Хорватские усташи при поддержке Гитлера и Муссолини объявили о создании на территории Хорватии и части Боснии и Герцеговины Независимого хорватского государства, которое возглавил ставленник фашистских держав Анте Павелич. В Черногорию, Далмацию и южную часть Словении вошли итальянские фашисты, а северная часть Словении была в руках гитлеровских властей. Кроме того, часть сербских территорий была захвачена венгерскими фашистами, а в Македонию были введены болгарские войска. Оккупанты стремились предотвратить сопротивление народов Югославии с помощью террора, создания концентрационных лагерей, массовой депортации и истребления людей, полного уничтожения отдельных национальных меньшинств, преследования антифашистов и коммунистов. Однако они ошиблись в своих расчетах.

Народы Югославии поднялись на борьбу против фашистских захватчиков и их пособников, продемонстрировав в этой борьбе чудеса самоотверженности и героизма. Инициаторами объединения всех демократических и патриотических сил в Единый народно-освободительный фронт выступали югославские коммунисты.

22 июня 1941 г. в Белграде состоялось заседание Политбюро ЦК КПЮ, на котором было принято воззвание «К народам Югославии» поддержать борьбу «героического советского народа... против фашистских преступников... всеми силами, вплоть до наших жизней»<sup>1</sup>.

Пять дней спустя, 27 июня, был создан Главный штаб партизанских отрядов, командующим которого был назначен генеральный

---

<sup>1</sup> Цит. по: *M. Bandić. Istorija književnosti jugoslovenskih naroda 1941–1945. Beograd, 1993, s. 126.* В дальнейшем цитаты даются по этому изданию, страницы указываются в тексте.

секретарь КПЮ Иосип Броз Тито. 4 июля 1941 г. Политбюро ЦК КПЮ приняло решение о всенародном восстании против оккупантов, а также разработало детальный план и стратегию антифашистской борьбы. 7 июля 1941 г. в деревне Бела Црква (западная Сербия) партизанский отряд под командованием Жикицы Йовановича, участника антифашистской борьбы в Испании, вступил в бой с жандармами, положив начало вооруженному восстанию в Сербии. 13 июля восстание вспыхнуло и в Черногории, 22 июля — в Словении, 27 июля — в Боснии и Хорватии, 11 октября — в Македонии. Так вся Югославия оказалась охвачена пламенем народного сопротивления, которое не угасало вплоть до 15 мая 1945 г. Повстанцам пришлось сражаться не только с чужеземными захватчиками, но и с их отечественными пособниками. В Сербии на стороне оккупантов выступили отряды четников<sup>2</sup>, ядро которых составила группа офицеров капитулировавшей югославской армии во главе с полковником Драже Михайловичем (впоследствии — генералом и военным министром в королевском эмигрантском правительстве в Лондоне). Четники выступали за восстановление в Югославии монархии под эгидой «Великой Сербии»<sup>3</sup>, вступая в противоречие с идеологией Национально-освободительного движения и в борьбу с его сторонниками. В ожесточенных сражениях с партизанами четники сотрудничали с так называемой «сербской добровольческой армией» правительства Недича, с германскими и итальянскими оккупантами. Они получали помощь и от лондонского правительства.

Борьба, которую вели народы Югославии, была очень нелегкой, зачастую трагической. Среди многих тяжелых битв, которые в период войны велись на территории Югославии, особо выделяются сражения на Козаре в середине 1942 г., а также на Неретве и Сутеске в первой половине 1943 г.

Тот факт, что вооруженное восстание было организовано КПЮ, предопределил не только национально-освободительный, но и социальный характер антифашистской борьбы. Это была борьба за коренные общественные изменения. В то же время велась огромная работа по объединению всех антифашистских сил.

Большой вклад в дело победы над фашизмом наряду с рожденной в боях Народно-освободительной армией Югославии, с новыми органами власти в освобожденных районах страны внесло антифаши-

---

<sup>2</sup> Чёта — отряд.

<sup>3</sup> «Нация превыше всего, и сербство должно быть важнее любой идеологии. Через сербство мы должны идти к югославянству», — провозглашали четники. Цит. по: С. А. Романенко. Югославия: Кризис, распад, война. Образование независимых государств. М., 2000, с. 74. — *Примеч. ред.*

стское искусство. Оно пришло на помощь борющемуся народу буквально в первые же дни восстания.

14 августа 1941 г. «Общество сербских антифашистских писателей и деятелей искусств» опубликовало листовку с текстом обращения «К сербскому народу», в которой подчеркивалась роль «всеобщего народного протеста и восстания», а также формулировалась миссия искусства — служить освободительной борьбе народа «пером и винтовкой, кистью и гранатой»<sup>4</sup>.

В передовой статье первого номера газеты «Посавски партизан», вышедшего 28 августа 1941 г. (издание представляло собой 8 страниц машинописного текста), говорилось: «В лесах сейчас собирается с духом свобода, чтобы начать свой победоносный поход по всей стране. В лесах сейчас нашла прибежище и культура...» По мнению автора, «звон оружия не должен заглушать голос духа», а лес призван стать не только очагом сопротивления, но и «центром культурной жизни»<sup>5</sup>. В этой статье говорилось также о роли партизанских газет в борьбе за освобождение народов Югославии, за сохранение культурных ценностей и дальнейшее развитие культурных традиций сербского народа. Автор статьи осознавал, что партизанским писателям и поэтам вряд ли удастся достичь художественного уровня довоенных изданий, но считал, что они должны отразить в своих произведениях «духовную жизнь коллектива», «увековечить опыт борьбы если не в мраморе, то хотя бы на древесной коре»<sup>6</sup>.

Прямым откликом на этот призыв было опубликованное в том же номере газеты стихотворение Чедомира Миндеровича (1912–1966) «Ой, в лесу, в лесу зеленом», поэтически выразившее мысль о том, что лес стал не только центром партизанской борьбы, но и сражающейся с фашизмом культуры. 8 сентября 1941 г. в пятом номере Бюллетеня Главного штаба народно-освободительных отрядов Югославии анонимный автор так же, как Ч. Миндерович, в чеканных поэтических строках призвал сограждан помешать «хищному дракону», «черному орлу», «ядовитому пауку» захватить страну, разграбить ее, сделать своей родиной. Автор призывал разрушать дороги, туннели, мосты, уничтожать урожай, чтобы он не достался врагу. «Пусть враг пожнет смерть», говорит поэт, ибо «уничтожать», «разрушать», «жечь» — единственно возможный ответ захватчикам, единственно действенная защита от них<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Цит. по: М. Bandić. Op. cit., с. 126.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Цит. по: С. Андрић. Значај и улога књижевних прилога у партизанској штампи српско-хрватског језичког подручја // Књижевност о НОБ и револуцији. Београд, 1975, с. 30.

<sup>7</sup> Там же.

Массовое антифашистское движение, развернувшееся в Югославии, поставило художников слова перед дилеммой — служить фашистским захватчикам, изменив своему народу, или разделить его судьбу, рассказывая правду о зверствах врага на оккупированных территориях, о жестокости битвы с ним, о героизме борцов за свободу.

Подавляющее большинство сербских и черногорских литераторов включилось в антифашистскую борьбу, уверовав в ее гуманистический смысл, в возможность освобождения страны от немецких, венгерских, болгарских и итальянских фашистов и построения нового, более справедливого общества. «Подлинная литература в Белграде и повсюду в Югославии, — пишет в своей монографии „История литературы югославских народов 1941–1945“ Милош Бандич, — или замолчала, ушла в себя в четырехлетнем немом страхе, упрямстве и отпоре оккупационно-квислинговскому порядку... или, вырвавшись из оккупированных поселков и городов, из своих домов, жила — насколько это было возможно — настоящей жизнью, на свободной территории, в воинских подразделениях народно-освободительного движения, жила и боролась, несмотря на все трудности, повинувшись своим насущным и страстным творческим потребностям и стремлениям»<sup>8</sup>.

Первой на передовую линию борьбы с фашизмом вышла сербская поэзия, традиционно отличавшаяся высокой гражданственностью и патриотизмом.

В эти переломные для исторических судеб страны годы «пером и штыком» сражались в партизанских отрядах и частях народно-освободительной армии поэты Ч. Миндерович, Б. Чопич, Д. Костиц, М. Баневич, Я. Джонович и многие другие.

Литература антифашистского Сопротивления в Сербии выросла на традициях «социальной литературы» 20–30-х гг., продолжив основные тенденции довоенной литературы «социального реализма». Не случайно первым авторским поэтическим сборником, вышедшим в период народно-освободительной борьбы, была отпечатанная на гектографе в 1942 г. и потом неоднократно переиздававшаяся партизанами книга Йована Поповича (1905–1952) «Ласточка в пулеметном гнезде». Этот писатель был одним из зачинателей «социальной литературы» и инициатором создания поэтического альманаха «Книга товарищей» (1929 г.), объединившего наиболее прогрессивных поэтов Сербии, Хорватии и Словении. Написанное Поповичем предисловие к альманаху стало манифестом социальной лирики молодых. «Мы всегда слышим призыв затерявшихся путников, видим, слышим, ощущаем страдания угнетенных всего земного шара, — писал

<sup>8</sup> М. Bandić. *Op. cit.*, s. 116.

Попович. — Мы хотим соединить их стоны в мощное обвинение, приблизиться к их чаяниям... быть рядом с ними в их протесте и бунте»<sup>9</sup>. Сразу же после выхода в свет тираж альманаха был конфискован. Попав после капитуляции монархической Югославии в лагерь для военнопленных (в армии он был рядовым), Попович через два месяца бежал оттуда и уже в июне 1941 г. вступил в партизанский отряд. Человек физически слабый и болезненный, он отличался удивительной, поистине легендарной храбростью и выдержкой. Двенадцать стихотворений сборника «Ласточка в пулеметном гнезде» являются своеобразным лирическим дневником, описывающим события народно-освободительной борьбы и участие в ней поэта: «Приход в партизаны», «Посавье», «Первая ласточка», «Весна 1942 г.», «Могила над Пивой», «Санджакская рапсодия». Глубоко лиричен символический образ ласточки, нашедшей приют в пулеметном гнезде; в теплые и одновременно героические тона окрашено изображение Белграда, по которому поэт тосковал в лесах Посавья («Далекому городу»). Особенно интересным и ярким является стихотворение «В снегу», в котором неразрывно слились трагическое и жизнеутверждающее начала.

Поэт, ставший солдатом, лежа в снегу на склоне горы рядом с погибшими товарищами, вспоминает прожитую жизнь:

Было счастье, боль и униженье,  
но не страшно умереть в сраженье.  
Родина, во имя яркой жизни  
я отдал бы самых долгих три.

В момент смертельного риска поэт видит смысл бытия в любви к Родине и вместе с тем отыскивает неожиданные источники света в беспощадной яви партизанского отступления:

Нет на свете чище и белее снега  
и таких же сосен, вросших в небеса,  
никогда прекрасней не бывало неба,  
и полны предчувствий горы и леса.

Темные силуэты на белом фоне, лиц не видно, никаких жестов, только упрямое движение вперед навстречу победе или смерти — эти скорбные и мужественные фигуры врезаются в память читателя:

Белые тулупы на плечах деревьев,  
глубоко в долине, в снежном серебре.  
<...>

<sup>9</sup> Цит. по: V. Dobroslavljević. Knjiga drugova. Novi Sad, 1957, s. 9.

Маленькие, черные, пригибаясь низко,  
карабкаются люди по крутой горе<sup>10</sup>.

(Перевод Л. Тоома)

В том же 1942 г., когда была создана книга Й. Поповича, написана и поэма боснийца Скендера Куленовича (1910–1978) «Стоянка, мать из Кнежеполья», которая несколько раз издавалась в годы войны. Куленович начал писать рано, на гимназической скамье; в 1927 г. он опубликовал цикл сонетов «Отцветшие примулы» и с тех пор неоднократно обращался к этой сложной, «требовательной» поэтической форме, следуя ее лучшим образцам. Еще студентом в Загребе он присоединился к кругу представителей «социальной литературы». В первые же дни войны ушел в партизанский отряд и там буквально за несколько дней написал свою знаменитую поэму «Стоянка, мать из Кнежеполья». В поэме нашли отражение трагические события, разыгравшиеся летом 1942 г. в западной Боснии, на Козаре, где находился один из центров партизанского движения. Фашисты дотла сожгли почти все окрестные села, зверски уничтожили несколько тысяч мирных жителей, полторы тысячи партизан и бойцов Народно-освободительной армии, отправили десятки тысяч крестьян в лагеря смерти.

Созданная в духе народных плачей-причитаний (тужбалиц), поэма вместе с тем является не только плачем крестьянской матери Стоянки по трем сыновьям, «трем Обиличам», погибшим на Козаре и вошедшим в легенду подобно знаменитому герою косовской битвы Милошу Обиличу. Поэма содержит горячий призыв к мщению. В ней автор славит свободу и жизнь. Измученная невыносимой болью (от такой боли умирает в народной песне мать Юговичей), Стоянка не может и не хочет замкнуться в своем горе, призывая Козару отомстить за погибших сыновей и их братьев по оружию:

Отомсти за нас, сестра Козара,  
отомсти смертельно и кроваво,  
слышишь, шум доносится великий  
из страны восхода солнца?  
Мой Младен вспоминал о ней часто:  
«Если погибну, мать Стоянка,  
отомстит приемная мать Козара,  
отомстит праматерь Россия».

(Перевод Б. Слуцкого)

<sup>10</sup> На марше. Народно-освободительная поэзия Югославии 1941–1945 гг. М., 1969, с. 245–246. Далее, если нет специального примечания, стихи цитируются по этому изданию.



Блуждая по опустевшему Кнежеполю, по Козаре, ставшей огромным кладбищем, по «напоенным кровью» лугам, Стоянка упрямо верит в то, что здесь

завтра не кровь, а мед потечет,  
мед с молоком, чтоб всем детям хватило, —  
и под солнцем земля расцветет!

Поэма С. Куленовича, названная М. Бандичем «героической тужбалицей», стала одним из наиболее значительных произведений сербской антифашистской литературы.

Истоки художественного совершенства поэмы не только в нравственном величии героини, становящейся символом матери-Родины, не только в обновлении вековых фольклорных традиций, но и в удивительно свободной, гибкой структуре произведения, четкости языка, редкостном богатстве ритмико-звуковых выразительных средств (новаторское использование системы повторов, частая смена ритма, множество аллитераций и ассонансов). Сила обобщения достигается не только за счет постоянного соединения бытовых подробностей с мотивами вселенского горя матери-Родины, матери-Земли, но и с помощью традиционных фольклорных образов (например «молока и меда», соответствующего русским «молочным рекам с кисельными берегами»).

Большой вклад в развитие партизанской литературы внес черногорский поэт, прозаик, публицист Радован Зогович (1907–1986), человек исключительной стойкости и мужества. В освободительное движение Зогович вступил, уже будучи признанным поэтом, автором сборников «Кулак» (1936) и «Огненные голуби» (1937), запрещенных властями сразу же после их публикации. Любимым поэтом Зоговича был Маяковский, которого он переводил и до войны, и в военные годы. В стихотворении «Промокший платан (Разговор с любимым поэтом и с самим собой)» (1939) автор, обращаясь к Маяковскому, так формулирует свое поэтическое кредо:

Сердце! Пусть будет твой ритм уверенным шагом  
крестьянина  
и упрямым шагом людей, чей марш —  
словно Ваш  
на дороге гулкой, как мост.

Наряду с Маяковским Зогович называет и других поэтов, повлиявших на его творчество: сербского романтика Д. Якшича, «сербского Пушкина» Й. Йовановича-Змая, чешского поэта И. Волькера, словенского поэта С. Косовела. Стихотворение «Промокший платан»

было написано Зоговичем в туберкулезной больнице (сказалось напряжение нелегкой подпольной борьбы, полицейские преследования, нужда), но оно проникнуто характерной для поэта неумной любовью к жизни:

Промокнуть, промокнуть,  
встать под горячие струи солнца —  
чтоб кожа румянилась и бронзовела...<sup>11</sup>

(Перевод В. Суханова)

В восстании 1941 г. Зогович участвовал с самого его начала (сперва в своей родной Черногории, затем в Боснии). Все жестокие битвы с врагом он прошел в партизанских отрядах как солдат и поэт черногорского народа. В январе 1941 г., откликаясь на массовую депортацию в концентрационные лагеря Боснии и Сербии черногорских антифашистов, Зогович написал стихотворение «Ловчен», в котором одна из самых высоких вершин Черногории становится символом нарастающего народного гнева и грядущего сопротивления фашизму.

В военных стихах Зоговича отразились наиболее характерные черты черногорской поэзии с ее культом героизма («Расстрелянной маленькой студентке Ане»), ненавистью и презрением к предателям («Баллада позора»), воспеванием непрерывности и неодолимости жизни, красоты родной земли, любви, прошедшей через все испытания («Письмо, отправленное через связного»). Зогович был поэтом необычайно требовательным к себе. В годы войны он публиковался относительно редко, многое из задуманного им так и осталось незавершенным. Комментируя «Пролог к ненаписанной поэме», впервые опубликованный в сборнике «Упрямые строфы» в 1947 г., Зогович отметил: «Написан в мае 1943 как пролог к ненаписанной поэме „Святая месть“. Сохранился в записной книжке»<sup>12</sup>.

В скупых, но точных строках этого пролога дана характеристика не только военного творчества Зоговича, но и всей сербской антифашистской литературы:

Так написан пролог. И если местами в нем  
стих мой коряв и хром, рифмы сухи и немы, —  
пусть остается наброском, пусть говорит о том,  
что под орудийным огнем мы сочиняли поэмы.

(Перевод М. Ваксмахера)

<sup>11</sup> Р. Зогович. Избранное в 2-х т. М., 1986, т. 1, с. 49, 51.

<sup>12</sup> Р. Зогович. Op. cit., с. 60.

Многие произведения, созданные в этот период, носили откровенно агитационный, лозунговый характер, но наряду с ними создавались и яркие, талантливые стихи, в которых с большим мастерством был осмыслен и воспет исторический подвиг сражающегося народа.

К их числу принадлежат произведения военных лет Бранко Чопича (1915–1984), одного из самых активных и популярных сербских писателей периода народно-освободительной борьбы. Его стихотворения, рассказы, скетчи и одноактные пьесы, отпечатанные на пишущей машинке или размноженные на шапирографе, часто без указания года издания и подписанные только инициалами автора, распространялись по бригадам, по разным селам и краям; некоторые из них попадали, судя по всему, даже к неприятелю, как, например, маленькая брошюра, изданная на немецком языке под полным именем автора — «Вслед за отдельными отрядами»<sup>13</sup>.

В предвоенный период Чопич был известен как автор ярких рассказов о жизни боснийского крестьянства (сб. «Под Грмечем», 1938, и др.). В годы войны он начал писать стихи. Первые его поэтические произведения — это юмористические репортажи с фронта военных действий, своеобразный комментарий к ним, полный красочных деталей нелегкого партизанского быта. И по стилю, и по поэтической форме, и по стихотворному размеру (традиционный восьмисложник и десятисложник народных песен) эти произведения были близки и понятны массовому читателю. Однако поэзия Чопича быстро «взрослела», «мужала», «становилась серьезной», вбирая в себя героический опыт войны. «В 1941 г. я пошел в партизаны и остался там до самого освобождения. Я видел, как мои школьные товарищи, соседи, знакомые, вчерашние пастухи, крестьяне, рабочие, учащиеся за ночь вырастали в воинов, героев, в командиров народного войска...» — писал он в своей автобиографии<sup>14</sup>.

У Чопича, пожалуй, сильнее, чем у кого бы то ни было из партизанских писателей, народно-освободительная борьба представлена как этап невиданно быстрого возмужания народа, исторической вершиной бесстрашия, благородства, самоутверждения десятков тысяч людей. Широко известны были его вдохновенные и вместе с тем лиричные стихи, нередко сразу же становившиеся народными песнями. Без таких его произведений, как «Звезды», «Хоровод козарский», «Причитание матери над орлом-сыном», немислима ни одна антология сербской поэзии. Поэтический сборник писателя «Огненное рождение отчизны» (1944) стал литературным памятником боевой славы сербского народа, созданным в затишьях между боями. Знаменитая «Песня мертвых

<sup>13</sup> Подробнее об этом см.: М. Bandić. Op. cit., s. 307.

<sup>14</sup> Б. Чопић. Сабрана дела. Београд, 1976, 10, с. 8.

бойцов Пролетарской бригады» возникла после гибели одного из соединений, в котором сражался брат поэта. Эпиграф к этому стихотворению взят из сообщения партизанской печати: «...а на тринадцатую ночь, мрачную и дождливую, несколько бойцов Краинской Пролетарской бригады, окруженной в горах у госпиталя, поднялись в последнюю атаку против неприятеля, который был в десять раз сильнее, и героически погибли в неравном бою...»<sup>15</sup>. Величие солдат, вставших на защиту жизни от фашистской чумы, олицетворяет величие всего народа, бессмертие самой жизни. Герои Чопича чувствуют себя частицей своей Родины и, даже погибая в неравном бою, верят в то, что

И слава придет, и победа придет,  
чтоб вовек не вернуться зверью,  
и пролетарий убитый в марше пройдет  
со свободой в одном строю.

(Перевод Л. Тоома)

Мотивом надежды, ощущением бесценности грядущей победы входит война в лирику Чопича. Гибнет в бою под Грмечем партизанка Драгиня («Хоровод козарский»), но живет память о ней:

Мне тебя забыть ли, мне тебя не петь ли,  
молодая яблоня, широкие ветви?!

(Перевод Д. Кедрина)

В одинокой могиле, наспех вырытой партизанами («Могилка на ниве»), «дремлет девушка Ягода», «партизанка, бессменный часовой», а вокруг нее шумят колосья ячменя — «золотые косы» героини. В образах Драгини и Ягоды, в связанных с ними метафорах чувствуется влияние сербского фольклора. Образ юной, преждевременно ушедшей из жизни партизанки Ягоды, покоящейся «в море колосьев сонных», напоминает знаменитую метафору из поэмы великого черносгорского поэта Петара Негоша (1813–1851) «Горный венец»:

Молодое жито всколосилось,  
раньше срока наступила жатва<sup>16</sup>.

(Перевод М. Зенкевича)

Не случайно исследователь поэзии Чопича В. Вукович утверждает, что «в военной лирике Чопича слышен отзвук сербского фольклора и сербской романтической поэзии»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> На марше, с. 287.

<sup>16</sup> П. Негош. Горный венец. М., 1955, с. 52.

<sup>17</sup> В. Вукович. Топићева ратна лирика // Књижевност о НОБ и револуцији, с. 188.

По образно-метафорическому строю своих произведений Чопичу близки такие партизанские поэты, как П. Перович и М. Баневич.

Публицист и поэт Пуниша Перович (1911–1985) занимался до войны политической деятельностью и литературой, был одним из редакторов и сотрудников журнала «Млада култура». Перович является автором необычайно популярной в годы войны песни «Командир Сава», а также некоторых других, долгое время считавшихся народными<sup>18</sup>.

Черногорский поэт Мирко Баневич (1905–1968) был автором военных стихов, изданных в сборнике «Земля на камне» (1950), и широко известной поэмы «Сутеска», написанной в апреле–мае 1944 г. Поэма посвящена беспримерному подвигу партизанской армии, совершенному в ущелье реки Сутеска в июне 1943 г. В поэме, по справедливому замечанию писателя и критика Р. Константиновича, «ожил не только героический дух сербской эпики, но и характерный для этой эпики десятисложник»<sup>19</sup>. Однако использование традиций народного эпоса сочетается у Баневича с элементами сюрреалистической поэтики.

Сражению у Сутески посвятил свое знаменитое стихотворение еще один черногорский поэт-партизан Крсто Кривокапич (1920–1945). Его героем стал Сава Ковачевич (1905–1943), народный герой Югославии, легендарный командир Третьей пролетарской дивизии, погибший в этой битве в июне 1943 г.

Первые военные стихи Танасие Младеновича (р. 1913) были написаны в июле 1941 г. сразу после его вступления в партизанский отряд. В военной поэзии Младеновича народно-освободительная борьба изображается как закономерное продолжение героической сербской истории. Историческая судьба повторяется, считает поэт, предки зовут на борьбу, любое проявление малодушия, страха — позор и нарушение национальной традиции. Любовью к родному краю, готовностью защищать его до последней капли крови проникнуто стихотворение «Ночь перед уходом», датированное 5 июля 1941 г. Талантливое, отличающееся удивительной тонкостью поэтических образов описание летней ночи, напоенной запахами созревших трав и плодов, сочетается у Младеновича с патриотическим пафосом, с призывом к восстанию против оккупантов. Интересно, что поэт заканчивает это стихотворение строками из народной песни «Начало бунта против дахий»: «Србија се умирити неће!» (Сербия не покорится!). У Младеновича эти строчки (в соответствии с размером

<sup>18</sup> Подробнее об этом см.: М. Bandić. *Op. cit.*, s. 250.

<sup>19</sup> R. Konstantinović. *Biće i jezik*. Beograd, 1983, 2, s. 217.

стихотворения) звучат как «Србија се неће умирити више!» (Сербия больше не покорится!). Однако незначительное изменение не скрывает фольклорное происхождение этого финала. Как многие его современники, Младенович тоже отдал дань героической теме Сутески («Сутеска»).

Испытание нравственных сил народа увидел в войне известный черногорский поэт Душан Костич (р. 1917). Подобное отношение к войне связано с духовной традицией Черногории, с ее вековым опытом борьбы за свободу. Лирические размышления поэта о войне сочетаются с лаконизмом, иногда даже с некоторым аскетизмом поэтических средств. Такой аскетизм не только оправдан, но и необычайно эффективен благодаря национально-литературному контексту, который стоит буквально за каждым его стихотворением.

Нельзя не упомянуть и стихи Милоша Савковича (1899–1943), профессора-литературоведа, чьи немногочисленные дошедшие до нас поэтические произведения, особенно «Снега», отличаются лиризмом и музыкальностью, и студента философского факультета Радивоя Копареца (1919–1943), убитого в первом же своем бою четниками. Переводчик Лермонтова и Маяковского, поборник гражданской поэзии, Копарец в самом начале войны призывал:

Берите, поэты, оружие!  
Мечты защищайте мечами!

(Перевод В. Корчагина)

Тема боевого братства югославских партизан и Красной Армии, вера в победу над фашизмом (зادолго до ее наступления!) прозвучала в стихотворении Копареца «Перед приходом красноармейцев» (1941).

Яркая и трагическая страница поэзии военного времени — стихи, созданные в фашистских тюрьмах и концлагерях. Эти стихи — свидетельство невиданного даже по тем временам мужества, гимн человеку, способному в тяжелейших обстоятельствах сохранить достоинство, волю и любовь к жизни. Среди «лагерных» произведений выделяется сборник Милана Дединаца (1902–1966) «Стихи из дневника заключенного номер 60211», написанный в основном в годы войны, в немецких концлагерях, но изданный в 1947 г. В предвоенный период Дединац примыкал к группе сюрреалистов, следы сюрреалистической манеры заметны и в его военных стихах, однако в них они ложатся на реалистическую — в целом — основу. Так же как и многие другие его собратья по перу, Дединац отказывается от усложненной поэтики во имя максимальной доступности поэзии широкому кругу читателей.

Рассматривая творчество поэтов, принимавших участие в народно-освободительной борьбе, нельзя забывать о вкладе тех литерато-

ров, которые оставались на оккупированной территории и, не публикуя ни строчки в легальной печати того времени, создавали произведения, необычайно ярко отображавшие судьбу их сражающейся Родины. Это и один из патриархов сербской литературы Велько Петрович (1884–1967), и уже известная к началу войны Десанка Максимович (1898–1993), и совсем юная в ту пору Мира Алечкович (р. 1924).

Свое поэтическое кредо Д. Максимович сформулировала еще в 30-е гг.: в одном из лучших стихотворений тех лет она назвала себя «пассажиrom третьего класса», навсегда связав свою поэзию с судьбами простых людей. Тогда же, в 30-е гг., родился в стихах поэтессы образ Родины — конкретный, наполненный приметамии жизни ее родного края — крестьянской Бранковины и в то же время обобщенный, значительный («Мои земляки», «Бранковина», «Ответ современнику»).

Трагические события Второй мировой войны отразились в таких хрестоматийных стихотворениях Десанки Максимович, как «Песня о порабощенном хлебе», «Сербия — великая тайна», «Покаяние», «Сербия пробуждается». Особое место среди этих произведений, справедливо считающихся шедеврами сербской гражданской лирики XX в., занимает широко известная «Кровавая сказка». Это стихотворение вызвано трагедией, происшедшей 21 октября 1941 г. в сербском городе Крагуеваце, где фашисты совершили массовый расстрел мирного населения, уничтожив 7000 человек, практически все мужское население города. Среди погибших были и гимназисты, которых увели на расстрел прямо со школьного урока. Вот что рассказывала о рождении «Кровавой сказки» сама поэтесса: «Было это хмурым военным утром... Неподалеку от дома меня остановил незнакомый мне человек, старик, — и без какого бы то ни было вступления, в крайнем возбуждении спросил: „Слыхали, что было в Крагуеваце?“ — „Опять аресты, казни?“ Не упомянув о массовом расстреле взрослых, он сказал, что немцы ворвались в гимназию и прямо с уроков увели на казнь несколько классов детей. Затем стремительно удалился... Удивительно: мне показалось совершенно естественным, что он обошелся без обычных слов приветствия и прощания, словно мы были знакомы с детства... Разговаривая с ним, я, как никогда ранее, остро ощутила, что это значит — принадлежать одному народу: роковые события фашистского зверства вызвали у нас одни и те же чувства, одни мысли — у меня и у этого чужого человека, человека другого воспитания, другой среды, другого характера, возраста и пола... Он еще не кончил говорить, когда стихотворение родилось во мне. Если бы я узнала о случившемся из газет или радиосообщения, оно было бы иным, не возникло бы так мгновенно — словно вырвался крик, словно упала слеза... Дома я записала его, начав, как начал бы лето-

писец: „Было это...“<sup>20</sup>. Стихотворение, созданное по горячим следам трагических событий, было опубликовано сразу после освобождения Югославии в журнале «Наша книжевност» («Наша литература») (вошло в сборник «Поэт и отчизна» 1946 г.).

Было это в какой-то крестьянской стране,  
на холмистых Балканах,  
умерла мученической смертью группа школьников  
в один и тот же день.  
В один и тот же год  
они родились,  
одинаково текли их школьные годы,  
на одни и те же праздники их водили всех вместе,  
и все они умерли в один и тот же день.

Стихотворение Д. Максимович построено на контрасте. Эпический зачин («Было это...»), размеренность интонационно-ритмического строя, обобщенный образ места действия («какая-то крестьянская страна на холмистых Балканах»), эпитет «мученическая» — все это настраивает на лад высокой трагедии, в то время как ее героем выступает «группа школьников». Само это словосочетание, вызывающее ассоциации с беззаботным миром детства, звучит мучительным диссонансом к трагедии, которая не должна была коснуться детей. Не взрослые, а сотни детей «умирают в один день», и сверстники по рождению становятся сверстниками и по смерти. Спокойная, казалось бы лишенная эмоционального накала повествовательная интонация, внешняя простота, незамысловатость речи рассказчика, упоминание об обыденных деталях привычного школьного мира (общих праздниках, общих прививках, общих математических задачках, которые они решают «за пятьдесят пять минут до смертного часа») — все это придает исключительный трагизм «Кровавой сказке», страшной сказке, в которую автор отказывается верить. Тем не менее, как во всякой сказке, в стихотворении Д. Максимович есть «чудо»-школьники, спокойно и гордо встретившие смерть, которые из мучеников превращаются в героев:

Было это в какой-то крестьянской стране,  
на холмистых Балканах,  
умерла смертью героев  
группа школьников  
в один и тот же день.  
Шеренги школьников

<sup>20</sup> Цит. по: М. Блечић. Живот праћен песмом. Београд, 1971, с. 108.



взялись за руки  
и с последнего школьного урока  
пошли на расстрел так спокойно,  
будто смерть для них ничего не значит.  
Шеренги детей  
одновременно вознеслись  
к вечному пристанищу<sup>21</sup>.

«В образе вознесения детей, — пишет Н. М. Кореневская, — доказавших свое нравственное превосходство над бесчеловечным врагом... создана основа для воссоединения „борющихся начал“ — личного (не могла поверить и, не поверив, воскресила) и общего, восходящего... к художественному миру „кововских“ эпических славянских песен, в которых видение... гибели целого народа проникнуто верой в бессмертие его гордого духа, в его возрождение в грядущем, в победу сил добра над стихией смерти»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Подстрочный перевод автора главы. Приводим (в сокращении) поэтический перевод «Кровавой сказки» Д. Максимович, сделанный Борисом Слущким:

Это случилось в одном государстве балканском —  
в горном, крестьянском.  
Горькое там приключилось злосчастье  
с группой ребят:  
целым классом пали они в одночасье  
смертью героев.

Все они были ровесники,  
все — одногодки.  
Вместе учились и вместе играли.  
Хором стихи наизусть повторяли.  
Вместе ходили к врачам на прививки!  
Все у них общее было:  
уроки, болезни, привычки.  
Вместе они и погибли  
<...>

За руки взявшись,  
пошли они на смерть рядами.  
Самые слабые дети и те не рыдали.  
После уроков,  
сложив аккуратно тетрадки,  
шли на расстрел они поступью твердой  
в полном порядке,  
прямо и гордо.  
За руки взявшись,  
прямо под пули  
эти ребята навстречу бессмертью шагнули.

<sup>22</sup> Н. Кореневская. Быль о бессмертии (художественный мир «Кровавой сказки» Десанки Максимович) // Война и память. Из опыта советской и югославской литературы. М., 1987, с. 149.

Обращение Д. Максимович (как и других упомянутых ранее поэтов) к фольклору было далеко не случайным. Многие поэтические произведения той поры органично связаны с фольклорными традициями и вместе с тем отличаются своеобразием. Однако годы антифашистского Сопротивления оказались не только периодом обновления фольклорных традиций в художественной литературе, но и временем расцвета массового народного творчества. Напряжение сил в национально-освободительной борьбе против фашизма стимулировало творческую энергию масс, как это бывало и в прошлом, во времена трудных испытаний и борьбы народа за свою независимость и свободу. Новые социально-исторические условия и уровень культурного развития народа, боровшегося против фашизма, определили новые формы массового песенного творчества.

Партизанские песни стали публиковаться в Югославии сразу же после образования свободной территории. В деле пропаганды партизанских песен важную роль сыграли газеты «Борба», «Вести», «Новости», «Омладинска борба» («Борьба молодежи»). Так, газета «Вести» поместила на своих страницах одну из ранних партизанских песен «Поднялась на бой Ужицкая область». В собирании фольклорного материала, пропаганде, а затем и исследовании партизанских песен особое место принадлежит редактору газеты «Борба» Душану Недельковичу, впоследствии академику, автору работ по фольклору народно-освободительной борьбы, а также известных еще до войны философских исследований.

Событием стало издание в городе Ужице к 24-й годовщине Великой Октябрьской революции, т. е. в 1941 г., первого сборника партизанских песен, состав которого отражал репертуар разных регионов: центральной и западной Сербии, Черногории, Ужице, восточной Боснии. Сборник под названием «Антифашистские песни» открывался «Интернационалом» и включал в себя наряду с популярными военными партизанскими песнями того времени, такими как «Сербская партизанская», «Черногорская партизанская» («На Москву направился Гитлер»), «Я партизан, этим горжусь», довоенные югославские песни рабочего класса — «Билечанка», «Гимн труду», «Поднимайся, рабочий народ», «Пробуждайся, Восток и Запад», а также советские песни на русском языке, записанные в сербской транскрипции: «По долинам и по взгорьям», «Широка страна моя родная», «Если завтра война», «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», «Марш энтузиастов», «Конармейская». В сборнике были представлены и знаменитая, часто исполнявшаяся в Югославии в качестве второго (после «Интернационала») международного гимна песня «Гей, славяне» и переведенный на сербский язык траурный марш «Вы жертвою пали».

Издание «Антифашистских песен» стало возможным благодаря Юрице Рибару, редактору молодежной газеты «Омладинска борба», организовавшему собрание песен. В предисловии к сборнику составители обращались к читателям с просьбой сообщать другие известные им варианты опубликованных песен. Тот факт, что весь тираж в тысячу экземпляров тут же разошелся среди партизан, говорит о том, что сборник получился действительно народным, а также и о том, насколько неподделен был интерес к песенному творчеству<sup>23</sup>.

Партизанское песенное творчество разнообразно по жанрам, но провести четкие границы между ними часто не представляется возможным. Наряду с эпическими песнями-сказками, песнями-хрониками, представляющими собой своего рода летопись жизни партизанских отрядов, где подробно описывались целые сражения и их эпизоды, наряду с лирическими, героическими песнями, в которых возникал образ народного героя, существовали переходные песенные жанры, впитавшие в себя традиции народной элегической лирики и плачей («тужбалиц»), а также баллад и легенд.

Героическая легенда получила в военные годы новую жизнь. Легенды слагались о непобедимости отдельных партизанских отрядов, среди которых действовала и легендарная Первая пролетарская бригада — заступница и карающий меч народа. «Никто и ничто не может устоять под ударами Первой пролетарской, ее истина неумолима, ее любовь бескрайня и животворна как солнце: когда ее бойцы охраняют села и нивы, в селах поют дети, а на нивах колосится хлеб, — писал Р. Зокович. — Первая пролетарская не знает покоя... она всегда спешит на помощь мстителям и освободителям. Ее даже не надо звать... она сама чувствует своим беспокойным сердцем... что где-то идет тяжелый бой... Она открывает в ослабевших бойцах новые источники силы, поддерживает уставших, призывает к мщению и тревожит сон предателя. Так гласит народная легенда о Первой пролетарской, и к этому ее народная легенда обязывает»<sup>24</sup>.

Однако в годы войны возникали не только лирические и эпические народные песни и легенды, но и многочисленные анекдоты, поднимавшие дух бойцов, лозунги и призывы, создававшиеся по образцу пословиц и поговорок.

---

<sup>23</sup> О широком развитии песенного творчества в Югославии свидетельствует собрание фольклорных материалов, хранящееся в архиве Института этнографии Сербской академии наук в Белграде. Оно насчитывает более 20 тысяч текстов.

<sup>24</sup> Цит. по: С. Андрић. Значај и улога књижевних прилога у партизанској штампи српскохрватског језичког подручја // Књижевност о НОБ и револуцији. Београд, 1975, с. 31.

Наряду с антифашистской поэзией и фольклором развивалась проза.

В начале войны главное место в сербской партизанской прозе занимают публицистика, очерки, репортажи, исполнявшие прежде всего пропагандистскую и информативную функции. Писатели — участники освободительной борьбы — ставили своей целью показать бедствия, которые несет народу фашизм, сплотить соотечественников на борьбу с оккупантами и их пособниками — националистами, распространять идеи Сопротивления.

Очень важную роль в становлении антифашистской публицистики сыграли В. Маслеша и Дж. Йованович. Веселин Маслеша (1906–1943) и Джордже Йованович (1909–1943) были известными литературными критиками и публицистами в довоенном югославском революционном движении. Оба с первых же дней принимали участие в народно-освободительной борьбе и погибли почти одновременно: Маслеша в боях на Сутеске, Йованович — на Космае.

В. Маслеша участвовал в подготовке Антифашистского веча Народного освобождения Югославии, читал доклады и лекции, редактировал газеты «Слобода» («Свобода»), «Борба» и некоторые другие. Для этих изданий им было написано около двадцати статей, посвященных военной ситуации, укреплению народной власти на освобожденных территориях, социальным и национальным проблемам. Много было сделано Маслешей и для разоблачения бесчеловечной идеологии фашизма. В статье «Подгнило что-то в датском государстве» Маслеша с сарказмом и гневом писал о претензиях немецких фашистов на расширение «жизненного пространства», предсказывая неминуемый конец Третьего рейха: «немецкая земля в итоге опустеет и народу без пространства угрожает опасность остаться пространством без народа»<sup>25</sup>.

Критик, поэт, прозаик Дж. Йованович в начале своего творчества примыкал к сюрреалистам, но затем стал активным деятелем движения «социальной литературы», которое во многом благодаря ему освободилось от вульгарно-социологических взглядов, а сюрреализм отказался от культа «внутренней изломанности», гипертрофированной усложненности и иррациональности. В годы войны в публицистике Дж. Йовановича особо важное место заняла тема борьбы с коллаборационистами всех мастей. В этом плане выделяются статья «Два вида предательства интересов народа» — о сотрудничестве недичевцев и четников с немецкими фашистами — и страстный памфлет «Предатели от культуры» — о литературной и культурной си-

<sup>25</sup> Цит. по: М. Bandić. Op. cit., s. 223.

туации в оккупированном Белграде. Оценивая в начале памфлета сложившуюся обстановку, Йованович пишет, что «победа» немецкого фашизма «уже обнаруживает признаки полного поражения», что оккупанты и их прислужники выпускают газеты, открывают издательства, поддерживают театры, но это отнюдь не означает их «власть над отечественной культурой», ибо «предательство своего народа может разрушать, но не создавать»<sup>26</sup>. Поэтому, считает Йованович, напрасны все усилия интеллектуальных и политических квислингов провозгласить себя хранителями национальных традиций, ибо лучшие представители сербской литературы: Д. Обрадович, В. Караджич, Й. Йованович-Змай, Дж. Якшич — всегда воспевали свободу и боролись против тирании. Автор памфлета с горечью и возмущением говорит о выставке группы художников, которую открыл шеф полиции, об абсурдности существования белградских театров, о «гнусной деятельности радиостанции „Центр юмора“», расположенной в непосредственной близости от мест массовых расстрелов патриотов и заложников.

Значительный интерес представляют и военные статьи Милована Джиласа (1911–1995). В предвоенные годы критик и публицист марксистской ориентации, в годы Соппротивления — генерал, руководитель агитпропа, член Политбюро и ЦК, Джилас в 1945 г. на вопрос анкеты газеты «Политика» ответил, что своим единственным званием он считает звание журналиста. Джилас одним из первых (если не первый) отметил, что антифашистская борьба носит характер гражданской войны, и тем самым способствовал более глубокому пониманию всей сложности и драматизма народно-освободительной борьбы. Наряду с публицистическими статьями Джилас опубликовал небольшой рассказ «Мертвое село» (1942), репортаж «С Красной Армией» (1944).

Кроме публицистических статей, информационных сообщений, очерков и репортажей, созданных по законам документалистики, в партизанской печати все чаще появляется художественная проза, наиболее ярко представленная произведениями Й. Поповича и Б. Чопича.

Й. Поповичем в годы войны было написано много статей и рассказов — более шестидесяти из них опубликованы в сборнике «Темы революции» (1975). Особое место занимает цикл «Правдивые легенды», отдельные рассказы которого публиковались в десятках разных партизанских изданий, в брошюрах. Впервые этот цикл был издан в 1944 г. (его окончательная редакция датируется 1948 г.). Главная те-

<sup>26</sup> *D. Jovanović. Štuka – kultura // Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943. Knjiga treća (1934–1943). Beograd, 1983, s. 843–844.*

ма «Правдивых легенд» — духовный и идейный рост людей, которые в условиях борьбы за свободу становятся олицетворением трагизма и величия Сопrotивления. Среди персонажей Й. Поповича есть и реальные исторические фигуры (народный герой Бошко Палковлевич-Пинки в рассказе «Пинки видел Тито»), и собирательные образы, одним из которых является Бриле из одноименного рассказа. Невзрачный на вид, «слабосильный и кривоногий» человек, не годящийся для крестьянской работы и поэтому ставший парикмахером, белобилетник, освобожденный от военной службы, Бриле, прослышав, что в Среме создается один из первых партизанских отрядов, сразу же вступает в него и становится одним из самых отчаянных диверсантов, способным на невероятные подвиги. «Этот низкорослый парень, над которым так зло подшутила природа, — пишет Попович, — который за двадцать лет своей жизни испытал так много мучений и унижений, в годы борьбы мужал, закалялся под влиянием любимой Партии. И поскольку он был героем, он и погиб как личность легендарная»<sup>27</sup>. Это откровенно публицистическое обобщение следует за прекрасной, полной юмора и динамики сценой взрыва электростанции, задуманного и осуществленного героем рассказа, и предшествует исполненной искренней патетики сцене героической гибели Бриле. В «Правдивых легендах», этой хронике революционных событий, продиктованной горячим желанием автора как можно быстрее и ярче запечатлеть для потомков «лики» (как он сам говорит в подзаголовке) героев антифашистской борьбы, сливаются воедино элементы рассказа и документально-биографической прозы, юмора и патетики, тенденции упрощения действительности и стремление передать ее драматические противоречия (конфликт Бриле с командиром взвода). Неровная в художественном отношении, проза Поповича тем не менее убедительно и искренне запечатлела примеры подвижничества и героизма.

О сильных, цельных людях, зачастую стесняющихся величия собственных поступков, писал в своих рассказах и Б. Чопич. К 1941 г. Чопичем было опубликовано уже четыре сборника рассказов, посвященных жизни его земляков, горцев из-под Грмеча. Под их внешней грубоватостью он сумел рассмотреть мягкую, по-детски романтическую душу, в которой трезвый практицизм простых работяг соединяется с порывами мечтателей и поэтов. Рассказы Чопича написаны богатым, сочным народным языком. Автор усваивал его из былей и небылиц, услышанных у подножья Грмеча, из эпических народных сказаний, лирических песен, колких и искрометных частушек и при-

<sup>27</sup> *Ј. Поповић*. Избор. Нови Сад, 1953, с. 149.

бауток. Все эти черты характерны и для военной прозы Чопича, представляющей собой непосредственные зарисовки с натуры, чаще всего небольшие по объему, проникнутые искренним восхищением автора несгибаемой силой народа. Героиня одного из рассказов писателя «мамаша Миля», простая крестьянка, прижимистая и недоверчивая, постепенно начинает постигать смысл происходящих событий. Она перестает запира́ть свой дом, избавляясь от, казалось бы, неискоренимого страха за свое таким тяжелым трудом нажитое имущество, начинает относиться к партизанским парням как к родным сыновьям, делиться с ними последним куском хлеба, давать приют усталым и голодным командирам и бойцам. В финале рассказа мамаша Миля расплачивается за свою помощь партизанам мученической гибелью, которая приобщает ее к героям эпоса о великом времени.

Р. Зоговичем в годы войны были задуманы две книги прозы «Сердце народа» и «Лирическая хроника», однако ему удалось написать и опубликовать из задуманного только отдельные фрагменты: «Сестра», «В марте сорок третьего», «Встреча у озера», «Колонна на повороте», «Непобедимое мгновенье». Стараясь избежать описательности и декларативности, Зогович набрасывает отдельные картины, детали, впечатления, а главное — психологически точные портреты героев-участников войны.

Яркой образностью отличаются и публицистические статьи Зоговича «Сестры Батрича», «Защитники и созидатели отечества», «Черногория и ее свобода», которые после войны были собраны в его книге «На поле боя» (1947).

Очень важным и ценным свидетельством времени стали дневники участников народно-освободительной борьбы. Одни создавались профессиональными литераторами, другие вышли из-под пера бойцов и командиров, до войны литературой не занимавшихся, но и те и другие стали «моментальными фотографиями» эпохи.

К числу дневников первого типа относится «Дневник» Владимира Дедиера (1914), профессионального журналиста, участника гражданской войны в Испании и антифашистской борьбы в Югославии с 1941 г. В довоенные годы Дедиер был специальным корреспондентом газеты «Политика» за рубежом, а в годы войны — редактором газеты «Борба». Поскольку Дедиер находился при Главном штабе Народно-освободительной армии, он обладал исчерпывающей информацией о ходе военных действий. Круг личных наблюдений Дедиера тоже очень широк. «Дневник» (ч. 1–3, 1945–1950 гг.) не претендует на то, чтобы быть историческим трудом или литературным произведением, это записи много повидавшего журналиста. Однако, суще-

мясь дать хронику событий, Дедиер невольно выступал в роли историка, а описывая руководителей и участников сражений, он создал несколько очень удачных с литературной точки зрения портретов.

По масштабу охвата материала и творческой манере Дедиеру близок Родолуб Чолакович (1900–1983), государственный и партийный деятель, писатель, публицист, переводчик, многолетний и близкий друг Иво Андрича. Его записки «Из партизанского дневника» вышли в Белграде (1944) и Сараеве (1945).

В 1945 г. опубликовал свой дневник, названный им «За Тито», Ч. Миндерович, политкомиссар Первой пролетарской бригады, корреспондент партизанских газет. Помимо уже упоминавшихся выше лирико-публицистических произведений Миндерович напечатал в этих газетах отдельные фрагменты из дневника, который был начат в сентябре 1941 г., когда поэт прибыл в партизанский отряд, и закончен в сентябре 1944 г., за месяц до освобождения Белграда. Миндерович освещает в дневнике действия легендарной Первой пролетарской в свойственной ему творческой манере, явно идущей от экспрессионизма. Для его стиля характерны короткие, рубленые фразы, динамичные наброски портретов и событий, кинематографический монтаж. Вместе с тем в дневниковой прозе Миндеровича чувствуется несомненное влияние фольклора; оно обнаруживается и в лексике, и в ритме его прозы, и в отборе эпитетов, и в применении многих фольклорных художественных приемов. Эта фольклорная тенденция была рождена уже отмеченным у других писателей стремлением к простоте. «Иногда мне кажется, — пишет в дневнике Миндерович, — что чистая, хорошо смазанная винтовка сегодня важнее удачной метафоры, а хорошая статья нужнее прекрасной новеллы»<sup>28</sup>.

Иной, менее масштабный, чем у Дедиера, Чолаковича и Миндеровича, но зато более «личный» тип дневника был создан Драгойло Дудичем (1887–1941), сербским писателем из крестьян, организатором и руководителем антифашистского восстания в западной Сербии. Его «Дневник 1941 года», изданный в Белграде в 1945 г., содержит записи с 1 августа по 5 ноября 1941 г. В ноябре он погиб. Деловито и кратко Дудич рассказывает о боевых действиях своего отряда, о распределении обязанностей между бойцами, но эти скупые, немного суховатые отчеты перемежаются с взволнованными описаниями подвигов партизан, со смешными и трагическими эпизодами из их жизни. О записках Дудича с чувством искреннего восхищения отзывался И. Андрич. Указывая на то, что этот краткий дневник отразил «великую историческую драму народно-освободительной борь-

<sup>28</sup> Цит. по: *M. Bandić. Op. cit., s. 126.*



бы на одном из ее первых этапов», он писал: «Это один из образцов тех записок, в возникновении которых собственно литературные планы и стремления не играли никакой роли, и которые именно поэтому и для литературы обладают огромной документальной ценностью, и которые, что самое удивительное, сами возвышаются до уровня непосредственного, подлинно литературного выражения»<sup>29</sup>.

Очень интересный дневник оставил Миодраг Милованович-Луле (1921–1944), в начале войны — гимназист ужицкой гимназии, а в конце своей недолгой жизни — заместитель командира Второй пролетарской бригады. М. Милованович активно участвовал в работе литературной секции ужицкой гимназии, и «Дневник», опубликованный уже после его смерти, отмечен печатью таланта молодого, но рано повзрослевшего человека. Это очень точный и вместе с тем лирически взволнованный рассказ о сражениях, победах и поражениях, о страданиях, голоде, о величии духа бойцов, показавших всему миру, «как народы Югославии умеют погибать друг за друга, брат за брата»<sup>30</sup>. Примечательно, что Милованович уделяет довольно много внимания культурной жизни партизан, описывает выпуски устной бригадной газеты, говорит о своих любимых книгах («Как закалялась сталь», «Тихий Дон»), о спектаклях партизанской самодеятельности.

Во время народно-освободительной борьбы в Сербии, как и на всей территории Югославии, сформировались и активно действовали профессиональные и самодеятельные театральные труппы. Число таких трупп, особенно самодеятельных, было очень велико, они создавались практически при каждом крупном воинском соединении. В репертуаре партизанских театров были Нушич и Стерия-Попович, Гоголь и Чехов, Толстой и Гёте, Шекспир и Мольер. Однако кроме классики этим труппам были нужны и свои, современные пьесы, рассказывающие о жизни борцов с фашизмом. «Мы ждали рождения Шекспира революции, но... драматургия не оправдала наших надежд, хотя в это время была написана целая библиотека драматических текстов. Количество этих пьес можно измерять вагонами, но это количество не перешло в качество»<sup>31</sup>, — вспоминает организатор Театра народного освобождения Югославии хорватский актер и режиссер Векослав Африч. Чаще всего и с наибольшим успехом ставились одноактная пьеса хорватского писателя, боснийца Хасана Кикича (1905–

<sup>29</sup> И. Андрич. «Драгойло Дудич. Дневник 1941 года» // И. Андрич. Человеку и человечеству. М., 1983, с. 58.

<sup>30</sup> Цит. по: М. Bandić. Op. cit., s. 348.

<sup>31</sup> В. Африй. Драмско стваралаштво у народноослободилачкој борби // Књижевност у НОБ и револуцији. Београд, 1975, с. 41. Далее страницы указаны в тексте.

1942) «Партизаны идут», скетч Й. Поповича «У врача» и его же драма «Воеводы», а также драматические произведения Б. Чопича.

«На этом этапе своего творчества Бранко Чопич создал очень остроумный диалог „Путевой обходчик Муйо“. Правда, упомянутый текст не был настоящей драмой, тем не менее он был очень впечатляющим, и публика принимала его с воодушевлением. Чопич написал во время войны довольно много пьес, поэтому о нем можно с полным правом сказать, что он был нашим лучшим военным драматургом. Его драматический первенец „Раде Вурделя“ (или „Раде и фашисты“) во многом напоминает персонажа пьесы Кочича „придурковатого“ Давида Штрбаца»<sup>32</sup>, — писал В. Африч. К периоду войны относятся пьесы Чопича «Новые женщины» и «Мышь», но его драматическим произведениям не суждено было пережить свое время и остаться в репертуаре сербских театров. Драматургия антифашистского Сопротивления не смогла достичь того высокого художественного уровня, которого достигла поэзия периода народно-освободительной борьбы.

Однако так же, как поэзия и проза, драматургия продемонстрировала типичные черты литературы этого периода: родство с лучшими традициями фольклора и классической сербской литературы, тяготение к образам, исполненным эпической мощи, «крупным», обобщенным, демократизм и гуманизм, выразившийся не только в протесте против насилия, но и в призыве к действию, к активному сопротивлению злу. У этой литературы были великие идеи и цели, во многом — как показало время — иллюзорные, утопические, но именно они помогли ей стать действенным оружием в борьбе с фашизмом.

По другую сторону баррикад оказались литераторы, сотрудничавшие в фашистских и профашистских, а также националистических (чаще всего четнических) изданиях, выходивших в Белграде и зарубежных центрах сербской эмиграции.

Среди тех, кто не принял идей антифашистского Сопротивления, был Йован Дучич (1871–1943), один из крупнейших сербских поэтов конца XIX — начала XX в. Блестящий художник, обогативший сербскую поэзию глубоким психологизмом, поэтичностью и свежестью пейзажной лирики, совершенством классического стиха, Дучич уже с начала 30-х гг. редко печатал свои стихи (в 1929–1932 гг. было опубликовано шесть томов собрания его сочинений). К 30-м гг. относится его работа над книгой о Савве Владиславиче Рагузинском (ок. 1670–1738) — русском дипломате при Петре I, выходеце из Гер-

<sup>32</sup> Герой сатирической комедии П. Кочича «Барсук перед судом». Указанная цитата из «Књижевност о НОБ и револуцији», с. 40.

цеговины. Дучич был послом королевской Югославии в ряде стран. Когда в июне 1941 г. югославское посольство в Мадриде было ликвидировано, поэт уехал в США, где сотрудничал в прочетнической газете «Србобран» («Защитник сербов»). В октябре 1941 г., узнав о массовом уничтожении сербского населения усташами, Дучич написал стихотворение «Врбас»<sup>33</sup>, направленное против геноцида сербского народа. Этим стихотворением, получившим довольно широкую известность, поэт внес свой вклад в антифашистскую борьбу<sup>34</sup>.

В эмиграции оказался и другой известный сербский писатель — Милош Црњанский (1893–1977), вошедший в литературу Югославии сразу же после Первой мировой войны и создавший в 20–30-е гг. такие широко известные произведения, как «Дневник о Чарноевиче» (1921) и первая часть романа «Переселение» (1929). Первую мировую войну и последовавшие за ней события М. Црњанский воспринимал как бессмысленный кровавый хаос. Будучи убежденным в том, что исторические процессы «неуправляемы», а борьба за социальную справедливость является источником кровавых междоусобиц, Црњанский после капитуляции Югославии эмигрировал в Лондон, где и находился до 1965 г. Военный период жизни писателя был временем его почти полного молчания и напряженных духовных исканий.

Против идеи национально-освободительной войны сербского народа выступил ряд сербских литераторов, находившихся в Сербии и активно сотрудничавших с фашистами. К их числу относятся Светислав Стефанович (1874–1944), одна из центральных фигур литературной жизни периода оккупации, пропагандировавший в легальных профашистских газетах «Ново време» («Новое время») и «Обнова» («Обновление») свои крайне шовинистические взгляды, близкие идеологии нацизма; редактор упомянутых выше газет Станислав Краков (1895–1968); последовательный поборник нацистской идеологии, организатор культурно-просветительской жизни оккупированной Сербии, заместитель министра просвещения в правительстве Недича Владимир Вельмар-Янкович (1896–1976). Одним из идеологов четнического движения, организатором и редактором четнических газет стал Драгиша Васич (1885–1945).

Наряду с убежденными сторонниками нацистских и четнических взглядов, в открытой общественной и литературной жизни того времени принимали участие некоторые писатели, не разделявшие этой идеологии, — Сима Пандурович (1883–1960), Йосип Кулунджич (1899–

<sup>33</sup> Врбас — река и город в Воеводине.

<sup>34</sup> Подробнее об американском периоде жизни Дучича см.: *Р. Поповић. Књига о Дучићу*. Београд, 1992, с. 214–222.

1970), хорватский драматург и режиссер, живший с 30-х гг. в Белграде. Легально публиковавшиеся писатели либо обладали весьма скромными литературными способностями (Стефанович, Вельмар-Янкович, Краков), либо пережили период творческого расцвета задолго до начала Второй мировой войны (Пандурович, Васич) и не создали в период оккупации значительных литературных произведений.

Все годы войны в Белграде давала спектакли группа Национального театра, открывшая свой первый военный сезон 1 октября 1941 г. Основу его репертуара составляли произведения немецких авторов, а также французская классическая драматургия и некоторые популярные комедии сербских классиков — Я. Веселиновича, М. Глишича, Й. Стерии-Поповича, К. Трифковича. В Пожаревац переселилась театральная группа, изгнанная из Нови-Сада венгерскими оккупационными властями, работал театр в Нише. Не прекратили свою деятельность радиостанции и кинотеатры. В 1943 г. в Белграде был снят фильм «Невинность без защиты», посвященный сербскому акробату и «супермену» Д. Алексичу. Для привлечения зрителей и создания национального колорита эта слащавая мелодрама была обильно «сдобрена» народными песнями и музыкой.

Особым явлением в сербской литературе того периода стали романы Иво Андрича (1892–1975), крупнейшего сербского прозаика XX в., лауреата Нобелевской премии 1961 г.

О творчестве Андрича написано огромное количество статей и монографий, общий объем которых в несколько раз превышает объем самого полного, семнадцатитомного собрания его сочинений, изданного в 1976–1977 гг.<sup>35</sup> Поэтому ограничимся лишь постановкой вопроса о связи романов Андрича «Травницкая хроника» (1942), «Мост на Дрине» (1943) и «Барышня» (1944), увидевших свет в 1945 г., с литературным процессом военного времени. Названные выше романы стали первыми произведениями этого жанра, вышедшими в освобожденной от фашистских захватчиков Югославии, но созданы

<sup>35</sup> Назовем наиболее важные из исследований, посвященных творчеству Андрича: *M. Bandić. Ivo Andrić: Zagonetka vedrine*. Novi Sad, 1963; *В. Глигорий. Иво Андрић и наша књижевна традиција*. Београд, 1979; *R. Vučković. Velika sinteza (O Ivi Andriću)*. Sarajevo, 1974; *И. Тартаља. Приповедачка естетика. Прилог познавању Андрићеве поезике*. Београд, 1979; Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. Београд, 1981; *Љ. Јеремий. Глас из времена*. Београд, 1993. На руском јаз.: Иво Андрич. Библиографически указатељ / Предисловие Р. Дорониной. М., 1972; *Н. Б. Яковлева. Предисловие к собранию соч. И. Андрича в 3-х т. М., 1984, т. 1*; *О. Л. Кириллова. Изучение творчества Андрича в СССР // Современные литературы европейских социалистических стран. 1945–1980. М., 1986; Она же. Между мифом и игрой. М., 1992; Творчество Иво Андрича // Миф. Фольклор. История. Литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. М., 1992.*

они были в годы Второй мировой войны и, следовательно, должны рассматриваться прежде всего в контексте литературы военного периода. Анализируются же они преимущественно либо в контексте послевоенной литературы<sup>36</sup>, либо как автономный художественный мир, изолированный и от военного, и от послевоенного развития литературы. Так, например, Й. Деретич описывает все творчество писателя в главе, посвященной межвоенному периоду (1918–1941)<sup>37</sup>, а М. Бандич, создавший наиболее полное и фундаментальное исследование о литературе 1941–1945 гг., не касается в своей монографии творчества Андрича.

Между тем сам Андрич свидетельствовал, что Вторая мировая война была трудным, но очень важным этапом его духовной эволюции. «Кто-то из иностранных журналистов, — писал Андрич в одном из своих писем, — назвал Белград самым несчастным городом в Европе. Не знаю, соответствовало ли это истине, но несчастным он был. И я рад, что провел это время со своим народом. Для меня это был перелом во многих отношениях. Я прошел трудную и великую школу. Я спасался трудом»<sup>38</sup>.

Бывший до войны видным югославским дипломатом, а к началу войны — югославским посланником в Берлине, Андрич покинул Берлин с началом фашистской оккупации Югославии и провел четыре года войны в добровольной изоляции в Белграде. За это время Андрич не опубликовал ни одной строчки своих произведений, не подписал пресловутое «Воззвание к сербскому народу», направленное против коммунистов и антифашистского движения в стране<sup>39</sup>, ибо необходимость борьбы с фашизмом была для него непреложной истиной. Отношение к фашизму как к одному из наиболее страшных проявлений универсального мирового зла Андрич высказал в своих романах.

Формальное основание для того, чтобы не связывать военные произведения Андрича с тем временем, когда они были созданы, у литературоведов и критиков есть. Ни в «Травницкой хронике», посвященной недолгому (1809–1814 гг.) правлению наполеоновских консулов в Боснии, ни в «Мосте на Дрине», охватывающем четырех-

---

<sup>36</sup> См.: П. Палавестра. Послератна срpsка књижевност. 1945–1970. Београд, 1972; Н. Б. Яковлева. Современный роман Югославии. М., 1980; Г. Я. Ильина. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы. 1945–1960. М., 1995, т. 1.

<sup>37</sup> *Ј. Деретић*. Историја срpsке књижевности. Београд, 1983, с. 559–571.

<sup>38</sup> Цит. по: А. Романенко. Иво Андрич, писатель и человек // *И. Андрич*. Человеку и человечеству, с. 466.

<sup>39</sup> Об этом см. в кн.: *Р. Зоговић*. Постајање и постојање. Аутобиографија. Нови Сад, 1993, с. 109–111.

вековую (начиная с 1516 и кончая 1914 г.) историю Боснии, ни в «Барышне», повествующей о межвоенном Белграде, — во всех этих произведениях нет ни слова о Второй мировой войне. Тем не менее именно она, на наш взгляд, является основой, «почвой» этих книг. Первая попытка связать идейный смысл романов Андрича с кровавым опытом войны была предпринята Н. Б. Яковлевой: «Роман, в котором писатель стремился максимально полно воссоздать образ мира („Мост на Дрине“ — М. Б.), писался в разрушенном Белграде. Большая часть Европы была под властью гитлеризма. Война, террор, массовые убийства, лагеря уничтожения — все происходящее внушало мысль о крушении мира. <...> Андрич не нашел гармонии в действительности, но все его творчество указывает на возможность формирования гармонического движения жизни»<sup>40</sup>.

С первой частью этого суждения нельзя не согласиться, но на вторую возникает желание возразить. Андрич, по нашему мнению, строит свою модель мира и человека исходя не только и не столько из поиска гармонии, сколько из осознания недостижимости этой гармонии, что связано с несовершенством самой человеческой природы.

Философская концепция Андрича сформировалась еще в годы Первой мировой войны под влиянием драматического жизненного опыта молодого писателя (он принадлежал к национально-патриотической организации «Млада Босна» («Молодая Босния»), подготовившей покушение на эрцгерцога Франца Фердинанда) и философии Кьеркегора, с книгами которого он не расставался все годы пребывания в тюрьме и ссылке. В эпилоге сборника «Ex Ponto» (1918) лирический герой Андрича утверждает, что жизнь полна мучений и обмана, греха и несчастий, но исполненный мужественного стоицизма, он, вопреки всему, заявляет о своем желании жить.

В 20–30-е гг. Андрич пишет рассказы о жизни своего родного края — Боснии, завоеванной Османской Турцией в середине XV в. и томившейся под турецким гнетом более четырех веков, вплоть до аннексии Боснии и Герцеговины Австро-Венгерской империей. В серии замечательных по своим художественным достоинствам новелл Андрич удивительно точно и ярко воссоздает мир Боснии, столетиями живущей по законам насилия, ненависти и страха. Мысль о всеобъемлющем трагизме человеческого бытия, о беспомощности человека перед силами зла, о его одиночестве среди людей, выраженная в ранних поэтических сборниках, осталась главной и в его прозе межвоенного периода.

---

<sup>40</sup> Н. Б. Яковлева. Человек и история в творчестве И. Андрича // Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967, с. 175.

Ярко проявилась суть философии Андрича в известном эссе «Разговор с Гойей» (1934), где автор писал: «Видел я и смерть, и болезни, и войны, и бунты. И наблюдая это, я спрашивал себя, каков смысл подобных перемен; каков план, по которому все это происходит, и какова цель, к которой он ведет?.. И не нашел ни смысла, ни плана, ни цели»<sup>41</sup>. Гойя, вероятно, потому и был выбран в качестве «собеседника», что трагизм его образного мира, соотносимый со всеми временами и эпохами, оказался необычайно близок Андричу, искавшему ответы на мучительные для него вопросы в самой природе человека. Человек у Андрича способен на высокие героические деяния, но очень часто он подавлен страхом, который кажется писателю главным мотивом поведения людей, всю жизнь терпящих над собой власть силы. Создавая в образе родной ему Боснии мир, разъединенный множеством предрассудков, религиозным фанатизмом и национальной рознью, Андрич показывал процесс рождения антиобщественных, античеловеческих стремлений и страстей, к числу которых он относил и фашизм.

Опыт Второй мировой войны не изменил, а лишь укрепил трагическое мироощущение писателя. Рассматривая судьбы многочисленных героев своих исторических романов в контексте боснийской и общечеловеческой истории, писатель с предельной тщательностью исследует как индивидуальное сознание человека, так и коллективное бессознательное начало в общественной жизни, ту коллективную психологию, которая включает в себя опыт прежних поколений, минувших столетий, опыт, с которым человек рождается, даже ничего не ведая о том. Именно поэтому Андрич придает такое значение легендам, о которых он писал еще в «Разговоре с Гойей»: «Я пришел к одному негативному выводу, — говорит андричевский Гойя, — наша собственная мысль мало что значит в своем усилении и ничего не может, — и к одному позитивному: надо слушать легенды, следы вековых коллективных усилий, и с их помощью отгадывать насколько возможно смысл нашей судьбы» (247). Противопоставляя извечный смысл легенд кровавой бессмыслице истории, Андрич тем самым вступал в невольную полемику с писателями — участниками народно-освободительной борьбы, с которыми он расходился по ряду ключевых проблем, связанных с судьбой человека в эпоху войн и революций.

Литература Сопротивления воспевала борьбу во имя освобождения своего народа и всего человечества. Акцент был сделан на массе и героико-коллективисте, выходец из народа, или интеллигенте, при-

---

<sup>41</sup> И. Андрич. Разговор с Гойей // И. Андрич. Человеку и человечеству, с. 246–247. Далее страницы указаны в тексте.

шедшем в революцию во имя служения народу. Андрич показывал человека, который, как правило, является частью толпы и вынужден жить по навязанным ему законам, бесконечно одинокого, закабаленного несвободой, преследующей его с самого детства. Все попытки «выломиться» из общества, обрести свободу кончаются у Андрича трагически: бунтарь либо гибнет, либо — в борьбе за свободу — попадает в новый заколдованный круг несвободы (или сам создает его).

Писатели-антифашисты и их герои чувствовали себя творцами истории, у Андрича — на фоне точно и документально описанных исторических фактов — история проявляется как сплетение таинственных, отчужденных от человека сил, которые всегда действуют «непонятно», «необъяснимо», «неожиданно».

Литература Сопrotивления, наполненная пафосом борьбы, верой в революционные возможности человека, создавала оптимистическую модель мира, творчество Андрича было пронизано трагическим ощущением эпохи. Именно поэтому Андрич как бы «не вписался» в военный период сербской литературы, который долгое время ассоциировался только с литературой антифашистского Сопrotивления.

Замечательный боснийский писатель М. Селимович, непосредственный наследник традиций Андрича, утверждает, что «Мост на Дрине» заканчивается верой в победу гуманизма, «в победу благородных побуждений, которым, как и мосту на Дрине, суждена долгая жизнь и которые сделают землю краше, а жизнь на ней легче»<sup>42</sup>. В этом случае непонятно, почему Андрич завершает роман сценой взрыва моста? «Светом и бодростью исполнены, — по мнению Селимовича (а также многих других исследователей и критиков), — мысли мусульманского доморощенного философа Али-Ходжи»<sup>43</sup>, который перед смертью думает: «Все может быть. Одного только не может быть, не может быть, чтобы на свете перевелись и вымерли великие и мудрые, наделенные душевной щедростью мужи, возводящие во имя Божие вечные постройки для украшения земли и облегчения жизни человеческой. Если бы не стало их, исчезла бы, угасла и Божья милость в мире. А этого не может быть»<sup>44</sup>. В данном случае и Селимович, и те, кто разделяет его точку зрения, забывают о том, что «мудрец» Али-Ходжа гибнет только потому, что не прислушался к словам австрийских солдат, предупреждавших его, что находиться на мосту опасно для жизни. А не прислушался он потому, что не воспринимает их, христиан, всерьез и убежден в своей постоянной правоте. По нашему

<sup>42</sup> М. Селимович. Иво Андрич // И. Андрич. Избранное. М., 1976, с. 13.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> И. Андрич. Мост на Дрине. М., 1956, с. 280. Далее страницы указаны в тексте.



мнению, в гибели Али-Ходжи проявляется ограниченность, исчерпанность той мудрости, которую он олицетворяет. В отличие от своего героя Андрич понимал, что катастрофы XX в. носят планетарный характер и грозят полным уничтожением цивилизации. В этом свете «роман-хронику» «Мост на Дрине» можно считать «романом-предостережением», адресованным всему человечеству.

Однако, протестуя против насилия, против войн, приносящих цивилизации неисчислимые человеческие жертвы, огромные культурные и материальные потери, Андрич отнюдь не призывает капитулировать перед злом. «Долг человека на земле, — пишет он в романе „Мост на Дрине“, — бороться против разрушения, смерти и упадка, и человек должен упорно вести эту борьбу, — даже если она совершенно безнадежна» (137).

Эти слова писателя свидетельствуют о том, что героическая жизнеутверждающая литература Сопротивления и трагическая проза Андрича не только отличаются друг от друга, но имеют немало точек соприкосновения. Они стали двумя полюсами художественного сознания эпохи Второй мировой войны, двумя концепциями мира и человека, в чем-то противоречащими друг другу, а в чем-то друг друга дополняющими.

## Хорватская литература

**Х**орватская литература (во всяком случае значительная ее часть) в годы Второй мировой войны существовала в условиях, отличных от тех, в которых оказались другие литературы Югославии.

10 апреля 1941 г., как только гитлеровские войска вошли в Загреб, на территории Хорватии (без Далмации, которая была оккупирована Италией) и нескольких областей Боснии и Герцеговины при поддержке Гитлера и Муссолини было провозглашено Независимое государство Хорватия (НГХ). Официально признанное Германией, Италией и их сателлитами, оно тем самым включалось в союз стран Оси и, будучи формально независимым, а по сути вассальным образованием, продержалось до мая 1945 г. На хорватский «престол» номинально был посажен принц Савойской династии, герцог Сполетто, который, однако, так и не явился к своим подданным. Реальным главой НГХ стал руководитель усташской партии<sup>1</sup> адвокат Анте Павелич, эмигрировавший из Югославии в 1929 г. Ставя своей целью создание моноэтнического и моноконфессионального независимого государства, усташские власти проводили политику идеологической, национальной и религиозной нетерпимости. Преследовались не только политические противники — коммунисты, антифашисты, демократы и либералы, массовым гонениям и уничтожению подвергались целые народы — сербы, евреи, цыгане. На территории НГХ была запрещена кириллица, закрыты православные школы. Католическая церковь проводила насильственное обращение православных в католичество, способствуя тем самым практической реализации призыва главного идеолога усташства Миле Будака: «обратить треть сербов в католичество, треть изгнать, а треть уничтожить»<sup>2</sup>. Летом 1941 г. на территории НГХ были созданы первые концентрационные лагеря.

Вооруженная борьба против НГХ и оккупантов началась в Хорватии в середине 1941 г., когда усташки развертывают массовый террор против сербского населения. Однако националистическая пропаганда новых властей, умело использовавших вековую мечту хорватов о самостоятельном государстве, задержала практически до 1943 г. широкое вступление в эту борьбу хорватского народа. Сложность

---

<sup>1</sup> Националистическое террористическое движение, возникшее в 1929 г. в Италии. Усташ — повстанец (от слова *устати* — встать, подняться).

<sup>2</sup> Цит. по: Р. Уэст. Йосип Броз Тито. Власть силы. Смоленск, 1997, с. 98.

ситуации усугублялась еще и тем, что на территории бывшей Югославии было сформировано несколько вооруженных образований, подчиненных разным властным структурам и военно-политическим центрам, — с ними, так же как с оккупационными войсками, приходилось сражаться Народно-освободительной армии, которая была создана из партизанских отрядов, действовавших по всей Югославии. Ее возглавила коммунистическая партия страны. Таким образом, война за освобождение от оккупантов сопровождалась жесточайшей гражданской, межэтнической и межконфессиональной войной. Расколотой оказалась и культура. Идейное расслоение хорватской литературы, начавшееся в 1918 г. и усиливавшееся с годами, во время Второй мировой войны достигло кульминации — писатели оказались в двух воюющих станах. Это трагически отозвалось на личных судьбах деятелей культуры и на судьбе литературы в целом.

Хорватская литература в эти годы существовала в трех ипостасях. Первую представляла художественная продукция, легально выходящая в НГХ, вторую — создававшаяся в партизанских отрядах и на освобожденной ими территории, третью — та, что писалась «в стол» и смогла увидеть свет только после окончания войны. Внешне казалось, что они никак не были связаны друг с другом, на чем и акцентировали внимание некоторые исследователи этого периода<sup>3</sup>. На самом деле все обстояло значительно сложнее. Внутреннюю, глубинную связь между отдельными частями хорватской литературы осуществляли писатели «нейтральной полосы», те, которые, по словам хорватского поэта и литературоведа, участника народно-освободительного движения Шиме Вучетича, не были «ни фашистами, ни усташами, ни чем-то подобным»<sup>4</sup>. Во имя собственного выживания, выживания народа и его культуры писатели вынуждены были приспособляться к сложившимся условиям. Многим из них пришлось вести «двойную» жизнь. Как свидетельствует Ш. Вучетич, нередко были случаи, когда в послевоенное время тот или иной литератор подвергался критике за сотрудничество с усташским режимом, а потом выяснялось, что в его доме готовился материал для партизанской печати<sup>5</sup>. Во многом благодаря этим писателям сохранился основной

<sup>3</sup> Так, например, Д. Елчич, автор «Истории хорватской литературы», пишет, что в годы войны «формально возникли две хорватские литературы, разделенные не только политически, но и эстетически, и между ними не было никаких контактов» (*D. Jelčić. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997, s. 279*).

<sup>4</sup> *Š. Vučetić. Hrvatska književnost u vrijeme narodnooslobodilačke borbe // Republika. Zagreb, 1975, № 10, s. 1064*. Сокращенный вариант статьи опубликован в: Литературная критика европейских социалистических стран. М., 1978.

<sup>5</sup> *Š. Vučetić. Op. cit., s. 1065*.

корпус хорватской литературы, ее основные традиции. Но самым показательным фактом, подтверждающим взаимосвязи между разными ветвями хорватской литературы, был переход некоторых писателей (причем их было немало) из одного воюющего стана в другой.

Три сегмента, составляющие хорватскую литературу военного времени, изучены крайне неравномерно. Более всего исследована ее антифашистская ветвь; освещались в послевоенной истории словесности (хотя и с пробелами) те произведения, которые были написаны в годы войны, но опубликованы после нее, и практически полностью замалчивалась литература и литературная критика НГХ. Долгие годы они были закрыты для ученых, и лишь с 90-х гг. началась работа по сбору материала и осмыслению фактов, относящихся к хорватской литературе НГХ. Причем эти исследования, так же как бывало и раньше при изучении литературы антифашистского сопротивления в социалистической Югославии, не лишены зависимости от политической конъюнктуры сегодняшнего дня.

Приступая к характеристике легально издававшейся художественной литературы, необходимо прежде всего отделить ее от культурно-публицистической и пропагандистской продукции, напрямую связанной с усташской культурной политикой. В Хорватии были закрыты практически все выходившие до войны издания. Из литературных органов продолжали печататься два крупных журнала — клерикально-националистическая «Хрватска ревия» («Хорватское ревью», 1928–1945) и экстремистски профашистская «Хрватска смотра» («Хорватское обозрение», 1933–1944), «проводившая культурную политику усташского режима»<sup>6</sup>. Достаточно большой раздел культуры был и в центральном органе усташского движения, еженедельной газете «Хрватски народ» (10 апреля 1941 — 6 мая 1945, ее основателем и первым редактором был М. Будак). Свою основную задачу власти видели в создании «новой националистической усташской литературы» и формировании с ее помощью «народного хорватского самосознания и самоощущения». В одном из первых номеров газеты (26 апреля 1941 г.) поэт Иво Лендич (1908–1982) в статье «Смысл хорватской духовной революции» писал, что усташские принципы и прежде всего понимание усташства как «синонима хорватизма должны пронизать все: и литературу, и театр, и живопись, и радио, и школу...»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998, s. 422.

<sup>7</sup> Ivo Matičević. Bibliografija priloga iz kulture (književnost, kazalište, glazba, likovna umjetnost, film) u dnevniku «Hrvatski narod» od 10 travnja 1941 do 6 svibnja 1945 // Kronika zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Zagreb, 1995, № 2, s. 2.

По указу А. Павелича было создано специальное ведомство «Хорватское государственное управление по языковой политике», которому вменялось в обязанность установление языковых норм, изъятие сербской лексики, замена иностранных слов (таких, например, как цивилизация, культура, кинофильм) на хорватские, создание новых учебников, инструкций для театров, печати, радио, кино и... художественной литературы, а также — осуществление за ними жесткого контроля. Вскоре за этим указом последовало издание в 1942 г. списка писателей, произведения которых были запрещены к продаже. Главным цензором и практическим проводником культурной политики НГХ стал идеолог усташской партии и заместитель А. Павелича писатель М. Будак, он же — председатель Общества хорватских писателей, министр богословия и просвещения, министр иностранных дел. Именно ему принадлежит «изречение»: «Для сербов, цыган и евреев у нас найдется три миллиона пуль»<sup>8</sup>. В проведении подобной политики глава пропагандистского ведомства опирался на откровенно националистически настроенных деятелей типа Марко Човича (1915–1983) — своего личного секретаря, в 1941–1943 г. — редактора журнала «Хрватска ревија», Владимира Юрчица (1910–1945), когда-то поэта социального направления (он был автором совместного с И. Г. Ковачичем и Й. Хитрецом сборника «Лирика», 1932), а в годы войны — националистического публициста и критика, активного сотрудника сараевских изданий. Политику нового государства поддержали критик и эссеист христианско-националистической ориентации Душан Жанко (1904–1980), католический критик Андрия Радослав Главаш (1909–1945, часто выступал под псевдонимом А. Р. Буэров), прозаик, литературный критик и публицист, священник Керубин Шегвич (1867–1945), которого известный поэт и критик начала XX в. А. Г. Матош назвал «темным, мрачным, полночным типом». Своим мракобесием и реакционным фанатизмом он прославился еще в годы модерна в борьбе с «молодыми», а в межвоенный период — с литераторами революционных и демократических настроений. В годы войны Шегвич поддерживал расовую и религиозную нетерпимость.

Прекрасно понимая значение творческой интеллигенции в создании престижа НГХ, в решении внутренних, в том числе культурных, задач, М. Будак осуществлял тактику «кнута и пряника». Физически были уничтожены литераторы-коммунисты и близкие к ним — Август Цесарец, Отокар Кершовани, Огнен Прица, Божидар Аджия (они были расстреляны в июне 1941 г.), отправлены в концентрационные

<sup>8</sup> Цит. по: Р. Уэст. Йосип Броз Тито, с. 107.

лагеря левонастроенные писатели Миховил Павлек Мишкина, Гргур Карловчан, критик Стеван Галогожа (все там погибли). Мирослав Крлежа (1893–1981) был подвергнут домашнему аресту. Почти все произведения этого крупнейшего хорватского писателя были запрещены, а за чтение и распространение «Хорватского бога Марса», провозглашенного усташской пропагандой «мерзостью, которая отравляла хорватскую молодежь», «безобразием» и «позором», грозил концлагерь<sup>9</sup>. Однако запрету подлежали не только откровенно антимилитаристские и тираноборческие произведения М. Крлежи. Усташская полиция, например, конфисковала все сто экземпляров тиража сюрреалистической поэмы молодого поэта Радована Ившича (род. в 1921 г.)<sup>10</sup> «Нарцисс», изданной им в 1942 г. за собственный счет. Видимо, в данном случае властей не устраивала полная отстраненность автора от национальной и «патриотической» тематики, его «погруженность в сновидения», красоту звуков и ритмов, которые, как отмечает послевоенный хорватский критик Б. Павлович, создавали «своеобразный пейзаж поэтического языка»<sup>11</sup>.

Вместе с тем властями устанавливались большие гонорары и премии для привлечения на свою сторону известных литераторов, так как профашистски настроенных писателей было крайне мало. Пожалуй, можно назвать самого Миле Будака (1890–1945), завоевавшего популярность в межвоенные годы своими почвенническими романами с сильной социально-критической нотой — «Над пропастью» (1932) и «Очаг» (т. 1–4, 1938). Их пронизывала приверженность патриархальной морали, идеализация бедноты с «ее достоинством в нищете», которая противопоставлялась бесчестью силы и бездушию богачей. В годы войны произведения М. Будака, и прежде всего «Очаг», тиражировались в нескольких изданиях, переводились на иностранные языки (в частности, на словацкий и болгарский). По роману «Очаг» был поставлен спектакль и снят фильм. В новых произведениях Будак продолжал разрабатывать старые темы с подчеркнуто национальным и религиозным колоритом, любовно описывал региональные особенности родного края Лики. Из задуманного им шеститомного цикла романов вышло три: «Огниво», «Господин Томе» (оба в 1944), «Гайдук» (1945). Кроме того, была опубликована автобиографическая проза «На вулкане» (1941) и мемуарная — «Каторга войны» (1941). Писательская манера Будака, как и раньше, со-

<sup>9</sup> М. Krlježa. Hrvatski bog Mars. Zagreb, 1962, s. 467.

<sup>10</sup> В начале 50-х гг. Р. Ившич уехал в Париж, где присоединился к группе А. Бретона и издал несколько поэтических книг на хорватском и французском языках.

<sup>11</sup> Цит. по: Z. Mrkonić. Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba). Zagreb, 1972, t. 1, s. 109.

четала эпическую монументальность с натуралистичностью описаний и политической тенденциозностью.

Патриотические мотивы в творчестве известного в межвоенные годы поэта-импрессиониста Винко Николича (1912–1997) в годы войны все ярче окрашиваются в националистические тона (сб. «Мой город», 1941; «Освобожденные отмели», 1943). Подобные настроения пронизывали и выпущенные им антологии «Хорватская мать в поэзии» (1941) и «Хорватское отечество» (1942).

Из публиковавшихся в те годы литературных критиков несомненным даром и эрудицией выделялся Любомир Маракович (1887–1959). Будучи представителем католического направления, он еще со времен модерна как редактор журнала «Луч» (1905–1914), а с 1920 г. как редактор католического журнала «Хрватска просвета» («Хорватское просвещение», 1914–1940), проявлял лояльность к таланту литератора вне зависимости от его идейных позиций. Его перу принадлежат серьезные статьи не только о католических писателях, но и об экспрессионизме А. Цесарца и М. Крлежи, а также о современных сербских авторах, в частности о М. Црнянском. Между тем, став одним из ведущих литературных критиков периода войны, Маракович все больше попадал в тиски националистической идеологии, явно в ущерб своим былым эстетическим критериям.

Судьба этих и многих других литераторов, активно поддерживавших усташский режим, по окончании войны оказалась печальной, а для многих трагической. Как военный преступник был казнен М. Будак, за коллаборационизм были расстреляны или погибли, покидая Хорватию в 1945 г., М. Оришкович, М. Матияшевич, В. Юрчич, А. Р. Главаш, В. Кос, К. Шегвич, А. Халер. Немало было тех, кто отправился в эмиграцию, — В. Николич, Д. Жанко, А. Бонифачич, И. Лендич, А. Низетео и другие. Наиболее многочисленная диаспора сложилась в Буэнос-Айресе, там в 1951 г. В. Николич и А. Бонифачич возобновили издание журнала «Хрватска ревия», объединившего хорватских писателей в изгнании. Те же, что оставались на родине (З. Ремета, О. Делорко, Л. Маракович), были приговорены к разным срокам тюремного заключения, на месяцы, а то и годы лишались права публикации. Среди них нередко оказывались и те писатели, которых никак нельзя было считать сторонниками усташского режима, например крупнейший хорватский поэт XX в. Тин Уевич.

Чувство национальной ущемленности, которое аккумулировалось на протяжении веков и особенно обострилось в межвоенные годы, когда была разрушена мечта хорватов о том, что в королевстве Югославия они смогут обрести национальное равноправие, у многих из них рождало новую иллюзию — о самоценности государственной

самостоятельности, безотносительно к тому, каким путем и какой ценой она будет получена. Этим объясняется готовность достаточно широких слоев хорватского населения, в том числе и творческой интеллигенции, принять Независимое государство Хорватия. Здесь кроется ответ на вопрос — почему, особенно в первые два года существования НГХ, в легальной печати можно было встретить имена не только политически нейтральных в межвоенные годы писателей (М. Бегович, О. Делорко, Ф. Алфиревич, Н. Шоп), но и явно симпатизировавших демократическим силам (В. Назор, С. Колар, В. Калев, Д. Цесарич, Д. Тадиянович, Ю. Бенешич и др.). Причем это не были случайные публикации. Выходили книги, и не одна, даже у тех из них, кто вскоре принял решение перейти на сторону партизан. Только в 1942 г. (этот год весьма показателен, так как после 1943 г. — года капитуляции Италии — книг выходило значительно меньше) появились сборники Н. Шопа «За поздним столом», Д. Цесарича «Избранное», Д. Тадияновича «Тоска земли», Г. Крклеца «Дары для безымянной», книги новелл М. Беговича «Несбыточные желания», С. Колара «Своего тела господин», В. Калеба «Вне вещей», Ф. Алфиревича «Путевые заметки и эссе». Вышел и коллективный поэтический сборник «Раненый голубь», включивший произведения шести поэтов (Ф. Алфиревича, С. Алича, И. Балентовича, Г. Крклеца, Н. Шопа, В. Влаисавлевича). В этом же году перед уходом к партизанам Владимир Назор (1876–1949) выпустил девять томов лирики, прозы, статей, в том числе «Четыре архангела», «Книгу стихов», два тома «Эссе и статей». Среди изданных книг были и «Загребские новеллы». Они привлекли внимание сочувственным отношением писателя к жителям загребских окраин, простыми и внешне непритязательно изящными образами. Эти писатели даже попытались издавать свой журнал «Книжевни тедник» («Литературный еженедельник», январь 1941 — февраль 1942). В нем сотрудничали Т. Уевич, И. Г. Ковачич, В. Назор, В. Калев, Ю. Бенешич, Н. Шоп и др. И хотя журнал не был в открытой оппозиции к режиму, «относительно свободный подход в освещении культурных событий и привлечение более широкого круга авторов» стали истинной причиной закрытия журнала, официально прекратившего свое существование якобы из-за нехватки бумаги<sup>12</sup>.

Понадобилось время, чтобы соприкосновение с практикой новой власти, а не только с ее пропагандистскими заявлениями вызвало критическое к ней отношение, а у некоторых писателей — и полное неприятие. Оно не всегда влекло за собой переход к активному ан-

<sup>12</sup> Leksikon hrvatske književnosti, s. 429.



тифашистскому сопротивлению — на это были способны далеко не все. Но было и пассивное сопротивление, проявлявшееся в попытках (иногда наивных) использовать легальное слово для защиты попранного человеческого достоинства, в том числе и национального, искажаемого официальным режимом. Глубоко прав был Ш. Вучетич, когда говорил, что «и в квислинговских периодических изданиях появлялись знаки свободной мысли», а «художественная литература утверждалась как одна из форм сопротивления фашистскому злу и насилию»<sup>13</sup>.

Произведения этой группы писателей в большинстве своем представляли импрессионистские пейзажные зарисовки, любовную или политически нейтральную патриотическую лирику, в прозе преобладали путевые заметки и психологические новеллы. Но образная суть художественного слова, его символичность и аллегоричность позволяли авторам отразить тревогу, сомнения и страх, охватившие людей. Такими были произведения В. Назора. Поначалу поэт тоже принял НГХ, но очень скоро ужаснулся жестокости режима, особенно в отношении к нехорватскому населению. Поэта страшили спекуляции его именем, продолжавшиеся даже некоторое время после его ухода на освобожденную партизанами территорию. Назора тревожила и позиция некоторых хорватских поэтов, у которых, как он записал в своем дневнике в декабре 1941 г., «не было сил воспротивиться злу... и они продолжали и дальше петь мило, сентиментально, создавая короткие, удачные по форме стишки... как будто они не жили и не страдали в Хорватии»<sup>14</sup>. Сходные настроения выразил в своих сонетах Густав Крклец (1899–1977) в сборнике «Дары для безымянной», в гномических дистихах из «Темницы времени» (1944), одни названия которых уже говорили о состоянии поэта — «Страх», «Неволя», «Страдание».

С утра я пью горячайший свой напиток,  
Отраву пью моих душевных пыток...

(«Копыта»)

Ах, что за жизнь! Всегда из-за забора  
Ждать каплю жизни, ветерка, простора.

(«Неволя», переводы Д. Самойлова)

Лишь страхи окружают человека, причем не только невольника, но и того, «кто по чужим полям с победой мчится» («Страх»).

<sup>13</sup> Š. Vučetić. Hrvatska književnost u vrijeme narodnooslobodilačke borbe, s. 1073.

<sup>14</sup> Цит. по: V. Zaninović. Narodnooslobodilačka borba i Vladimir Naror // NOB. Kultura i umjetnost u Hrvatskoj. Zagreb, 1975, s. 249.

В сборнике рассказов Векослава Калеба (1905–1996) «Вне вещей» (1942), как и в его первой книге «На камнях» (1940), одинокий, неразговорчивый крестьянин продолжает свой нелегкий путь среди камней и солнца материковой Далмации. В этот сборник вошли некоторые из лучших новелл писателя — «Часы», «Гость», «Зеркало». И. Г. Ковачич, откликнувшийся на появление первых произведений Калеба, увидел в них «огромную печаль, скрытую в одном движении, огромную ярость, спрятанную в одной гримасе, и радость, проявляющуюся в одном слове». Во всем, по его мнению, чувствуется «нечто неуловимое и недоговоренное», но «это и составляет сущность образа»<sup>15</sup>.

Свои довоенные сатирические и полные мягкого юмора и веселой насмешки психологические рассказы переиздает Славко Колар (1891–1963). Среди них принесшие ему славу новелла «Береза», отмеченная тончайшим изображением человеческого чувства, и повесть «Своего тела господин», герой которой внешне чужаковато отстаивает свое человеческое достоинство.

Неудивительно, что в конце концов сделали свой выбор и в декабре 1942 г. перешли на сторону борющегося народа И. Г. Ковачич и шестидесятишестилетний В. Назор, а за ними — В. Калек и С. Колар, пополнив ряды тех, кто сделал это раньше: Х. Кикич (погиб в 1943 г.), М. Франичевич, Ю. Франичевич-Плочар, Й. Баркович, И. Дончевич, Ю. Каштелан, Ш. Вучетич и многие другие. На освобожденную территорию переходили также журналисты, художники, режиссеры, актеры. Весной 1942 г. Загреб покинуло семь известных деятелей культуры — драматические актеры — В. Африч, Й. Рутич, Ивка Кропш, Рутич, С. Репак, М. Вуйнович, балетмейстер Ж. Скригин, музыкант З. Цвийя, они составили ядро возникшего при Верховном штабе Народно-освободительной армии Театра национального освобождения. Из молодых актеров и студентов Загребской театральной школы сложилась Центральная театральная дружина, впоследствии ставшая Театром национального освобождения Хорватии. Но, кроме этих двух профессиональных театральных коллективов, в частях Народно-освободительной армии создавалось множество небольших самодеятельных групп. Основу репертуара и тех и других партизанских театров составляли эстрадные номера: читались стихи, газеты, воззвания, даже отрывки из «Коммунистического манифеста», исполнялись народные песни и танцы, разыгрывались маленькие сценки, скетчи, одноактные пьески. Реже ставились полноценные пьесы, преимущественно классика (Гоголь, Нушич, Цанкар).

<sup>15</sup> Цит. по: I. Frangeš. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987, s. 360.

Художественное творчество, в том числе и литература, антифашистского сопротивления было детищем своего времени и тех условий, в которых оно создавалось. Шла непримиримая война с фашизмом, с оккупантами и их приспешниками, шла жестокая гражданская война. В ходе народно-освободительного движения, возглавляемого Коммунистической партией Югославии, совершалась и социальная революция. Югославская компартия, придерживаясь советской модели построения социалистического общества, начала решительное ее воплощение уже в годы войны. Тогда же закладывались основы государственных институтов будущей федерации: в ноябре 1942 г. был создан общегославский политический орган — Антифашистское вече народного освобождения Югославии (АВНОЮ), в июне 1943 г. — Краевое антифашистское вече освобождения Хорватии (КАВОХ), которое возглавил В. Назор. Вторая сессия АВНОЮ (29–30 ноября 1943 г.) приняла в качестве основного принципа строительства нового государства принцип федерализма, который бы обеспечил «полное равноправие сербам, хорватам, словенцам, македонцам и черногорцам, народам Сербии, Хорватии, Словении, Македонии, Черногории, Боснии и Герцеговины»<sup>16</sup>. Наряду с преобразованием АВНОЮ в верховный представительный, законодательный и исполнительный орган всей страны, создаются и аналогичные национальные органы власти. 8 мая 1944 г. в г. Топуско вторая сессия КАВОХ провозгласила вече высшим органом государственной власти Хорватии. Возникшее на территории Хорватии двоевластие еще больше ужесточило борьбу враждующих сторон.

Литература, создававшаяся в партизанских отрядах и на освобожденной территории, созначала себя участницей народно-освободительной борьбы и революции. Свою основную миссию она видела в поднятии боевого духа, нравственном воспитании будущих преобразователей мира. Этим прежде всего определялась ее содержательная направленность и художественная специфика. Среди писателей-партизан оказались люди разных мировоззрений (коммунисты, либералы, христианские демократы, надпартийные «академисты») и разных эстетических школ (импрессионисты, сюрреалисты, социальные писатели, реалисты). Но они добровольно подчинились строгим требованиям военного времени. Установка на массового читателя и слушателя рождала ясность и простоту изложения, сознательный отказ от метафорической усложненности, программное использование знакомых фольклорных и литературных образов. Вместе с тем во всех жанрах аскетизм средств выра-

<sup>16</sup> История Югославии. М., 1963, т. 2, с. 226.

жения сочетался с повышенной романтической экспрессивностью авторского отношения.

В наибольшей степени политическим задачам была подчинена драматургия, в которой преобладали одноактные пьесы, скетчи, эстрадные номера, написанные на злобу дня (Х. Кикич. «Партизаны идут», Й. Хорват. «Домобраны», И. Чаче. «Большой шаг», «Змея в ловушке», Р. Филипович. «Закипала кровь»). Тематика их была достаточно условна и узка: разлом в семье и приговор сыну-предателю, который исполняют его отец или мать, превращение трусоватого деревенского парня в мужественного бойца-партизана, разоблачение корыстолюбивого мироеда. В партизанской драматургии сложились свои каноны подачи персонажей — толстый эксплуататор, жестокий гестаповец, усташ или четник, стойкий подпольщик, комиссар и командир, рядовой боец-герой и т. п. Во многом создание подобного рода «постоянных персонажей» отвечало вкусам непритязательной наивной публики, которая с энтузиазмом идентифицировала себя с увиденным на сцене. По признанию драматурга и историка театра М. Матковича, ни одна из драм тех лет не смогла пережить свое время и осталась прежде всего интересным документом эпохи. «Когда была разорвана связь между реальной жизнью и театром, которая была присуща партизанской сцене, — пишет Маткович, — произведения, созданные в расчете на специфический театральный медиум, не могли существовать без него»<sup>17</sup>.

Стремление зафиксировать то, чему писатели оказались свидетелями, обусловило два основных качества партизанской прозы периода войны — опору на факт, событие и одновременно открытое выражение авторских чувств. Возникал сплав внешней суровости, однолинейности изображения с романтической идеализацией. В преобладавших малых жанрах — очерке, рассказе, репортаже — превалировала событийность, герой ставился в predetermined ситуацию, а его поведение подтверждало сложившиеся представления о типе данного персонажа. Получает распространение и традиция фольклорного эпического сказительства, очень ярко проявившаяся, например, в рассказах Ивана Дончевича (1909–1982), объединенных им в сборнике «Безымянные» (1945). В сказовом монологе «Письма матери в Загорье» героическое поведение персонажа предстает как должное; так же изображено мужественное поведение крестьянина-партизана, не издавшего ни одного стога во время ампутации ему ноги без наркоза («В первые дни»).

<sup>17</sup> М. Маткович. Театр в народно-освободительной борьбе в Хорватии // Война и память. М., 1987, с. 180.

В рассказах В. Назора присутствует некая «легендаризация» положительных героев, придание исторического масштаба даже самым рядовым событиям. В очерках и рассказах писателя («Илья Муромец приходит», 1944; «Подземная Босния» — фрагмент дневника «С партизанами 1943–1945», 1945) преобладают мифические, сказовые и притчевые мотивы, возрождается стиль, свойственный его раннему творчеству. Назор продолжает работу и над романом «Пастырь Лода», дописав его третью часть — «Курьер Лода» (опубликована в 1946 г.). Герой произведения уходит в партизаны, сближается с И. Г. Ковачичем и становится очевидцем его трагической гибели. Слезы, пролившиеся впервые из глаз бессмертного фавна, превращают его в смертного человека. Некогда униженный крестьянин преображается, и его фантастические способности, идущие от родства с легендарным персонажем, служат теперь благородному делу народного освобождения.

Но, бесспорно, в антифашистской литературе лидировала поэзия, которая значительностью многих своих творений перешагнула границы породившей ее эпохи. В поэзии — в разной степени и в разном сочетании — совмещались все три начала — лирическое, эпическое и драматическое, воплотившиеся в самых разных жанрах — кратком стихотворении и поэме, песне и балладе. Поэзия того времени представляла собой удивительный сплав коллективного «мы» и индивидуального «я», чаще, правда, с перевесом в пользу коллективного мышления. Как и в прозе, отличительной чертой военной поэзии было стремление запечатлеть подлинные события, подлинный героизм партизан и... подлинные зверства оккупантов и местных фашистов. Именно поэтические произведения чаще выходили отдельными изданиями, читались во время кратких передышек между боями, печатались на гектографе в качестве листовок. Первой книгой стихов, изданной в 1943 г. в партизанских условиях, стал сборник начинающего хорватского поэта Юре Франичевича-Плочара (1918–1994) «Через рвы». В этом же году появился совместный сборник И. Г. Ковачича и В. Назора «Хорватские песни-партизанки». В 1944 г. печатаются «Песни-партизанки» В. Назора, «Десять песен о партизанах» вскоре погибшего С. Миличича. Наконец, в том же году выходит ставшая всемирно знаменитой поэма И. Г. Ковачича «Яма» (в 1944 г. — пять изданий, в 1945 г. — два). Одно из изданий было иллюстрировано Э. Муртичем и З. Прицей, впоследствии известными хорватскими художниками. После войны поэму переведут на многие языки. Французский перевод проиллюстрирует Пабло Пикассо.

Поэма занимает в хорватской поэзии этого времени особое место. У этого жанра были глубокие традиции — к нему обращались классики национальной литературы XV–XIX вв. — М. Марулич, И. Гун-

дулич, И. Мажуранич, П. Прерадович, а в XX в. традицию продолжили А. Г. Матош, В. Назор, М. Бегович. При всех изменениях, которые претерпевал во времени этот жанр, неизменными, по мнению хорватского исследователя Р. Богишича, оставались основные особенности поэмы: «ограниченный объем рассказа и эмоционально-монологическое его изложение». В поэме военных лет усиливается лишь авторское присутствие. Поскольку автору близки изображенные им события и герои, то он оценивает их более пристрастно, и «его размышления о происходящем выходят на первый план»<sup>18</sup>.

Поэма «Яма» была начата Иваном Гораном Ковачичем (1913–1943) еще в Загребе, в феврале 1943 г. он читал ее бойцам, а в июле того же года был зверски убит фашистами. Произведение состоит из десяти частей и представляет собой рассказ человека, случайно спасшегося во время массовой расправы усташей над сербами. Потрясенный страшными злодеяниями и чудом своего спасения, герой говорит от лица всех погубленных. Жестоко и натуралистично описан последний мученический путь десятков людей: перед смертью им выкалывали глаза, убитых сбрасывали в яму. Еще до войны в статье «Страх и искусство» (1940) Ковачич писал, что в былые времена страх связывался с явлениями, имевшими конкретные названия, такие как колдовство, сатана, напасть, нечисть, теперь же человеческий страх изменил свой облик — «ужас расплодился в обществе, как ядовитая трава»<sup>19</sup>. Таким становится он и в поэме — выражением всеобщего зла и насилия над человеком. Но по эстетическим канонам времени сцены беспощадной расправы над мирными людьми завершаются в последней песне гимном боевому товариществу:

Кто вы и откуда — я не знаю.  
Ваша песнь пусть надо мною веет.  
Я живу, а может умираю,  
Но в Свободу и Отмщенье — верю.  
С вашей песней свет ко мне вернется.  
Ваша песнь как родина, как солнце...

(Перевод В. Корнилова)

Золотой фонд хорватской поэзии составили поэмы Марина Франичевича (1911–1990) «Сказания Микулы Труженика» (1941), Владимира Поповича (1910–1995) «Очи» (1942), Живко Еличича (1920–1995) «Хижина в снегу» (полностью опубликована в 1950 г.), Аугу-

<sup>18</sup> Р. Богишич. Поэма в хорватской литературе периода народно-освободительной борьбы // Война и память. М., 1987, с. 121.

<sup>19</sup> Цит. по: I. Frangeš. Povijest hrvatske književnosti, s. 348.

стина Стипчевича (род. в 1912 г.) «Солнце в камере» (1943), Юре Каштелана (1919–1990) «Тифозные» (1943). Все эти произведения были начаты или целиком написаны в годы войны, частями публиковались в партизанской периодике, полностью изданы в первые годы после войны. Элегичная и напевная поэма М. Франичевича рассказывает о пути забитого далматинского крестьянина к борьбе за свои права. Образную диалектную (чакавскую) речь Микулы обрамляет авторское слово. Поэмы В. Поповича, А. Стипчевича, О. Шольца (1913–1994) «Ночь» (1943) повествуют о злодеяниях фашистов. Реальные картины часто сменяются в них зловещими и чудовищными видениями. «Хижина в снегу» Ж. Еличича и «Тифозные» Ю. Каштелана изображают тяжкие партизанские будни — поход голодных, смертельно уставших и больных партизан. Оба автора, передавая полубморочное состояние людей, используют сюрреалистическую технику. Каштелан меняет ритм и метрику, чтобы передать бред больного тифом партизана: «Шаги считают на белом снегу. За смертью смерть. / Смерть — шаги мои». <...> «Беззвучна ночь. / Это руки мамы / над сном моим, / над сыном своим / бьются...» Завершает поэму патетический апофеоз: «За шагом шаг. В кюветках, у обочин / мы оставляем трупы за собой. Но мы и в смерти те же партизаны, / мы продолжаем наш неравный бой.» (перевод В. Виноградова).

Близки лиро-эпической поэзии стихотворения-хроники В. Назора. Свою фантазию мифотворца, свой арсенал автора «Славянских легенд» (1900) и «Хорватских королей» (1912) он использует для воспевания народа-героя, подвигов партизан-богатырей. Реальные события, привязанные к конкретному месту действия, превращаются в его поэзии в величественные свершения. Его стих монументален, тяготеет к народной символике («Последняя песня товарища Горана», 1945; «На Волчьем поле», 1943). Злые силы, противостоящие партизанам и их командиру, олицетворяют аллегорические фигуры Зимы, Голода, Сомнения, тщетно пытающиеся остановить движение бойцов («Призыв Тито — вперед!»). Одновременно с этим Назор создает и песни, близкие к партизанскому фольклору («Пулеметы», «Красная звезда»). Речитатив героини стихотворения «Мать православная» — сербки, оплакивающей убитых фашистами детей и казненного мужа, — подобен причитанию.

Созданные в годы войны поэтические произведения, были не только документом эпохи, многие из них стали художественным достоянием, классикой хорватской литературы.

Среди произведений, писавшихся в годы войны, но опубликованных после ее окончания, — новеллы М. Матич-Хале (1946), сборник стихов А. Боглича «Десять лет» (1947), цикл стихов С. Шимича «Вестники смерти», включенный им в сборник «Гнев и напев» (1956), поэ-

тическая книга Н. Полича «Над застывшим городом» (1961), в которую вошли стихотворения, написанные поэтом под псевдонимом «друг Флавий» для народно-освободительного движения. По своей тематике и звучанию эти стихи были близки тем творениям, которые создавались в это время и другими писателями. В них — боль, тоска, ужас перед насилием и надежда. Старейший хорватский писатель Виктор Цар Эмин (1870–1963) в своей мемуарной хронике «Данунциада» (писалась во время войны, опубликована в 1946 г.) касается национальной проблематики Истрии в период итальянской оккупации этой области (1919–1921 гг.), что вызывало ассоциации с временем Второй мировой войны. К 1944 г. завершил свой эпохальный научный труд «История хорватской литературы до народного возрождения» (первое издание книги — 1945 г.) известный филолог Миховил Комбол (1883–1955).

Все годы войны в Загребе оставался Мирослав Крлежа. В середине апреля 1941 г., практически сразу после установления усташского государства, он был арестован, но вскоре освобожден, и в дальнейшем находился под неусыпным надзором полиции. Писатель продолжал работать, фиксируя в дневнике, который он вел с 1942 г., свои размышления о хорватской истории, современной цивилизации, национальной мифологии и событиях военных лет, например о Сталинградской битве («Календарь одного сражения», 1942 — напечатан в 1953 г.). В 1943 г. Крлежа делает такую запись: «Все, что нас окружает, называется ночь. Кромешная, черная ночь. Ночь стоит у нас за спиной, она смотрит на нас сквозь наши окна в белых рамах, огромная, непонятная, опасная, глухая ночь, немая, звериная, страшная ночь»<sup>20</sup>. Созвучным этому состоянию писателя было и его большое стихотворение «Европа тысяча девятьсот сорок второго года» и эссе об Эразме Роттердамском (1942, опубликовано в 1953 г.). Тогда же Крлежа пришел к кардинальному выводу о фатальном насилии идеологии над свободой человека, его памятью и индивидуальностью: «Религии, философии, государства и идеологии идут рука об руку, — писал он в 1942 г., — все они одинаково грубы и жестоки, как освященные божества, они становятся смертельно опасны для свободы человека...»<sup>21</sup> Приведенные далее имена свидетельствовали о том, что писатель имел в виду не только нацизм, но и французскую революцию, и большевизм, и коммунистическое движение в Югославии.

Блестящая мемуарная проза «Детство в Аграме. 1902–1903», над которой Крлежа начал работать в военные годы, выйдет в 1952 г.,

<sup>20</sup> М. Крлежа. Fragment dnevnika iz godine 1943 // Forum. Zagreb, 1972, № 3, s. 434.

<sup>21</sup> Цит. по: S. Lasić. Miroslav Krleža. Zagreb, 1982, s. 304.



а в 1959 г. увидит свет драма «Аретей, или Легенда о Святой Анцилле, Райской Птице». Эту драму он начал писать в 1942 г. и продолжал (с перерывами) все последующие до ее издания годы. Вечное зло мира предстает в этой пьесе в двух хронологических пластах. Волшебная птица, спасая придворного врача Аретея, отказавшегося скрепить своей подписью акт о якобы естественной смерти жены римского кесаря, на самом деле убитой по его приказу, переносит его из 90-х гг. III в. в 1938 г., где он встречается со своим alter ego XX века доктором Моргенсом. Тот, как и Аретей, вынужден покинуть родину, чтобы не сотрудничать с фашизмом. Мужество и достоинство мыслящих людей кажутся писателю единственным залогом грядущей победы над любым видом тирании.

Разумеется, нельзя не принимать во внимание то, что, готовя позднее книги к публикации, Крлежа (как и другие авторы) их редактировал, что-то добавлял или, наоборот, убирал, но общий эмоциональный настрой не менялся, как не менялся и стиль писателя. Насыщенные массой исторических и культурных ассоциаций и параллелей, размышлениями по самым разным вопросам философии, истории, литературы, политики, а главное, о положении человека в XX в., произведения Крлежи были для послевоенной хорватской литературы образцом художественного мастерства, что имело в ту пору особо важное значение.

В годы Второй мировой войны хорватская литература оказалась в сфере действия двух идеологических векторов. Между ними пролегла относительно нейтральная полоса, как разъединявшая, так и соединявшая два крайних полюса. Время войны не было для литературы мертвым периодом. Она продолжала жить, бороться и выражать настроения людей, их мысли, чувства и надежды. Вместе с тем в ней отразились и идеологические установки противостоящих сторон. С победой антифашизма в Югославии утвердилась коммунистическая идеология, которая, если вспомнить размышления М. Крлежи, стала «обожевленной идеологией» и как таковая не допускала никаких других точек зрения. Литература и искусство вновь вынуждены были отстаивать себя, свою эстетическую сущность, шаг за шагом отвоевывая право на автономность, на интегрирование в европейское культурное пространство. На этом пути использовался разный опыт и разные традиции предшествующих периодов, в том числе межвоенных и военных лет.

## Словенская литература

**П**осле того как весной 1941 г. Югославия распалась в результате необъявленного нападения немецких, итальянских и венгерских войск, территория Словении в течение нескольких апрельских дней была оккупирована и разделена между тремя странами. Большая часть словенских земель по решению Венской конференции (21–22 апреля 1941 г.) отошла Германии, которая сразу же начала проводить политику регерманизации<sup>1</sup>. На занятых немцами землях Словении немедленно было реорганизовано административное деление, распущены общинные советы, создан новый полицейский аппарат. Население было подвергнуто унижительной процедуре «расового определения» (нацификации, делившей всех жителей на четыре категории). Широкою пропагандистскую деятельность вели активисты немецких культурно-политических организаций (в рамках сформировавшегося еще в предвоенные годы движения «Культурбунд»), часто под угрозой репрессий вербовавшие в свои ряды новых и новых членов. Наряду с этим шло массированное наступление на позиции словенского языка. Уже с первых дней оккупации на занятых немцами территориях официальным языком общения был провозглашен немецкий; были заменены все словенские названия, имена писались только по-немецки. Закрылись все словенские школы, прекратили выходить печатные издания, уничтожались книги на словенском языке в публичных и многих личных библиотеках. Архивы вывозились в различные города Третьего рейха. Вместе с тем немецкие власти последовательно проводили и акцию насильственного выселения словенцев в оккупированную Сербию и в немецкие города<sup>2</sup>.

Если на территории, занятой немецкими и венгерскими войсками, вплоть до освобождения замирает политическая и культурная жизнь словенского народа, то в так называемой Люблянской покраине<sup>3</sup> с центром в Любляне, оказавшейся под властью фашист-

---

<sup>1</sup> Свои экспансионистские устремления идеологи нацистской Германии объясняли необходимостью возвращения бывших австрийских земель и объединения всех немцев (особенно проживавших на территориях, пограничных с Третьим рейхом) в единое государство.

<sup>2</sup> Несмотря на трудности экономического и организационного характера, а также ширящееся противодействие со стороны партизан, в период 1941–1942 гг. было депортировано 105 тысяч словенцев вместо запланированных 220–260 тысяч человек.

<sup>3</sup> К Люблянской покраине относились территория Нижней Крайны и часть Внутренней Крайны. Здесь вплоть до капитуляции Италии (8 сентября 1943 г.) сохранялось

ской Италии, сохранились определенные признаки политической и культурной самостоятельности. Прежде всего это касалось словенского языка: он использовался в качестве официального наряду с итальянским (правда, при главенствующей роли последнего). Продолжали работать словенские начальные школы, в Любляне действовали оперный и драматический театры, выходило несколько журналов, печатались книги на словенском языке, однако сразу была введена итальянская цензура. Именно в этих условиях в Люблянской покраине происходит усиленная консолидация как революционных, так и консервативных сил Словении. По инициативе Компартии в Любляне 26 апреля 1941 г. был создан Освободительный фронт (ОФ) словенского народа (первоначально Антиимпериалистический фронт). Эта политическая и общественная организация, объединившая наряду с коммунистами христианских социалистов, демократически настроенную часть общественно-спортивного движения «Сокол» и представителей научно-технической и творческой интеллигенции, провозгласила своей целью борьбу за освобождение и будущее политическое переустройство страны. Однако лидеры других политических партий заняли компромиссную позицию по отношению к оккупантам, а впоследствии открыто встали на сторону новых властей, определив своей главной задачей спасение народа от «коммунистической чумы» и партизан. Уже с мая 1941 г. по инициативе руководства Словенской народной партии (SLS) и при поддержке оккупационных властей в Люблянской покраине создаются первые военизированные формирования «белой гарды» («белой гвардии»: «Словенский легион», «Сокольский легион» и др.), большинство которых в марте 1942 г. объединяются в «Словенский союз», ставший координатором действий контрреволюционных сил на этой территории и осуществлявший связь с членами югославского правительства в изгнании. Вне Любляны уже во второй половине 1942 г. появляются опорные пункты созданной новыми властями военизированной «добровольной антикоммунистической милиции» («*Milizia volontaria antikomunista*»), в состав которой вошли словенские отряды «сельской охраны» («*vaška straža*») и отдельные объединения четников. Позже, в конце 1943 г., после капитуляции Италии и захвата Германией значительной части территории Люблянской покраины, здесь начинают создаваться добровольческие вооруженные отряды «домобранов» в рамках «Словенского патриотического движения» («*Slovensko domobranstvo*») для борьбы с партизанами

и частями народно-освободительной армии. Большую роль в поддержке как белогардистов, так и домобранов сыграла словенская церковь<sup>4</sup>. С территории Люблянской покраины, где был наиболее осязаемым раскол общества, усиливающееся социальное противоборство распространялось на другие регионы, занятые немцами. Вместе с тем набиравшая силу партизанская война захватывала все более широкие слои населения, постепенно принимая характер всенародной<sup>5</sup>.

1941–1945 гг. не стали в строгом смысле слова рубежами определенной литературной эпохи, не привели к резкой смене художественных направлений и тенденций глобального характера, что отмечают многие ведущие словенские литературоведы (А. Слодняк, Б. Патерну, Ф. Задравец, Й. Погачник, В. Смолей и др.)<sup>6</sup>. В произведениях словенских авторов тех лет можно выявить черты экспрессионизма, социального реализма, то есть основных художественных течений предвоенной эпохи. Тогда же получают дальнейшее развитие наметившиеся еще в 1930-е гг. тенденции (например, постепенное возвращение писателей-экспрессионистов к традиционному реализму или все более резкое выступление представителей клерикального направления против экспрессионизма и социального реализма в защиту собственной литературно-эстетической программы).

Однако 1941–1945 гг. стали важной вехой в истории Словении, когда решался вопрос о сохранении национальной самостоятельности и самобытности словенского народа, о его будущем. Годы войны во многом определили и важные перемены во всех сферах общественной жизни, в том числе в области культуры и литературы; они по-раз-

<sup>4</sup> Так, люблянский епископ Г. Рожман, который в конце 1941 г. призывал к «вооруженной борьбе с коммунизмом», осенью 1943 г. вновь выступил с обращением к своей пастве (газета «Словенец» от 25 декабря 1943 г.). Главная мысль этого пастырского письма: «Никто не может быть одновременно добрым католиком и коммунистом» — прозвучала как призыв вступить в соединения домобранов.

<sup>5</sup> Развитие партизанской войны и народного сопротивления в разных регионах Словении имело свою историю и свои особенности. См. об этом: Prispевki za novejšo zgodovino // Ferencčev zbornik. L. XXXVII. Ljubljana, 1997, št. 2.

<sup>6</sup> V. Smolej. Zgodovina slovenskega slovstva. Zv. VII. Slovstvo v letih vojne 1941–1945. Ljubljana, 1971, s. 5–10; F. Zadravec. Slovstvo v času NOB kot periodizacijsko vprašanje // Jezik in slovstvo. L. XVII. Ljubljana, 1971/1972, št. 5, s. 133–138. B. Paternu. Poglavje iz slovenskega narodno-osvobodilnega pesništva // Pogledi na slovensko književnost. Ljubljana, 1974, knj. 1, s. 217–247.

Так, А. Слодняк литературу 1941–1945 гг. вводит в широкие рамки периода 1930–1950 гг. («Литература как орган социального протеста, обновления и социального строительства»), разделив его на два этапа: 1930–1941 гг.; 1941–1950 гг. Таким образом, ученый не выделяет литературу периода народно-освободительной борьбы как самостоятельный период, считая, что по основным тенденциям она укладывается в рамки литературно-эстетических характеристик второго этапа. См.: А. Слодняк. Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968, s. 410–413.

ному отразились и на судьбах писателей и литераторов. Это определило своеобразие литературного процесса в Словении, элементы которого продолжают уточняться и дополняться благодаря новым открытиям, возвращению из небытия уже известных и новых имен. Все это позволило выделить военные годы в особый литературный период.

Литература 1941–1945 гг. включает в себя прежде всего партизанскую поэзию, прозу, драматургию, произведения, создававшиеся в лагерях, тюрьмах, в изгнании, а также литературное творчество писателей на освобожденной территории. Все эти произведения проникнуты духом национального и социального протеста. Существовала в военные годы и легальная литература, издававшаяся на оккупированной территории. Авторами сочинений, которые в большинстве своем печатались в Любляне<sup>7</sup>, были люди самых разных политических взглядов: от тех, кто поддерживал ОФ или сохранял нейтралитет, до писателей, открыто выступивших против освободительного движения. Особую группу составляют произведения, написанные в эти годы, но опубликованные позднее. Они сохранили дух военного времени и тематически тесно связаны с этим периодом<sup>8</sup>.

Уже в начале оккупации деятели словенской культуры (на тайном Пленуме культуры ОФ в сентябре 1941 г.) провозгласили лозунг так называемого «молчания культуры» в условиях фашистского террора. Однако свое отношение к происходящим событиям выразили почти все крупнейшие писатели разных поколений: от старейшины словенской поэзии Отона Жупанчича (1878–1949) до самых молодых. Многие писатели и деятели культуры уходили в партизаны, становились бойцами, политработниками, издателями партизанских газет, журналов, альманахов, членами культурных отделов. Другие (О. Жупанчич, С. Шали и др.) оставались на оккупированной территории, их произведения печатались как в легальных, так и в нелегальных изданиях.

Нелегальная и партизанская литература занимает в этот период центральное место — как по глубине и правдивости отражения событий, так и по широте вовлеченности в литературный процесс людей

<sup>7</sup> Во время Второй мировой войны в Любляне культурная и литературная жизнь не замирает. Хотя прекратили работу крупнейшие словенские газеты и журналы: «Люблянски звон» («Люблянский колокол»), «Содобност» («Современность»), «Деянье» («Действие»), «Модра птица» («Синяя птица»), «Младика» («Побег») и др., большинство издательств продолжали свою работу. Среди них Словенская Матица, Общество Св. Мохора, Общество Водника и др. Действовало несколько издательств и издательских консорциумов либерального и клерикального толка. В период 1941–1945 гг. выходило около 200–300 книг в год. Наряду с этим регулярно (до 1944 г.) издавались журналы «Дом ин свет» («Дом и мир») и «Уметност» («Искусство»), знакомившие читателей с новостями литературной и художественной жизни Словении.

<sup>8</sup> См. об этом подробно: *F. Bernik, M. Dolgan. Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988.*

разных возрастов и профессий. Литература народного Сопротивления явилась не только важной составной частью культурной жизни народа, но и историческим документом того времени. В 1941–1945 гг. происходит существенная жанровая перестройка литературы. Особую значимость приобретает партизанская поэзия, особенно гражданская лирика, проникнутая духом борьбы, обогащенная новыми, по сравнению с поэзией предвоенного времени, темами и мотивами. В драматургии и прозе получают развитие малые формы: повести, новеллы, короткие рассказы, а также одноактные пьесы-скетчи. Весьма актуальными становятся публицистические жанры – репортажи и очерки. Все произведения издавались в труднейших условиях. В Любляне в начальный период войны словенские подпольщики печатали и распространяли газету ОФ «Словенски порочевалец» («Словенский корреспондент»), редакторами которого были Б. Кидрич (1912–1953) и Э. Коцбек (1904–1981)<sup>9</sup>. Здесь же зимой 1941–1942 гг. был напечатан альманах «Словенски зборник 1942» со стихами О. Жупанчича, М. Бора (1913–1993) и др., статьями Б. Зихерла (1910–1976), Ю. Козака (1892–1964), Ф. Козака (1894–1957), Э. Коцбека, Б. Кидрича.

В феврале 1942 г. печатается на гектографе первая книга стихов Матея Бора (псевдоним Владимира Павшича) «Перебором бурю» – она стала и первой словенской книгой поэзии Сопротивления. Его стихотворения-призывы, своеобразные гимны освободительной борьбе, отличаются особым ритмом, а некоторые из них приближаются интонационно к ритмизованной прозе. Он широко использует революционную и военную лексику, создает новые метафоры, образы, подсказанные временем, передающие ужасы мировой войны. В стихотворении «Кровь в огне» поэт показывает войну как наступление диких моторизованных орд:

Мчитесь по континенту,  
моторизованные орды.  
Хватай, коли, моторизованный Чингисхан!

<sup>9</sup> Эдвард Коцбек – поэт, прозаик, эссеист, в межвоенные годы активный деятель лево-католического движения, один из лидеров христианских социалистов, вошедших в коалицию ОФ. В начальный период войны (до ухода в мае 1942 г. в партизаны) деятельно участвует в нелегальной просветительской и агитационной работе: вместе с Б. Кидричем и др. издает культурно-политический журнал «Освободилна фронта» (выходил в Любляне с ноября 1941 г. до июня 1942 г.); сотрудничает в работе радио ОФ «Кричач» («Кричащий» – Любляна, с 7 ноября 1941 г. по 4 апреля 1942 г.), позже, в 1942–1943 гг., издает орган католиков в ОФ – «Словенска револуция» (вышло 5 номеров). После войны долгие годы находился в опале. Его стихи военного времени впервые были напечатаны в сборнике «Ужас» (1963). Лирические интонации соседствуют в них с глубокой философских прозрений человека и поэта, оказавшегося в самой гуще трагических для его народа событий («В сожженной деревне», «Перед боем», «Игра» и др.).

Кровь не бензин,  
Кровь вовек не иссякнет,  
руки сильнее стали, и танков, и бомб.  
Дух наш — взрывчатка,  
свобода — гроза, ураган!

(Перевод А. Суркова)

Сборник, несмотря на трудности распространения, сразу обрел популярность и в том же году, дополненный циклом «На партизанской вахте», был переиздан в подпольной люблянской типографии.

Произведения первого сборника М. Бора патетичны, взволнованы, многие носят эпический характер. В них звучат не только призывы к борьбе, но и слова скорби и боли, обращенные к матери, любимой, землякам, оказавшимся в изгнании, тюрьмах, лагерях («Мой таинственный проводник», «Изгнанники» и др.). Особый резонанс получили стихи, проникнутые страстной верой в победу, надеждой на то, что грядущий после победы новый мир будут строить новые люди («В новый мир»). Поэзию М. Бора, «придворного поэта ее величества революции», О. Жупанчич назвал «песней огненного рождения». Она явилась образцом для многих авторов партизанских стихов, вызвала всплеск народного поэтического творчества.

В 1944 г. М. Бор подготовил второй сборник, но когда он был набран и переплетен, немцы ворвались в типографию и уничтожили весь тираж — сохранился всего один экземпляр книги. Включенные в нее три цикла стихов: «Мосты надежды», «Сожженные долины», «Нине» — знаменуют новый этап творчества автора. Наряду с откровенно агитационными стихами, эпическими балладами («Сожженные долины»), представляющими собой развернутые зарисовки тех или иных эпизодов партизанской борьбы, в сборник вошли и стихотворения-воспоминания, проникнутые исповедальной интонацией; и лирические стихотворения, посвященные трагической гибели жены поэта, сражавшейся в партизанском отряде<sup>10</sup>.

Другим крупным поэтом этого времени является Карел Дестовник-Каюх (1922–1944). Его первый сборник стихов, напечатанный на гектографе в 1943 г., сразу же принес молодому партизану широкую популярность. В него вошли и агитационные стихотворения («Король Матяж»), и произведения, посвященные теме дружбы между народами («Мосты», «Советским героям»). Особую группу составляют стихи, в которых молодой поэт размышляет о судьбе

<sup>10</sup> Следует отметить, что в послевоенном сборнике «Стихотворения» (1946) М. Бор в значительной степени отказался от откровенно агитационных стихов. Его поэтические образы стали проще, интонации спокойнее, мысли обрели глубину и эмоциональную проникновенность.

своего малочисленного народа, переживающего один из трагических периодов истории. В стихотворении «Словенская песня», отмеченном явным влиянием поэзии В. Маяковского, он писал:

Мы не былинки,  
Нас град нещадный не побьет.  
И мы не просто цифры счета,  
Мы — народ.

(Перевод А. Суркова)

Переполюнявившее поэта чувство единства со своим народом передано и в стихотворении «Наша песня»:

Песня, ты не только моя песня,  
ты наш зов живой.  
Песня, ты не только моя песня,  
ты наш общий бой.

(Перевод А. Наль)

В 1943 г. в тюрьме Каюх пишет цикл лирических стихотворений, избрав для них форму писем к возлюбленной, где переплелись любовные переживания и мысли о войне, о необходимости продолжать борьбу, несмотря на лишения. По своей тональности к этому циклу примыкают произведения, посвященные матери поэта («Где ты, мама?») и всем страдающим словенским матерям («Матери павшего партизана» и др.). Зимой 1944 г. К. Дестовник-Каюх погиб в бою и похоронен в родном селе. В том же году его стихи были изданы отдельной книгой, а молодой поэт-партизан провозглашен народным героем.

Особую роль в те годы сыграла поэзия О. Жупанчича. Появившееся в самом начале войны стихотворение «Чтишь, поэт, свой долг?»<sup>11</sup>, обращенное к деятелям культуры и молодым литераторам с призывом выступить в поддержку народной борьбы, сразу получило широкое распространение:

Чтишь, поэт, свой долг?  
Слов ли мал запас?  
Что ж ты скрылся, смолк?  
Песню дай для нас.  
Спой о нашем сегодня проклятом.  
За тобой мы ту песню подхватим.

(Перевод А. Суркова)

Призыв поэта-классика, уверенного в победе народа и неминуемости расплаты, которая ждет врагов, явился своеобразной литера-

<sup>11</sup> Стихотворение появилось в газете «Словенски порочевалец» (за 6 сентября 1941 г.) и первоначально называлось «Пойте вслед за мной».



турной программой: создавать произведения на злобу дня, простым и понятным каждому словенцу языком рассказывать о важности борьбы с врагом, грозящим уничтожить его народ. Это поэтическое послание было воспринято буквально сразу. В различных по художественному уровню и стилю стихотворениях поэтов-партизан И. Корошеца, Т. Селишкара, В. Брест, в сонетах Й. Удовича, И. Чампы, Ф. Космача и др. звучали не только призывы к борьбе («В атаку» Т. Селишкара); в них поднимались темы боевого братства и, шире, дружбы между народами, борющимися с общим врагом — фашизмом, тема памяти и ненависти к врагам. Некоторые из произведений партизанских поэтов становились походными маршами и песнями: «Хей, бригады», «Утром идем в наступление» М. Бора, «Хей, друзья» Ф. Космача, «Песня словенских бригад» Т. Селишкара и др.

Среди молодых поэтов-партизан следует выделить Ивана Минатти (род. в 1924 г.) и Петера Левеца (род. в 1923 г.), чьи первые произведения появляются в партизанских газетах и сборниках. Их творчество свидетельствует о явном отходе авторов от принципов агитационно-пропагандистского искусства и его штампов и сближении их поэзии с интимной лирикой. В стихах И. Минатти, воссоздающих отдельные, частные эпизоды войны, нет отзвуков чеканного шага партизанских отрядов и патетики боя. Поэт стремится передать переживания и ощущения партизан во время длинных и тяжелых горных переходов («Поход», «С дороги», «Осень в горах»), показать, что в их мыслях о доме больше грусти и тепла, чем «гордой веры в победу» («Белые тропинки», «Вокруг печи»). В стихотворении П. Левеца «Сожженная деревня» (1943) акцент делается не на картине опустошения, а на том, какой ужас и боль вызвал в сердцах бойцов вид пепелища. В элегической тональности написаны и стихи, посвященные погибшим партизанам, которых несправедливо обвинили в измене и сотрудничестве с врагом («Товарищу»). Произведения этих поэтов отличает особое внимание к родной природе. Эпизоды войны и боя постоянно чередуются с пейзажными зарисовками (И. Минатти. «Май на Соче»), которые подчас становятся основой произведения (П. Левец. «После дождя», «Белые ночи»).

К этой группе поэтов можно отнести и Йоже Удовича (1912–1986), чьи стихи и баллады носят исповедальный характер («Лесная идиллия», «Баллада», «Годовщина» и др.): свою боль и горечь поэт передает простыми словами, без патетики. В некоторых из его стихотворений реальное переплетается с фантастическим («Сивилла»).

О. Жупанчич, оставаясь на оккупированной территории (в Любляне), печатал свои стихи как в партизанской, так и в легальной прессе. Среди его сочинений: эпиграммы на политических деятелей

(Муссолини, Гитлера), стихотворения, посвященные жизни разоренных словенских деревень («Гореньская идиллия 1941–1942», «Реквизиция» и др.), воспевающие дружбу русского и других славянских народов («Туда мы найдем путь», ода «Освободителям»). Полное представление о творчестве О. Жупанчича военных лет дает появившийся сразу после освобождения сборник «Барвинок под снегом» (1945). В него вошли как стихи, ставшие живым откликом на реальные события, так и произведения, свидетельствующие о глубоких раздумьях поэта над судьбой родины («Ворон», «Бессонница» и др.).

Особо следует сказать об отношении к культурной традиции в эти годы. Наряду с произведениями О. Жупанчича, М. Бора, К. Дестовника-Каюха получили широкое бытование сочинения словенского романтика XIX в. Ф. Прешерна (в первую очередь «Здравица» и вступление к поэме «Крещение у Савицы»), которые распространялись в виде листовок и звучали как боевой призыв: их переписывали, исполняли на митингах в освобожденных городах и селах. Они оказали огромное воздействие на развитие партизанской поэзии, народного поэтического творчества, так как в них нашли наиболее полное отражение главные, созвучные времени и общему настроению воюющих, темы: борьба, жертвенность, надежда.

В получившей широкое распространение партизанской публицистике главное место заняли репортажи. Их авторами были как известные, так и молодые писатели: Б. Фландер (псевд. — Ключов Йожо, 1918–1944), М. Бор, М. Ярц, Ф. и Ю. Козаки и др. Во многих произведениях этого жанра документальные свидетельства о событиях и людях были окрашены личными переживаниями авторов. Стараясь избежать агитационно-пропагандистских штампов, они нередко создавали художественно яркие образы главных героев повествования, раздвигая тем самым границы жанра, приближая репортаж к беллетристике.

В художественной прозе преобладали жанры короткого психологического или сатирического рассказа и повести, продолжавшие реалистические традиции словенской прозы XIX в. В выпедших уже после войны коллективных сборниках военной прозы («Словенский сборник 1945»; «Из партизанских лет», 1947; «Народ восстал», 1951), романах Ю. Козака («Деревянная ложка», 1947) и В. Кавчича («Не возвращайся один», 1959), авторских сборниках рассказов и новелл А. Инголича («Перед восходом солнца», 1945), Б. Фландера («Батальон», 1947), М. Шнудерла («С полуночи до полуночи», 1947), М. Хаце («Партизанские картинки», 1951), Э. Коцбека («Страх и мужество», 1951), а также в отдельных произведениях Л. Крайгера, Ф. Бевка, К. Грабельшека-Габера, Прежихова Воранца, Д. Локара, Ц. Космача, В. Кавчича, В. Зупана и др. вновь поднимались темы партизанского движения, включения в освободительную

борьбу новых слоев населения, в первую очередь, словенских крестьян, тема изгнания. Особое место отводит современная словенская критика неоконченному социально-психологическому роману Мирана Ярца (1900–1942) «Чудо над Бистой», изданному лишь после войны<sup>12</sup>. В основу произведения легли личные переживания автора, связанные с реальными событиями: освобождением пленных словенцев, которых итальянские власти отправляли в концлагеря. Мысли и чувства героя романа помогают понять мучительный процесс прозрения многих словенских интеллигентов, которых война и оккупация заставляют по-новому взглянуть на происходящее и определить свою позицию по отношению к партизанскому движению и народно-освободительной борьбе.

В период 1941–1945 гг. важную роль в культурной жизни Словении играл театр. С одной стороны, здесь, как и в других регионах Югославии, возникают партизанские театры. С другой – в Любляне наряду с Оперным продолжает легально работать Драматический театр, труппа которого сочувствовала и оказывала действенную помощь освободительному движению. В период итальянской оккупации на сцене Драматического театра помимо пьес итальянских и немецких авторов, а также шедевров мирового классического репертуара ставились произведения словенских драматургов (А. Т. Линхарта, В. Левстика, И. Цанкара, Ф. Говекара, И. Тавчара). Были осуществлены и постановки четырех пьес современных авторов, в том числе драмы Станко Майцена (1888–1970) «Матери», поднимавшей важные этические проблемы. В большинстве своем в этих пьесах не было явного антифашистского содержания, но важной являлась сама деятельность театра, сохранявшего национальные сценические традиции. Театр нес населению оккупированной и окруженной колочей проволокой Любляны живое словенское слово.

Партизанские театры выполняли иную миссию. Небольшие театральные труппы создавались на освобожденных от фашистов территориях, в партизанских бригадах. Их широкому распространению во многом способствовали глубокие традиции словенских читательских обществ, своеобразных очагов национальной культуры, действовавших в различных городах и селах Словении со второй половины XIX в. В первый, самый трудный период войны особой популярностью среди партизан пользовались так называемые «пестрые» концертные программы – монтажи, в которых отдельные номера объединялись общим конференсом. Как правило, в начале подобных «спектаклей-плакатов» звучала «живая» газета: исполнялись стихи и куплеты об актуальных событиях. Далее следовали отрывки из классической словенской литературы (из

<sup>12</sup> Журнал «Содобност», 1977 г. Публикацию и комментарии подготовил М. Долган.

прозы И. Цанкара, поэзии Ф. Прешерна), а также стихи партизанских поэтов. В завершение звучали музыкальные номера как из классического, так и из партизанского репертуара (исполнялись сочинения композиторов-партизан Марьяна Козины, Карола Пахора и др.). После того как на освобожденную территорию начали перебрасываться из Любляны и других городов группы известных словенских актеров и писателей, наступил новый этап в истории партизанского театра. С появлением профессионалов театр перешел от постановки небольших сатирических сенок к одноактным пьесам-скетчам. После создания на основе актерской группы Янеза Ермана (1900–1990) постоянно действующего Словенского национального театра в г. Черномле (14 января 1944 г.) начинают ставиться пьесы классического словенского репертуара (А. Т. Линхарта «Жупанова Мицка», И. Цанкара «Король Бетайновы»), а также произведения авторов-партизан (И. Потрча, В. Зупана, М. Бора и др.). За период 1943–1945 гг. было создано около 120 одноактных пьес, актуальных по содержанию, простых по форме, доступных рядовому зрителю. Заметную роль в развитии партизанской драматургии сыграло творчество М. Бора. От одноактной пьесы «Господин Лисьяк», поднимавшей проблему мародерства на войне, к драме «В трудный час» (1944), посвященной участию в Соппротивлении национальной интеллигенции, а затем к драме «Оборванцы», ставшей любимейшей пьесой словенских партизан, — таков путь Бора-драматурга в те годы. Сюжет «Оборванцев» был подсказан самой жизнью: чтобы ослабить влияние партизан на население, гитлеровцы засылали в села провокаторов, которые, выдавая себя за пришельцев «из леса», совершали различные диверсии. В народе их окрестили «оборванцами». Автор показывает самоотверженность партизана Михола и его невесты Виды в разоблачении врагов. Не меньшую известность среди партизан не только Словении, но также Хорватии и Сербии приобрела пьеса Миле Клопчича (1905–1984) «Мать». Она была сыграна более 200 раз, в том числе в Истрии, Боснии, Далмации, освобожденном Белграде. Уже само название и сюжет вызывают ассоциации с пьесой К. Чапека «Мать» (1938) и пьесой Б. Брехта «Винтовки Тересы Каррар» (1937). Однако произведение М. Клопчича имеет яркую национальную окраску. В центре — образ Матери, обобщенный образ словенской крестьянки, у которой муж погиб в Первой мировой войне, а старший сын вопреки ее воле ушел в партизаны. Узнав о его смерти, мать сама отдает в руки младшего сына винтовку погибшего, сделав тем самым выбор между любовью к детям и верностью родине<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Подробнее об этом: М. Л. Бершадская. Драматургия и театр словенского антифашистского Соппротивления (1941–1945) // Вестник Ленинградского университета, 1975, № 20, с. 60–68.

Таким образом, в период 1941–1945 гг. партизанская драматургия, пройдя путь от «живой газеты» с репортажами на актуальные темы к одноактной пьесе, а затем к многоактной психологической драме, развивалась параллельно с партизанским театром. Вместе с тем в эти годы оживают и традиции народного кукольного театра. В одном из партизанских соединений на базе типографии «Триглав» усилиями группы энтузиастов во главе со скульптором Л. Лавриным был создан кукольный театр. Его репертуар состоял из монтажа отдельных номеров с традиционными фольклорными героями и куклами-символами военного времени. Наряду с этим часто исполнялась короткая пьеса «Юрчек и три разбойника»<sup>14</sup>, написанная самими актерами и имевшая ярко выраженный агитационно-пропагандистский характер. Центральным и любимым персонажем театра был партизан Павлиха (герой, во многом напоминающий Василия Теркина).

Возникновение кукольного театра явилось частью процесса развития устного народного творчества, который получил широкий размах в Словении в годы войны<sup>15</sup>. Для большинства фольклорных произведений этих лет характерна подчиненность главным темам — борьбы, жертвенности и надежды, тесно связанным между собой. В стилевом отношении отчетлива опора на народную песенную традицию. Так, в качестве образца, ритмической основы для авторов служили народные песни и баллады, а фольклорные образы получали новое, современное звучание. Враг отождествлялся с грозным кровавым змеем, вепрем, волчицей, сравнивался с турецкой ордой; силы природы, к которым обращался автор-герой (ветер, месяц, солнце), призваны были помочь борющимся и страдающим. Стиливым образцом для многих авторов становились также стихи словенских поэтов (от В. Водника, Ф. Прешерна, С. Грегорчича до О. Жупанчича, М. Бора, К. Дестовника-Каюха и др.), получившие широкое распространение. Для большей части произведений непрофессиональных авторов характерна сказовая манера, простота и ясность изложения. Преобладала тенденция к использованию малых поэтических форм, к жанровому синкретизму (соединению элементов лирики, эпики и драматургии). Наиболее распространенным жанром стала баллада. Широкое развитие получают и лирические ритмизованные повествования: сказы-воспоминания о предвоенной жизни, сказы-плачи о жертвах

<sup>14</sup> Текст был создан на основе предвоенного музыкального кукольного спектакля «Юрчек и три разбойника» А. Герлович, однако в процессе работы в него добавлялись новые сцены, отражавшие происходящие события.

<sup>15</sup> Работу по сбору, классификации и публикации поэзии периода народно-освободительной борьбы долгие годы возглавляет и ведет известный словенский ученый Б. Патерну. См.: Slovensko pesništvo upora. Ljubljana, 1987, knj. I; 1995, knj. II.

войны. В стихотворении «О безвинных» (1944) крестьянин-поэт Славко Турк-Велимир так видит войну:

Мой дом горит, и село горит —  
До неба взлетает пламя,  
Мой слезный взгляд устремлен туда,  
На сердце — тяжкий камень.  
И всех людей угнали  
Немцы на чужбину,  
От голода умирают там  
Под пятой немецкого зверя<sup>16</sup>.

Потребность в слове, вдохновляющем на борьбу, приводит к стиранию граней между авторской партизанской литературой и народным поэтическим творчеством. Не случайно Б. Патерну пишет о процессе «фольклоризации литературы 1941–1945 гг.». Произведения как хорошо известных авторов, так и неизвестных сочинителей обретают устное бытование, подчас теряя имя своего автора, варьируясь, становясь в конце концов продуктом коллективного творчества.

Поэтический призыв О. Жупанчича («Чтишь, поэт, свой долг?»), повлиявший на развитие литературного творчества в партизанской среде, явился своеобразным импульсом для развернувшейся в эти годы на страницах нелегальных изданий дискуссии о задачах и проблемах искусства и литературы, об их ангажированности и свободе творчества. Она получила название «дискуссии о партизанской березе»<sup>17</sup>. Наряду с заметками, имевшими открыто директивный характер и жестко определявшими направленность литературы и публицистики (статьи Ц. Логара, А. Новака и др.), появлялись отдельные высказывания в защиту большей свободы творчества (статья А. Беблера «Немного об искусстве»). В значительной степени это было продолжением горячих споров, которые велись на страницах словенских журналов в 1930-е гг. Существовали и другие формы литературно-критической деятельности. Так, вопросы о путях развития новой литературы и искусства обсуждали в 1942–1943 гг. на своих встречах (чаще всего они проходили на лесных партизанских базах) члены так называемого «Литературного лесного салона»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Slovensko pesništvo upora. Ljubljana, 1995, knj. II, s. 45.

<sup>17</sup> Весьма распространенным в те годы было мнение, что в послевоенной литературе доминирующим образом-символом литературы и искусства периода войны станет пробитая снарядами береза с прислоненной к ее стволу винтовкой.

<sup>18</sup> Деятельность «Литературного лесного салона» получила отражение в дневниках одного из его участников, Э. Коцбека, а также в работах современных исследователей: *E. Kocbek. Tovarišija*. Ljubljana, 1949; *E. Kocbek*. Listina. Ljubljana, 1967; *F. Berrük, M. Dolgan*. Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988, s. 24–33.

Среди них были общественные деятели, писатели – представители разных по идейной направленности течений предвоенной Словении (Э. Кардель, Б. Кидрич, Й. Видмар, Э. Коцбек, Й. Брейц, М. Бор, М. Ярц и др). Обсуждались проблемы христианства и марксизма, советского соцреализма; анализировались новые литературные произведения. Активность работы подпольного клуба в первый период существования этого объединения показала, что художественная и творческая интеллигенция Словении пришла к осознанию необходимости своего участия в народно-освободительной борьбе, не изменяя вместе с тем принципам свободного, не ограниченного никакими жесткими рамками нового искусства. Так, поэт Йоже Брейц (псевд. – Й. Яворшек, 1920–1990) написал сатиру «Самое новое писание» (парафраз известного произведения Ф. Прешерна), в котором выступил против утилитарного подхода к поэтическому и журналистскому творчеству в партизанской среде. Однако подобное противодействие зарождающемуся процессу прагматизации искусства вызвало резкое недовольство со стороны представителей коммунистического ядра ОФ<sup>19</sup>. В 1943 г. «Литературный лесной салон», члены которого не во всем были согласны с заметно проявляющимся идеологическим давлением на литературу и искусство, распался.

Литературная критика в подлинном смысле слова начинает возрождаться лишь в последние годы войны. Так, в альманахе «Словенски зборник 1945» наряду с публицистическими работами Ф. Козака, Й. Видмара, Э. Коцбека и др. были напечатаны объемные статьи Филипа Калана (1910–1989) «На партизанском посту», «Из записок о партизанском театре» и «О народном творчестве». Анализируя общие тенденции развития партизанской литературы и драматургии, автор уделяет внимание и конкретным произведениям М. Бора, М. Клопчича и др.

Творчеством авторов-партизан, несмотря на его значимость и многообразие форм и жанров, не исчерпывалась вся словенская литература военных лет. В Любляне продолжалась литературная жизнь. Однако деятельность сохранившихся и вновь образованных издательств и журналов была ограничена материальными возможностями и давлением цензуры.

Единственным легальным литературным журналом, сохранившим свой статус и регулярно выходившим в Любляне на протяжении всех

---

<sup>19</sup> Противоречия начали проявляться в начале 1943 г., когда политическая коалиция ОФ, сформировавшаяся в начале войны, постепенно ослабевала. Компартия, укрепившая свои позиции, приобретала роль ведущей силы движения. Этот процесс закрепило подписанное 28 февраля 1943 г. представителями христианских социалистов (Э. Коцбек и др.) так называемое «Доломитское заявление». В апреле 1943 г. на собрании активистов ОФ оно было подтверждено подписавшимися сторонами, что знаменовало потерю ОФ его коалиционной роли.

военных лет, был клерикальный журнал «Дом ин свет» (1888–1944). Его главный редактор — поэт, критик и переводчик Тине Дебеляк (1903–1989) — объединил вокруг своего издания людей разных политических взглядов. В журнале, объем которого увеличивался из года в год (в 1943 и 1944 гг. он выходил в двух частях), печатались самые разнообразные материалы: переводы из русской, польской, итальянской, испанской, французской литератур (Данте, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Мицкевича, Ф. Вийона и др.), произведения классиков словенской литературы (С. Грегорчича, Й. Юрчича и др.) и молодых авторов, а также сочинения религиозного характера. Большой раздел отводился литературно-художественной критике, авторы которого (А. Жавби, Ф. Водник, Ф. Стеле и др.) знакомили читателей с литературными и научными новинками, событиями культурной жизни (выставками, концертами и т. п.). Вместе с тем отбор материалов имел тенденциозный характер и определялся литературной программой журнала. Ее основные позиции были намечены в статье Т. Дебеляка «Дух литературы военного времени», напечатанной в «Зборнике Зимске помочи» («Сборник Зимней помощи», 1944). Здесь автор дает оценку словенской литературы межвоенных десятилетий (1920–1930-х гг.), определив ее в целом как литературу экспериментального характера. Анализируя литературу экспрессионизма и социального реализма, Т. Дебеляк писал, что «тогда, с одной стороны, имело место явное бегство от жизни к экстазу от обретения потустороннего, некий солипсизм... мистический гиперидеализм, а с другой стороны, восторженное погружение... в крайний материалистический коллективизм»<sup>20</sup>. Основную задачу современной словенской литературы, литературы народа, оказавшегося в условиях изоляции от мира, критик видел в возвращении к собственным культурным и духовным традициям, «в переходе от тенденции трагического распада к тенденции идиллического согласия, от пессимизма к оптимизму, от морального разложения к воспеванию доброго человека, от социального противостояния к единению и взаимной любви всех слоев общества, от проблем городской жизни к прославлению крестьянского труда на земле»<sup>21</sup>. Статья Т. Дебеляка, отсылая читателей к горячим предвоенным спорам в словенской публицистике о проблеме нового человека и нового героя в литературе (статьи Й. Видмара, И. Брнчича и др.), определяла в качестве главной задачи современной литературы возвращение к традициям крестьянской дидактической прозы и религиозной поэзии XIX в. и к созданию героев, которые бы впитали в себя их дух.

<sup>20</sup> Zbornik Zimske pomoči. Ljubljana, 1944, s. 260.

<sup>21</sup> Ibid., s. 262.



Если О. Жупанчич редко выступает в легальных изданиях со своими поэтическими произведениями, то другой представитель старшего поколения словенских поэтов, Алойз Градник (1882–1967), внешне занявший нейтральную позицию по отношению к официальным властям и ОФ, издает в годы войны книгу переводов итальянской лирики, а также три поэтических сборника: «Бог и художник» (1943), «Песни о Майе» (1944) и «Поющая кровь» (1944). Они знаменуют новый этап в его творчестве. Ведущая тема его предвоенной лирики, «Любовь – Смерть» («Egos – Tanapos»), здесь как бы отходит на второй план, уступая место новым мотивам, отражающим его раздумья о трагической судьбе родины. Центральной становится тема «Любовь – Жизнь» («Egos – Bios»), которая по-разному преломляется в стихотворениях этих лет. В то время как в книге стихов 1943 г., посвященной памяти словенского художника-импрессиониста Р. Якопица, поднимается проблема поэтического призвания, в сборниках 1944 г. отражена атмосфера военного времени. Так, в монологах Майи («Майя и мертвый брат», «Майя и город», «Майя и смерть» из сб. «Песни о Майе») передан ужас молодой девушки, ставшей свидетельницей людских страданий. В сборнике «Поющая кровь» тема войны и родины объединила разные по характеру произведения: от сонетов с люблянскими мотивами («Перед памятником Прешерну», «Эмона» и др.), где ясно ощутима тоска поэта по предвоенному времени, до стихотворения «Поющая кровь», в котором выражены готовность поэта быть вместе со своей страдающей Родиной и его вера в неисчерпаемые силы народа, побеждающего смерть:

Я принял от тебя густую кровь,  
 священная земля моей отчизны,  
 и с нею прах могил и то, что вновь  
 умрет и что пребудет в вечной жизни.

.....  
 И если кровь твоя — гнев и любовь,  
 молитва, и проклятье, и прощенье,  
 цветенье, увяданье и гниенье,  
 в стихе моем пусть разольется вновь.

(Перевод В. Корнилова)

В сборник «Поющая кровь», несмотря на жесткую цензуру, вошел цикл баллад, посвященных печально известному итальянскому концлагерю Раб. В лаконичных, почти натуралистических картинах А. Градник показывает страдания его обитателей: ужас отца, узнавшего в умершем узнике, которого он несет к общей могиле, своего сына («Погребение в Рабе»); смерть семьи, все члены которой отка-

зались съесть последний кусок хлеба («Баллада о хлебе»). Это первый в словенской литературе памятник жертвам фашизма.

Тему жизни и смерти, тесно переплетенную с мотивом родины, развивает в стихах и балладах военных лет поэт католического направления Северин Шали (1911–1992). Он избегает описаний конкретных событий и судеб, однако его внутреннее сопротивление насилию, войне ощущается постоянно. Горечь утрат и искреннее сочувствие словенцам, изгнанным и оказавшимся в лагерях, звучат в стихотворениях «Pro defunctis», «На могилах», в балладе «Просьба о мертвом поэте». Поэма «Песня родной земле» (1944) построена как диалог поэта и родины, где картины мирной предвоенной жизни чередуются с мрачными видениями разорения и разрухи. При этом свои мысли о будущем, свою веру и надежду на возрождение родной земли поэт, ее «преданный негромкий трубадур», связывает с началом примирения всех политических сил нации, с единением народа:

Я верю и верим мы все в тебя! Взвесь мой род и измерь,  
Верни его к себе, как пчел возвращаешь в родные улья!<sup>22</sup>

Для поэзии С. Шали военных лет характерен постепенный отход от католического экспрессионизма и все бóльшая опора на словенскую поэтическую традицию: от Ф. Прешерна, лирики словенского модерна до С. Косовела. Его поэтику отличает стилиевой синкретизм, тяготение к традиционным формам.

Восприятие войны как периода мученического крестного пути словенского народа, как времени горя и страданий невинных жертв отразили сборники стихов молодых поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Дом ин свет»: «Трепещущий свет» (1945) Йоже Дулара (род. в 1915 г.) и «Сердце на ветру» (1944) Душана Лудвика (род. в 1914 г.). Однако на страницах самого журнала преобладала религиозная и пейзажная лирика В. Беличича, К. Маусера, С. Брачко и др. Любимая тема звучала в поэтических сборниках близкого этому кругу Митьи Шарабона (1922–1987) «Боль» и «Немая радость» (оба 1944 г.).

Самой яркой поэтической фигурой круга журнала «Дом ин свет» стал Франце Балантич (1921–1943), поэт выраженного лирического дарования, которого Н. Граффенауэр отнес к числу «наиболее трагических фигур в словенской литературе». Он родился в городе Камник (недалеко от Любляны) в семье рабочего и на долгие годы сохранил трогательную любовь к своему родному краю. Серьезная болезнь в начале 1941 г. прервала его учебу в Люблянской классической гимназии (он закончил ее экстерном). После оккупации родно-

<sup>22</sup> S. Šali. Sijoče mračine. Ljubljana, 1985, s. 69.

го города немцами юноша переселяется в Люблян; поступает в университет на отделение славистики. В июне 1942 г. его арестовывают (по подозрению в сотрудничестве с Освободительным фронтом), и он на пять месяцев попадает в концлагерь Гонарс. После освобождения из лагеря поэт вступает в ряды домобранов и в конце ноября 1943 г. гибнет во время наступления партизанской бригады.

Первые стихотворения Ф. Балантича — цикл сонетов социального звучания о словенских переселенцах «На сумасшедших дорогах» — появляются еще перед войной в поэтическом альманахе «Бистрица» школьного католического общества г. Камник. С 1941 г. отдельные его стихотворения печатаются в журнале «Дом ин свет». Произведения, написанные до 1942 г., были объединены молодым поэтом в рукописный сборник «Я оголенный стебелек» и вместе с «Венком сонетов» (1940) увидели свет лишь после смерти Ф. Балантича. Они вошли в книгу стихов «В огне ужаса пылаю» (1944), которую издал Т. Дебеляк, сопроводив ее вступительной статьей и комментариями. Опираясь на доминирующие образы лирики молодого поэта: огонь, пепел, смерть, — издатель воссоздает политизированный образ поэта-мученика, жертвы партизанской войны. Это послужило причиной многолетнего замалчивания имени Ф. Балантича на родине, а с другой стороны — достаточно тенденциозного восприятия его жизни и творчества в эмигрантских изданиях<sup>23</sup>.

В творчестве Ф. Балантича отчетливо выделяются три тематических пласта, соответствующие трем циклам сборника. Первый из них, «Лучи», объединяет стихотворения, в которых картины греющей душу красоты отчего края соседствуют со стихами-исповедями, стихами-признаниями. В них выражено глубокое родовое чувство и ощущение генетической связи с домом, с родными («Домой», «Матери», «Элегия»). Но уже здесь появляется образ смерти, нависшей над его лирическим героем. И если в первых стихах сборника он ощущает смерть как переход за грань жизненной реальности, туда, где воцаряются гармония, вечная красота и покой, то постепенно в

<sup>23</sup> Подготовленное в 1966 г. новое издание сборника Ф. Балантича «Я оголенный стебелек» не увидело свет. Новый этап в изучении творчества Ф. Балантича в Словении начинается с 1984 г., когда выходит из печати книга его стихов (со вступительной статьей Ф. Боханца), а затем работа Ф. Пиберника «Темный залив Ф. Балантича» (1989 г., второе изд. 1991 г.), представляющая собой научную биографию поэта с анализом основных тематических пластов его творчества. Включенное в общий поток словенской поэзии XX в., поэтическое наследие Балантича становится темой статей и объемных исследований ведущих словенских критиков. См.: *N. Grafenauer. Dom in smrt. Nova revija. Ljubljana, 1983, št. 14, s. 1421–1435; T. Kermauner. Ogenj ki prečičuje. Celje, 1991; Balantičev in Hribovškov zbornik. Ljubljana; Celje, 1994 и др.*

отражении этой темы усиливаются трагические ноты. Оторванность от дома, близких людей порождает чувство одиночества, обреченности, предчувствие близости конца («Умираю», «Сын»).

Другой важной темой лирики Ф. Балантича является тема любви и страсти. В цикле «Дай мне свои губы» выражены разные ступени и грани эротического чувства: от нежного восхищения возлюбленной («Сгусток доброты») и безудержной страсти («Дно», «Языки пламени над бездной», «Пляска желаний») до раскаяния и ощущения вины перед любимой («Агония любви»). По насыщенности и яркости образов эти стихотворения (то страстная мольба, то обращение к возлюбленной или диалог с почти зримой смертью) превосходят все написанное на эту тему в словенской литературе до Ф. Балантича.

«Венок сонетов» — первое обращение автора к центральной для его творчества философской проблеме — идее Бога. Используя форму классического сонета, введенного в словенскую поэзию Ф. Прешерном, поэт стремится выразить свои глубокие религиозные переживания. Восприятие божественной силы как источника мудрости и справедливости, средоточия истинного бытия и смысла дает осознание того, что спасение надломленной души, преодоление страхов и отчаяния возможно лишь при полном, абсолютном слиянии с божественным.

О да, мой Бог, я с радостью стерплю все перемены,  
Пусть стану нищим, упаду без сил.  
Но только пусть, о Милосердный, Твоей частицей буду <sup>24</sup>.

Существенно повлияло на жизнь и творчество молодого поэта его пребывание в лагере. Здесь Ф. Балантич создает «Сонеты из Гонарса» («Свобода», «Все», «Дóма»), в которых он непосредственно коснулся событий своего времени и попытался показать трагическую судьбу словенца в условиях оккупации, а также собственные переживания, когда «за кусочек хлеба можно отдать часть сердца» <sup>25</sup>. В Гонарсе рождается и грандиозный замысел венка венков сонетов (всего 240 сонетов), который бы продолжил доминантную тему его религиозно-мистической лирики. Развернутый план нового произведения, а также незавершенные фрагменты отдельных венков сонетов («Второй венок сонетов») позволяют судить о глубине погружения автора в проблемы жизни, смерти, любви в самых разных ее проявлениях: от любви к женщине и родной земле до бесконечной любви к Богу. Однако трагическая смерть поэта помешала осуществить этот замысел.

<sup>24</sup> F. Balantič. Zbrane pesmi. Ljubljana, 1991, s. 55.

<sup>25</sup> Ibid, s. 126.

Поэзия Ф. Балантича, выросшая из религиозной лирики А. Водника и других поэтов предвоенного «католического экспрессионизма», стала свидетельством того, что в литературе католической ориентации появился мощный пласт поэзии, тяготеющей к лирической исповедальности, медитации. Творчество молодого лирика (как и первые стихотворения П. Левица и И. Минатти), несомненно, оказало определенное воздействие на постепенно развивающуюся в послевоенные годы переориентацию словенской литературы, на ее отход от социальной тематики и погружение в сферу субъективного самовыражения. Творчество Ф. Балантича, с его философской глубиной, тяготением к религиозно-мистическим образам, по праву относят не только к лучшим достижениям религиозной лирики, но и всей словенской классической поэзии XX в.

В легальных изданиях военных лет наряду с поэзией появляются и многочисленные прозаические произведения. Однако их авторы подчас намеренно отходят от изображения трагических событий современности. Для этой литературы характерно тяготение к бесконфликтным сюжетам, к идеализации реальности и дидактизму.

В 1942 г. увидели свет 11-й и 12-й тома собрания сочинений старейшего словенского писателя Франца Салешки Финжгара (1871–1962). В них вошли предвоенные рассказы и повести, а также его литературные воспоминания. Наряду с этим появляются повесть «Господин Худоурник» (1941) и сборник сказок и легенд о мирной жизни словенских пастухов и крестьян «Макалонца» (1942), которые можно отнести к воспитательно-дидактической литературе для юношества. Роман Станко Цайнкара (1900–1977) «Ноев ковчег» (1945), повествующий о жизни обычной городской гимназии, взаимоотношениях учеников и учителей, также отражает заботу автора о духовном воспитании молодого поколения словенцев. Как писал сам автор, он хотел вернуть к жизни читателя, для которого война стала горьким испытанием и катастрофой, подобной смертоносному потоку. Поэтому в его книге «много солнца и мира, тихой любви и человеческой доброты»<sup>26</sup>.

Наибольшее развитие в творчестве словенских прозаиков, работавших в оккупированной Любляне, получает в эти годы крестьянская тема. Эта проза, продолжавшая традиции словенских классиков Й. Юрчича, Ф. С. Финжгара, Ф. К. Мешко и др., в то же время проникалась идеями, утверждавшимися журналом «Дом ин свет». Делая упор на патриотизме, писатели тяготели к идиллическому мировосприятию и проповеди социальной бесконфликтности. В этом духе написаны рассказы и повести Я. Ялена, С. Коципера, С. Янежича и др. Наибольшее

<sup>26</sup> S. Cajncar. Noetova barka. Celje, 1970, s. 272.

признание получили романы «Горец» (1942) Станко Коципера (род. в 1917 г.) и «Крка умирает» (1943) Йоже Дулара (род. в 1915 г.).

Роман «Горец» стал, по утверждению самого автора, гимном родной земле, гористой Прлекии, родине виноградников и виноградарей. В отличие от писателей 1930-х гг. (Прежихова Воранца, М. Краньца, А. Инголича, Ц. Космача и др.), также обращавшихся к региональной тематике и ставящих в центр внимания процесс распада патриархального крестьянского мира и обесценивания его исконных нравственных ценностей, С. Коципер пытается заново восстановить этот мир, утвердить непреходящую значимость таких начал, как Бог, Земля, Семья (Любовь)<sup>27</sup>. Эти три начала для автора неразделимы и определяют духовный смысл жизни крестьян. В основе сюжета — хроника семьи виноградарей и пахарей Лакичей: деда, сына и внука, судьба которых тесно связана с жизнью общины и обусловлена социально-экономическими процессами, происходящими в словенской деревне в предвоенные годы. Главным для писателя становится раскрытие роли крестьянства — хранителя словенского этноса. Авторскому идеалу — «пропитанному солнцем горцу» — отвечает образ внука Людвика, истинного наследника земли и виноградников. Автор подробно описывает этапы его взросления и мужания, постепенного осознания им своей неразрывной связи с землей, с родными горами. Тенденция к идеализации ощущается и в подчеркнуто положительном характере главного героя, и в красочных, почти буколических описаниях сельских праздников, а порой в психологически немотивированных поступках героев. Образы других персонажей романа призваны, по мысли С. Коципера, еще больше подчеркнуть основную идею произведения. Так, пагубность отрыва от земли ради поисков другого, более легкого пути в жизни олицетворяет трагический образ отца героя — Конрада, гибнущего в безрезультатных поисках нефти. А на примере судьбы Юлики, возлюбленной Людвика, отказавшейся от жизни в городе и возвратившейся в родное село, С. Коципер раскрывает традиционное для словенской крестьянской прозы противостояние аграрного и урбанистического начал, отдавая явное предпочтение первому. Наиболее яркие страницы «Горца» связаны с описанием последних минут жизни Янеза, самого старшего Лакича. Картина смерти старого хозяина и старой лозы, которая должна уступить место молодым побегам, имеет глубокий символический смысл. Роман «Горец» С. Коципера стал своеобразной иллюстрацией идеи Т. Дебеляка о необходимости создания образа нового

<sup>27</sup> См. об этом: *J. Pogačnik*. *Idila kot aktivno življenjsko načelo // Sodobnost*. Ljubljana, 1992, št. 2, s. 202–215.

героя в современной литературе. Его герой – хранящий верность патриархальным идеалам «аграрного культурного архетипа» (Й. Погачник), преданный земле, считающий труд на ней источником морального и физического здоровья словенский крестьянин – это и есть тот новый «добрый человек», о котором мечтал Т. Дебеляк.

Роман Й. Дулара «Крка умирает», также роман-хроника, дает эпическую панораму жизни нижнеукраинского села в середине XIX в. История семьи зажиточного крестьянина Урбихи, развитие его взаимоотношений с родными, односельчанами, его конфликты с бедняками, выступавшими против установленных правил ловли раков в реке Крке, – все это позволяет автору показать целый срез жизни крестьянской общины. В романе отражены и процессы социального расслоения деревни, и те перемены, которые происходят в самих людях. Герой Й. Дулара, этот «крестьянский король», убежден, что «настоящее счастье держится на доброй земле, на хороших деньгах и на том, чего люди боятся и уважают». Он не замечает, как его деспотизм и стремление к богатству приводят к расколу в семье, разрушительно влияют на судьбы его детей. В конце концов Урбиха из-за начавшегося мора раков (ловля которых и умножала богатство героя) теряет все, что было достигнуто дорогой ценой. Словно природа мстит за себя. Поэтические описания словенской природы, и в первую очередь реки Крки, символа гармонии и вечного движения жизни, относятся к лучшим страницам произведения. Роман Й. Дулара, отмеченный романтико-реалистической манерой повествования и свободный от морализаторства, был высоко оценен современниками как произведение, достойно продолжающее традиции словенской крестьянской прозы.

Особняком среди прозы военных лет стоит творчество Станко Майцена. Его книга «Мастер Мехо» (1944) объединила разные по жанру произведения: символично-аллегорические картины на евангельские сюжеты, реалистические рассказы из жизни крестьян, а также новеллы и рассказы, навеянные воспоминаниями о Первой мировой войне. Общим для всех произведений является стремление автора дать анализ событиям современной жизни с нравственных позиций. Так, Иисус в них выступает не как богочеловек, а как простой путник («Иисус и слепой»), сталкивающийся с душевной слепотой и злобой, поразившими мир людей. Масштабы этой «болезни» повергают его в ужас и лишают сил («Мать своих сыновей»). Лейтмотивом другой группы произведений С. Майцена («Баба Хана», «Мастер Мехо и Мария», «Лиана и Хелиан»), где герои воплощают людские пороки или достоинства, становится вечная борьба добра и зла. Глубокими размышлениями о бессмысленности и абсурдности войн от-

мечены рассказы «На марше», «В окопах», из которых вырастает символический образ войны как бессмысленного и бесцельного походного марша, движения в никуда.

В 1944 г. С. Майцен создает пьесу «Матери» (поставлена на сцене Словенского национального театра в 1945 г.). В основе сюжета — судьба крестьянской семьи Лебаров, потерявшей в годы Первой мировой войны своего единственного наследника. Столкнувшись с проблемой выбора: разорение хозяйства или признание своим внуком, а значит и наследником, незаконного сына батрачки Юлки, — мать погибшего Андрея Лебара делает выбор в пользу спасения рода и земли. Поступок матери преображает и Юлку, и она мужественно защищает своего ребенка и себя от шантажа и угроз. Известная словенская исследовательница М. Боршник относит это произведение к лучшим образцам традиционной (для словенской литературы XIX–XX вв.) крестьянской «пьесы для народа», в которой поднята важная для понимания национального характера проблема: способность словенца бороться с вековыми предрассудками и условностями жизни во имя продолжения рода и процветания своей земли.

В словенском литературоведении 1990-х гг. все больше внимания уделяется неизвестным ранее фактам национальной литературы периода войны. С одной стороны, продолжается многолетнее изучение и публикация произведений, созданных в лагерях, в изгнании, с другой — привлекает внимание и творчество писателей, до сих пор не рассматривавшееся в контексте литературы военного времени. Так, в Вене существовал литературный кружок, который объединил под руководством Янеза Ремица (1921–1945) молодых студентов из разных словенских регионов (Крайны, Штирии, Каринтии), получивших возможность покинуть оккупированную немцами родину и продолжить образование в Венском университете. Результатом их усилий стал выход нелегального литературного рукописного журнала на словенском языке «Венские домашние упражнения» (в 1944 г. вышел единственный номер). В него вошли статьи религиозного и культурно-исторического содержания, стихи Ивана Хрибовшека (1923–1945), Йоже Шмита (род. в 1922 г.), Франце Филипча (1921–1975). Не включенные в журнал стихотворения были объединены молодыми авторами в рукописные сборники: «Возгласы молодых» Й. Шмита (1943) и «Стихотворения» И. Хрибовшека (1944). В них доминируют стихи-исповеди (цикл «Из моего дневника» Й. Шмита), философские размышления о своей судьбе, о своем времени и судьбе родины («Весенняя песня» И. Хрибовшека). Для большинства стихотворений характерны опора на французскую декадентскую поэзию, а также традиции словенского «магического экспрессионизма», которые помогали выразить настроения трагизма и безысходности.



Итак, рассматривая литературный процесс в Словении в период оккупации и народно-освободительной борьбы, соединившейся в эти годы с гражданской войной и социальной революцией, следует выделить по крайней мере два ведущих потока. Во-первых, это так называемая нелегальная и партизанская литература и фольклор, к которым тесно примыкает литература, рождавшаяся в концлагерях и изгнании. По своей значимости и объему, по вовлечению в творческий процесс широких масс она представляет собой уникальное явление. Как отмечают словенские ученые, «в нашей истории еще не было периода, который бы так крепко объединил поэтические силы и связал людей разных взглядов и позиций общей жизненной темой и идеей»<sup>28</sup>. Основным темам партизанской поэзии — темам сопротивления, страдания и надежды — посвятили свои произведения писатели разных поколений, от О. Жупанчича до И. Минатти. Характерной особенностью партизанской лирики стал ее оптимистический и антифашистский пафос. В лирической поэзии, представленной в эти годы в журнале «Дом ин свет», доминировали элегические интонации, связанные с образами страдающей родины и невинных жертв войны (гибель заложников). Одновременно проявлялась и известная индифферентность к антифашистской проблематике. В этом смысле творчество Ф. Балантича противостоит революционной, социальной поэзии К. Дестовника-Каюха, М. Бора и др., что, несомненно, свидетельствует о развитии двух направлений в словенской поэзии того времени.

Другой особенностью партизанской поэзии 1941–1945 гг. стала ее демократичность, «коммуникативность», простота и ясность выражения. Внутри нее сосуществовали различные стилевые течения. Одни авторы опирались на традиции народной песни, другие — на поэтику экспрессионизма или футуризма. Однако специфика военных условий приводила к нивелированию этих направлений, приближая авторов к реалистической или романтико-реалистической поэтике. Имела место романтическая героизация «нового человека» — патриота-борца, патетика и морализаторская декларативность.

Вместе с тем отдельные произведения молодых поэтов (К. Дестовник-Каюха, П. Левеца, И. Минатти, Й. Удовича и др.), а также религиозно-мистическую лирику Ф. Балантича с ее тяготением к исповедальной манере выражения можно рассматривать как свидетельство возникновения других поэтических тенденций. Но лишь с середины 1950-х гг. все более проявляющаяся индивидуализация художественного творчества показывает, что в недрах литературного процесса посте-

<sup>28</sup> B. Paternu, H. Glušič-Krisper, M. Kmecl. Slovenska književnost 1945–1965. Ljubljana, 1967, knj. 1, s. 9.

ленно формируется эстетическая система, создающая условия для развития разнонаправленных течений.

Партизанские репортажи и рассказы, как и одноактные пьесы, обладали огромной силой воздействия на читателей и зрителей. Однако по своим художественным достоинствам они уступали аналогичным жанрам в литературе предвоенного времени (в первую очередь произведениям социального реализма). Писатели католической ориентации в большинстве своем сознательно не касались тем войны и оккупации, перенося акцент на нравственно-этические проблемы (Ф. С. Финжгар, С. Майцен, С. Цайнкар и др.) или идеи национального согласия. Авторы широко представленной в эти годы крестьянской прозы (Й. Дулар, С. Коципер Я. Ялен и др.), освещавшие жизнь села сквозь призму патриархально-крестьянской морали, по-своему ответили на вопрос о новом герое литературы. Человеку борьбы, сражающемуся герою народно-освободительного движения, они противопоставили человека труда, который был носителем и защитником вековых традиций словенского народа.

В сосуществовании двух потоков — революционного, направленного на обновление всех форм социальной жизни (включая и культуру), и «охранительного», препятствующего радикальной «ломке», в той или иной мере тормозящего распад сложившихся традиций и норм, — была заключена большая потенциальная сила словенской литературы и культуры в целом, пережившей испытания военного лихолетья<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> По-разному сложилась судьба словенских литераторов после войны. Многие из тех, кто активно поддерживал ОФ и национально-освободительное движение, после освобождения включились в процесс создания нового общества. Другие были вынуждены эмигрировать. Некоторые пережили тяжелое время репрессий (Я. Модер провел 9 месяцев в тюрьме в 1945 г.) или замалчивания (А. Градник, с 1945 г. выйдя на пенсию, занимался литературными переводами). Большая группа словенских деятелей культуры и литературы оказалась после 1945 г. в эмиграции в Аргентине и Канаде (Т. Дебеляк, С. Коципер, З. Симчич, К. Маусер и др.). В Буэнос-Айресе в 1953 г. была создана «Словенска културна акция» — общественная организация, объединившая представителей творческой интеллигенции словенской диаспоры. С течением времени она сумела установить прочные культурные контакты не только со словенскими эмигрантскими кругами в других странах мира, но и самые тесные связи с общественностью в самой Словении. На протяжении многих лет ведется активная работа: печатаются газеты и журналы, выходят книги на словенском языке, организуются встречи и многосторонние научные мероприятия, знакомящие словенскую общественность с жизнью словенских диаспор за рубежом.

## Болгарская литература

**В** годы Второй мировой войны Болгария по воле монархического правительства фактически оказалась союзницей Германии, присоединившись в начале 1941 г. к коалиции фашистских держав. Приняв участие в разделе Югославии, Болгария оккупировала большую часть Вардарской Македонии. «Верхи» стали верноподданнически служить гитлеровскому рейху, превратив страну в сырьевую базу немецкого фашизма. Движение народных масс против такой политики резко активизировалось после вторжения гитлеровских войск в Советский Союз и переросло в вооруженное сопротивление.

Литературная жизнь в Болгарии в 1939–1945 гг. оказалась сложной и противоречивой. С одной стороны, продолжали легально существовать сформировавшиеся еще в 20–30-е гг. идейно-художественные течения с характерной для них проблематикой, сохранялись прежние литературные издания. А с другой стороны, все более ужесточалась политика властей по отношению к демократической и революционной литературе. Это выразилось в запрещении многих изданий и открытом преследовании оппозиционного режиму писателей. Следствием этого и стало рождение болгарской литературы Сопротивления, создававшейся большей частью нелегально и распространявшейся в рукописных бюллетенях и листовках в диверсионных группах и партизанских отрядах<sup>1</sup>.

На протяжении всего военного периода в литературной жизни открыто участвовал самый широкий круг писателей — Элин Пелин, Г. Райчев, С. Загорчинов, К. Петканов, А. Каралийчев, К. Константинов, Е. Багряна, А. Далчев, К. Христов и др. Они сотрудничали чаще всего в журналах — «Златорог», «Българска мисъл», «Българска реч», в еженедельнике «Литературен глас» (эти журналы издавались с 20-х гг. до конца 1943 или начала 1944 гг.). В их новых произведениях разрабатывались проблемы, волновавшие авторов и в предыдущее десятилетие, — положение болгарского крестьянства, городских низов, исторические судьбы болгарского народа. При разных творческих подходах и художественных манерах авторов в их произведениях нередко пробивались и голоса войны.

---

<sup>1</sup> Подробнее о литературе Сопротивления см. статью: В. И. Злыднев. Мязежный гимн поют Балканы (О литературе Сопротивления в Болгарии) // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939–1945. М., 1972.

В первые военные годы еще активно участвовали в литературной жизни страны революционно-пролетарские и антифашистские писатели. Наибольшей известностью пользовались такие поэты и прозаики, как Х. Радевский, Г. Караславов, М. Исаев, О. Василев, К. Велков, а также Л. Стоянов, Н. Хрелков, С. Минков. Они сотрудничали в сохранившихся изданиях демократического и революционного характера. Наибольшей известностью из них пользовался журнал «Искусство и критика» («Искусство и критика», 1938–1943, главный редактор Г. Цанев). В первой половине 1941 г. молодых революционно настроенных авторов привлекал журнал «Литературен критик», где в редакционной работе участвовали Н. Вапцаров и В. Воденичарский. Оба журнала ставили своей задачей поддержку творческой молодежи. На страницах этих изданий популяризировалась и современная советская литература.

В конце 30-х — начале 40-х гг. выдвинулась целая плеяда молодых писателей разной общественно-культурной ориентации. Большая часть из них пришла в литературу через литературные кружки Софии — «Христо Смирненский» (1933–1941) и «Македонский литературный кружок» (1938–1941). Первый возник при поддержке бывших сотрудников общественно-литературного еженедельника «РЛФ» («Рабочий литературный фронт»); в нем активно сотрудничали И. Мартинов, К. Велков, П. Вежинов, Б. Райнов, В. Петров, К. Калчев, А. Гуляшки и др. В кружке обсуждались рукописи будущих литературных произведений кружковцев, книги советских авторов. Здесь же вели беседы и выступали с докладами такие видные критики-марксисты, как Г. Бакалов и Т. Павлов. «Македонский литературный кружок» был образован по инициативе болгарских коммунистов; в него входили как болгарские, так и македонские молодые литераторы. Среди активных участников кружка были Н. Вапцаров, А. Попов, В. Александров, М. Сматракалев (псевдоним А. Жаров), художник И. Керезиев, из македонских авторов — поэты В. Марковский и К. Неделковский, критик Д. Митрев. На первом заседании кружка (осень 1938 г.) Н. Вапцаров выступил с программным докладом, в котором обосновал принципы «художественного или нового реализма» (так в Болгарии тех лет именовался социалистический реализм) и его плодотворность для болгарской литературы. Оба кружка стали школой творчества для многих его участников.

Первые годы войны (1939–1940) были, пожалуй, наиболее продуктивными для революционной и антифашистской литературы. Именно в эти годы появился ряд новых произведений Л. Стоянова, Г. Караславова, О. Василева, К. Велкова, Н. Вапцарова. Не прекращали творческой деятельности писатели-демократы старшего поко-

ления (Элин Пелин, Г. Райчев, К. Петканов и др.). Позже круг выходящих и печатавшихся произведений значительно сузился, но сам литературный процесс не прерывался и был представлен творческими личностями разной одаренности.

В первые военные годы обострилась и борьба в литературной критике. Начавшийся процесс отказа марксистской критики от вульгарного социологизма в наибольшей мере проявился в новых работах Тодора Павлова (1890–1977), который незадолго до этого вернулся из Советского Союза и активно включился в литературную жизнь. Известность приобрели такие его труды, как «Нация и культура», «Что такое патриотизм», «Г. Бакалов. Литературный критик», «На литературные и философские темы», «Поэзия В. Маяковского и некоторые основные вопросы теории и практики». Все они вышли в 1939 и 1940 гг. и свидетельствовали о широте взглядов их автора на проблемы мировоззрения и метода, эстетического и общекультурного развития болгарского народа. В них критик и эстетик выступал не только против вульгарного социологизма, но и против эстетства критиков журнала «Златорог» — В. Василева и Я. Бадева. Важным событием литературной жизни стала дискуссия Павлова с Василевым, начавшаяся со статьи «На ясных позициях» (1940) Павлова. В ней автор выступал за связь литературы с реальностью, за художественное воспроизведение социальных и нравственно-психологических проблем, возникающих в жизни общества и отдельной личности<sup>2</sup>. Дискуссия сыграла свою роль в развитии болгарской левой критики. Об этом свидетельствует сборник статей Б. Делчева «Литературные вопросы» (1942) и книга Г. Цанева «Идеи и образы» (1944).

С начала Второй мировой войны резко возросло давление полицейской цензуры на революционных писателей. Многим из них было запрещено печататься, а порой их ссылали в глухие села или провинциальные городки. В ноябре 1939 г. Л. Стоянов сообщал из Парзджика своим советским друзьям: «Сюда я сослан правительством без права выходить за пределы городка и с обязанностью три раза в день расписываться в полицейском управлении»<sup>3</sup>. А в следующем году ему вообще запретили всякие поездки якобы ввиду их агитационного значения. Активный участник литературной жизни тех лет, критик, а впоследствии и историк литературы Г. Цанев писал: «К концу 30-х и особенно в начале 40-х годов фашистская цензура стала

<sup>2</sup> Подробнее об этой дискуссии см.: Очерки истории болгарской литературы. М., 1959, с. 294–295.

<sup>3</sup> Цит. по: К характеристике русских связей Л. Стоянова // Развитие зарубежных славянских литератур в XX в. М., 1964, с. 398.

особенно свирепой... Для прогрессивной литературы наступили тяжелые годы»<sup>4</sup>.

Драматическими оказались судьбы многих обществ и отдельных авторов. В 1941 г. прервалась деятельность революционных газет и журналов, литературных кружков, болгаро-советских обществ, под запретом оказались многие книги болгарских и советских авторов. В 1941–1942 гг. стали возникать печально известные концентрационные лагеря «Гонда вода» в Родобах, близ города Асеновград, и «Эникьой» на греческой границе. В них томились сотни болгарских патриотов, в том числе и писатели. В лагере «Гонда вода» оказались Т. Павлов, М. Исаев, В. Марковский, В. Воденичарский, К. Пенев и др. В перестрелке с полицейскими в сентябре 1941 г. погиб поэт К. Неделковский; в августе 1942 г. по приговору фашистского суда были расстреляны поэт Н. Вапцаров и публицист А. Попов.

Но революционная литература продолжала жить в редких демократических изданиях, но чаще — в нелегальных условиях как литература Сопротивления. Она была представлена произведениями Л. Стоянова и Х. Радевского, К. Кюлявкова и М. Исаева, Н. Хрелкова и Н. Ланкова, стихами поэтов-партизан. Всех этих писателей объединяла готовность к активной борьбе против реакции и фашизма, сознание исторической ответственности перед временем и своим народом.

В более благоприятном положении оказалась литература демократического круга писателей старшего поколения, зарекомендовавших себя еще в 20–30-е гг., и молодых авторов, начавших печататься во второй половине 30-х и начале 40-х гг. Чутко реагировала на общую обстановку прежде всего поэзия.

Новая книга Асена Разцветникова «Стихотворения» (1942) включала в себя лирику разных лет, в том числе и его последние циклы «Подслушанные песни» (по народным мотивам) и «Повести о любви и милости». В прошлом поэт-антифашист, страстный почитатель революционной патетики Смирненского, теперь он переживал сложную эволюцию. В его новых стихах чувствовалось щемящее одиночество лирического героя, нередко звучали мотивы неразделенной любви и тревоги. Критика не без оснований называла его «одиноким певцом личной драматической судьбы». Уделяя большое внимание технике стиха, Разцветников пишет содержательное исследование «Болгарский гекзаметр» (1940), которое открывало возможность по-новому переводить на болгарский язык древних поэтов.

Атанас Далчев в поэтическом сборнике «Ангел Шартра» (1943) представил ранее публиковавшиеся стихи. Их гуманистическое со-

<sup>4</sup> Г. Цанев. Страницы от историята на българската литература. София, 1975, с. 31.

держание в современных условиях вливалось в общее русло демократической поэзии.

Новые тревожные настроения появляются в стихотворениях Елисаветы Багряны в ее цикле «Мост» (1937–1943), который полностью был опубликован лишь после войны. Стихи военных лет передают целую гамму переживаний лирического героя — от радужного восприятия родной природы в разные времена года до мрачных видений «бетонного века» с его разрушениями и человеческими трагедиями. Война идет не в Болгарии, а поэтесса ее остро ощущает в своей повседневности: «Можно ли есть, улыбаться, вздыхать, / шептать о любви и радости / с маской противогаза, напяленной на лицо?» И дает суровый и правдивый образ искаленного войной бытия:

Мир — с голодом, мором, нищенским трудом.  
Мир с заминированным морем подо льдом —  
И с городами, дотла разбомбленными...

(«Геркулес XX века», перевод Л. Озерова)

Так в поэзию Багряны врываются трагические ноты военного времени, созвучные настроениям значительной части болгарской интеллигенции.

Старейший болгарский поэт Кирилл Христов (1875–1944) в своем поэтическом сборнике «Последние пожары» (1944), который стал его лебединой песней, выражает радость по поводу возвращения на родину после длительного пребывания в Германии и Чехословакии. Пейзажные зарисовки, пронизанные патриотическими настроениями, сочетаются с предчувствием близкого конца. Интерес представляет и книга воспоминаний писателя «Забытая София» (1943), которая воскрешает литературную жизнь столицы конца XIX и начала XX в. — времени, когда молодой поэт начинал творческий путь, общался с маститыми писателями.

Для ряда молодых поэтов, таких как А. Вутимский, В. Петров, Б. Райнов, В. Ханчев, И. Пейчев, которых называли «поэтами 40-х годов» или «рожденными между двумя войнами», конец 30-х и начало 40-х гг. стало временем формирования их общественных и литературных взглядов, их творческого самоутверждения.

Александр Вутимский (1919–1943), человек драматической судьбы, рано погибший от туберкулеза, начал писать стихи в кругу революционно настроенной молодежи, а затем оказался в одиночестве. Он был поэтом города, городской бедноты, умел нарисовать впечатляющую картину городской жизни. В этом отношении он близок Далчеву, но его поэзия более сурова. В стихотворении «Ресторан» он так выразился об окружающем его мире:

Я в нем познал нужду, и боль, и голод.  
Привык я жить в тревоге и борьбе  
за мир униженных и угнетенных,  
мир городских окраин, чердаков,  
мир душных, смрадных и сырых подвалов.

(Перевод А. Опульского)

Начало мировой войны поэт воспринял как общеевропейскую трагедию. В незавершенной поэме «Европа-хищница» (1941) он осуждает разрушение городов, гибель людей и выражает убеждение, что «новый мир под этот гром родится». Его близкий друг Валерий Петров в предисловии к единственному сборнику стихов Вуимского, вышедшему посмертно («Стихотворения», 1960), писал, что поэта сломила не только болезнь, но и «бедность, безобразия, тупость того мира, который он не мог принять и в борьбе против которого не смог найти себе места»<sup>5</sup>.

Богомил Райнов (р. 1919) в сборниках «Стихотворения» (1941), «Любленный календарь» (1942) также тяготеет к городским мотивам. В стихотворении «Автобиография» он называет столицу «родным городом» и признается, что ему «приятней запах бензина, чем сливы цветущей» и что «звончей соловьев заливаются утром трамвай». И все же сам город предстает чаще в безрадостных картинах. Неприятие мещанства, осуждение окружающего мира выливается в бунтарство, что роднит Б. Райнова с революционными поэтами. В ряде стихотворений тревожно отозвались события военных лет, а нарастающее сопротивление реакции вызывало у поэта надежду.

В 1943 г. Валерий Петров (р. 1920) наряду с новыми стихами и поэмой «*Juvenes dum sumus*» пишет еще две поэмы — «Мальчик с пальчик» («Палечко») и «В пути». Произведения молодого автора отличались поэтической зрелостью, мастерством, пластичностью образов, музыкальностью стиха, гражданскими идеями. Создавая образы деревенского паренька или пассажиров рейсового автобуса, Петров показывал социальное неравенство, рождение антифашистских настроений у простого народа. Естественно, что две последние поэмы смогли увидеть свет лишь после войны.

Поэты начала 40-х гг., как и их сверстники — молодые прозаики, заняли видное место в современной болгарской литературе, определяя во многом пути ее развития.

Проза военных лет была представлена по большей части уже известными писателями. Переиздавались сборники рассказов А. Каралийчева, К. Константинова, С. Минкова. В новых книгах рассказов

<sup>5</sup> Цит. по: А. Опульский. Современные поэты Болгарии. М., 1975, с. 141.



«Россенский каменный мост», «Рассказы и легенды», «Надежда» (все они вышли в 1940–1944 гг.) Каралийчев остается певцом романтического восприятия жизни, раскрывающим стихийную любовь крестьян к труду и их национальным обычаям, укрепляющим живительную связь человека с природой. А сама природа предстает в его произведениях многообразной, динамичной, дающей людям не только свои материальные плоды, но и духовную силу. Писатель много внимания уделял сказочным и мифологическим мотивам и потому не случайно обращался к обработке народных сказок, которые в его переложении неоднократно переиздавались и получили широкое распространение.

Рассказы Константина Константинова (сборники «Семь часов утра», 1940; «Рассказы», 1943) и Светослава Минкова («Обезьянья молодость», 1942) воспроизводят жизнь горожан с их заботами, нравственными и социальными конфликтами. В творчестве Минкова ярко выражено и сатирическое начало. Он умеет создать не только гротескные образы, но и невероятные ситуации, в которых обличаются бездушные, эгоизм, жестокость городской среды. Малую прозу этих лет дополняли рассказы Райчева, Караславова, Василева.

Из молодых прозаиков, формировавшихся во второй половине 30-х гг. и получивших известность в годы войны, следует назвать Э. Станева, П. Вежинова и С. Даскалова. Своими рассказами из современной жизни они вносили свежую струю в развитие малых прозаических жанров.

Эмилиан Станев (1907–1979) привлек внимание читателей прежде всего рассказами о животных и птицах, о родной природе, которую он воспринимал как особый мир со своими конфликтами и драмами (сборники рассказов 1938–1943 гг. «Манящие огни», «Сама», «Волчьи ночи»). В них наблюдательность писателя – страстного охотника – сочеталась с его стремлением изобразить возникновение жизни и наступление смерти, показать добро и зло в их простейших проявлениях. Продолжая традиции анималистического рассказа у Йовкова, Станев поднимал большие нравственно-философские проблемы. Другую группу его произведений этих же лет составили рассказы из жизни болгарского провинциального городка, текущей однообразно, серо и уныло (сб. «Будни и праздники», 1945). В некоторых рассказах ощущается атмосфера военных лет, обеспокоенность автора гибелью людей, осуждение им человеческого равнодушия («Смерть птицы», «Страх», 1942).

Рассказы Павла Вежинова (1914–1983) в сборниках «Немощная улица» (1938) и «Дни и вечера» (1942) вводят читателя в неустроенный и беспокойный мир людей большого города. Зарисовки город-

ских улиц, образы горожан передают критическое отношение автора к действительности и его симпатии к простому народу. Социальные мотивы сплетаются с психологическими портретами отдельных людей и всего города в целом. Автор умеет выбрать характерные детали: «Тротуары еще были влажными от тумана, который только начинал рассеиваться и еще скользил своими ресницами по крышам зданий. Во влаге и в тени зданий шли пешеходы с сонными глазами» («День на этаже»).

В сборниках рассказов «Магдина гора» (1940), «Под буркой» (1941), «Двор» (1943) Стоян Даскалов (1909–1985) изображает повседневный быт, нравы и традиции сельских тружеников. Всех их роднит любовь к земле, привязанность к своему дому и родному очагу. Круг их забот всегда конкретен и связан с мыслями о завтрашнем дне. Писателю удается через подробности повседневной жизни крестьян показать характеры людей в естественной для них среде.

В конце 30-х и начале 40-х гг. широкое распространение получает болгарский роман — психологический (Д. Димов), социально-психологический (Г. Караславов) и исторический (К. Петканов, Ф. Попова-Мутафова). Тематика романов разнообразна. Авторы охватывают материал от современности (чаще обращаются к крестьянской жизни, как Караславов в романах «Дурман» и «Сноха») до средневекового прошлого и национально-освободительной борьбы в эпоху национального Возрождения. Если в романах Караславова проблема отношения крестьянина к собственности на землю, на наследие является предметом острых социальных столкновений, человеческих драм, то для Петканова и его крестьян земля — это источник радости и вдохновения. В рассказах и романах он выступает певцом сельской жизни, уделяя много внимания изображению быта и нравов болгар. В исторических романах «Жатва», «Старое время» он поэтизирует крестьян, а в их привязанности к земле и сельскому труду видит определяющие родовые черты болгарина. Чаще всего прозаик обращается к жизни крестьян из Фракии.

Об исторических событиях XII–XVI вв. рассказывают в своих романах Ф. Попова-Мутафова, С. Загорчинов, К. Велков. Неоднократно издававшиеся романы Поповой-Мутафовой «Дочь Калояна», «Царь Иван Асен II», «Последний Асеновец» продолжали вазовскую тему справедливых правителей, утверждали национально-патриотические идеи; в них живописно показан быт царских особ и их окружения. Загорчинов (в переизданном романе «День последний» и в драме «Рука Илии», 1943) и Велков (роман «Предводитель», 1940) обращают внимание на народные движения Средневековья. Герою романа Велкова предстает пастух Ивайло, возглавивший в XIII в.

антифеодалное восстание против монголо-татарских орд и провозгласивший себя «крестьянским царем». Изображая борьбу крестьян против чужеземцев, писатель показывает силу и социальный пафос этой борьбы. К сожалению, художественные достоинства романа незначительны. Национально-освободительная борьба болгар XIX в. получила воплощение в целом ряде романов. К числу наиболее известных относятся: «Гайдук матери не кормит» (1937) О. Василева и «Мехмед Синап» (1936) Л. Стоянова. На материале истории авторы — каждый по-своему — решали и проблемы патриотизма, прослеживали его нравственные и социальные истоки.

Болгарская революционная поэзия в силу ужесточения цензуры в конце 30-х и начале 40-х гг. была в меньшей степени представлена в периодической печати и в книжных изданиях, но она продолжала существовать, и поэты стремились донести свой голос, свои идеи до широкого круга читателей. С большим трудом в 1940 г. удалось выпустить сборник Н. Вапцарова «Песни мотора», а в следующем году сборники М. Исаева «Человеческая песня» и Б. Райнова «Стихотворения». В журнале «Искусство и критика» появились революционно-патриотические стихи Х. Радевского, В. Петрова, А. Герова и др. Но чаще революционные поэты и прозаики писали в стол в надежде на потом, когда их произведения смогут увидеть свет. После войны стихи Христо Радевского «Письмо», «Моя молитва», «Будущее», «Любовь» вошли в его сборник «Когда не хватало воздуха» (1945), стихи Валерия Петрова — в сборник «Стихотворения» (1949), стихи Младена Исаева — в книгу «Огонь» (1946). В них воплощалась вера в торжество революционных идей, в победу над силами реакции и фашизма. В стихотворении Радевского «Письмо» есть знаменательные строки:

За шар земной вступили в бой две эры,  
и мы в погибельный вступаем спор.  
Но в этом споре, сквозь огонь и пепел,  
сквозь голод, холод и сквозь кровь пройдя,  
день голубой во всем великолепии  
нам виден, как сквозь пелену дождя.

(Перевод А. Гатова)

О светлом будущем грезит и лирический герой М. Исаева: «Как я мечтаю, вглядываясь в дали, / конец ночи увидеть поскорей». И завершает: «...если буду жив я... своей последней песней я твой приход на землю воспою» («Будущее», 1940).

Младшим современником Радевского, Караславова, Исаева был Никола Вапцаров (1909–1942) — самый крупный поэт болгарского Соппротивления. Он начал печататься во второй половине 30-х гг.,



когда мильёны  
к жизни воскресают,  
да, это будет  
лучшая из песен!

(Перевод М. Павловой)

В личности Вапцарова слились воедино разные стороны человеческой деятельности. По образованию он техник-механик морских судов, по опыту работы — машинист и кочегар, по общественной деятельности — подпольщик-коммунист, по призванию — поэт. Поэтому и его лирический герой — это тоже сложная и богатая личность, эмоциональная и глубоко мыслящая, активная и отважная, как он сам, ощущающий себя одним из многих безымянных тружеников и говорящий от их имени:

Мы — неизвестные, которых  
в цехах, конторах миллионы.  
Мы дети пахарей забытых,  
пропахших луком и прокисших,  
из-под усов своих обвисших  
не раз бранивших жизнь сердито.

(«История», перевод П. Железнова)

В его стихотворениях главное место отводится человеку, создающему остроту социальных проблем, трудности жизненного пути, но верящего в светлое завтра. Как исповедь звучит его программное стихотворение «Вера»: «До последнего вздоха, пока буду жить я, / эту жизнь, с ее грубыми лапами, буду, да, буду любить я!» А вот другое признание: «О, если бы ты знал, как жизнь люблю я!»

Название цикла «Песни о человеке» может быть отнесено ко всему его литературному наследию. Ведь в каждом стихотворении, кому бы оно ни было посвящено — рабочему, или другу, или целому заводу, Родине или любимой — чувствуется стремление воспеть, прославить человека. Для поэта характерны непринужденная разговорная форма стиха, исповедальность, а порой и полемичность, желание вступить в диалог с читателем: «Вот я живу — / и тружусь / и дышу. / Эти стихи / как умею / пишу. / Жизни в глаза / исподлобья гляжу я» («Нерв»). «Я спорю с дамой на тему: „Человек в новое время“ / А дама ругается, сердится...» («Песня о человеке»). Интересно отметить, что у Вапцарова рабочий — это не только человек физического труда, который живет в грохоте машин, бросает уголь в топку, но и человек глубоко мыслящий, настоящий интеллеktуал, интеллигент, как и сам поэт.

У поэта мало стихов о любви, он сам сознает, что «узок ныне стал мир для любви», / но грешно ли в то же время думать „Как я люблю тебя“?» («Любовная»).

В фашистских застенках, зная уже о своей участи смертника, Вапцаров пишет два последних стихотворения — «Прощальное» и «Борьба так жестока». Первое обращено к жене:

К тебе, как гость нежданный и далекий,  
я иногда во сне являться буду.  
Не оставляй меня ты на дороге,  
дверей не запирай ни на минуту.  
Войду чуть слышно, в темноту ночную  
взгляд устремлю, чтобы тебя увидеть,  
присяду кротко, нежно поцелую  
и, нагледевшись, незаметно выйду.

(Перевод Н. Глазкова)

Другое — к друзьям и соратникам:

Я пал. Другой меня сменил и... только —  
Исчезла лишь какая-то там личность  
<...>  
Но знай, народ, с тобой в отрядах первых  
Пойдем вперед мы в буре необычной.

(Перевод Н. Тихонова)

Поэзия Вапцарова — это сама жизнь, которую он безмерно любил. Его богатая натура вобрала в себя и выразила радость жизни, любви, веру в человека, в его будущее. Тонкость и содержательность поэзии Вапцарова, посвященной и злободневным, и вечным проблемам добра и зла, жизни и смерти, сделали его стихи широко известными и у него на родине, и за пределами Болгарии. Их переводили на многие иностранные языки.

В софийской Центральной тюрьме, где находился Вапцаров, сидел и его друг, поэт Младен Исаев (1907–1991). После судебного процесса Исаева сослали в концентрационный лагерь, где он пробыл до самого освобождения страны от фашизма. Здесь он написал цикл стихотворений «Концлагеря. 1942–1943». Открывается цикл стихотворением «Пленники», посвященным памяти погибшего друга:

Где стая боевая, строй наш бравый?  
Товарищи расстреляны, лежат.  
А мы — в плену, нас ветер бьет кровавый  
Вспоминанья, горя и утрат.

(Перевод С. Шервинского)

Поэт воссоздает мрачную обстановку фашистского застенка: «...на каторге, в мерзлой пустыне, / мы по кругу идем в беспросветной ночи».

Основной герой цикла — патриот и революционер, которого не сломили ни истязания, ни пытки. И здесь, в невероятно трудных условиях, его волнуют события в стране, он чувствует огромную любовь к родине и мечтает снова вернуться в строй боевых друзей: «Я, как орел в неволе, жду свободы, / чтоб по дорогам белым улететь» («Белые дороги»). В стихотворениях «Горные огни», «Над Фракией», «Весна в лагере» поэт передает чувства человека, томящегося в неволе и жаждущего освобождения. Его герой полон душевных сил и ждет весеннего пробуждения. Драматично и волнующе пишет Исаев в стихотворении «Свидание» о встрече узника с дочерью. По принципу контраста он рисует горе и радость, бессилие и веру, испытанные человеком в тюремной камере в счастливый и горестный миг:

Щелкнул ключ, и вошли к тебе трое —  
солнце,

стражник,  
ребенок.

Папа! —  
любимая дочка с тобою.

Папа! —  
и слезы в глазах воспаленных...

Вот кто каждую своей кровинкой  
будет помнить, вот кому ты нужен.

Щелкнул ключ, и уходят все трое —  
солнце,

ребенок,  
стражник.

Только на лбу твоём светлой звездой  
слезинка горит бесстрашно.

(Перевод К. Богатырева)

Стихотворения Исаева, родившиеся в застенках тюрьмы или за ключей лагерной проволокой, сохраняют ценность как воспоминания о революционных надеждах народа и героизме участников Сопротивления.

Далеко не все болгарские поэты и прозаики, принимавшие непосредственное участие в антифашистской борьбе, имели литературный опыт. Среди них было немало и таких, которые в годы войны только начинали свой творческий путь и не успели еще раскрыть свою индивидуальность. Участники боевых групп Сопротивления или партизанских отрядов, они в часы досуга слагали стихи, писали очерки или рассказы, совершенно не думая о том, что своими произведениями вносят вклад в литературу. Отсутствие профессионального опыта восполнялось у них богатством личных переживаний,

остротой восприятия действительности, и потому их произведения были столь непосредственными и жизненными. Стихи молодых и безвременно ушедших писателей, партизанских поэтов и прозаиков опубликованы в сборниках «Недопетые песни» и «Кровью своей мы ночи тревожим», которые вышли в 1969 г. Оба сборника представляют собой поэтические антологии, включающие не только произведения авторов военного периода, но и писателей-антифашистов 1923–1941 гг. Самой подборкой составители подчеркивали определенную традицию национальной литературы.

Большую часть своей сознательной жизни Христо Кырпачев (1911–1943) провел в тюрьмах. С началом вооруженного сопротивления он возглавил партизанский отряд. В трудных условиях нелегальной борьбы он не утратил интереса к литературе. В 1942 г. Кырпачев редактирует подпольные газеты «Истина» и «Младеж», пишет стихи о партизанах. Известность приобретают его стихотворения «Септемврийцы» и «Чавдарцы» об «армии мести народной», о немеркнувшей славе Балкан, где «огонь польхает багряный» и где павшим героям свою клятву дают партизаны. Стихотворение «Чавдарцы» стало маршем ловечских партизан, а его автору — вожаку «храбрых солдат», который с «ботевской песней» укреплял в людях отвагу, другой молодой поэт Цветан Спасов (1919–1944) посвятил стихотворение «Легенда, сказка чюдная».

В немногих дошедших до нас стихотворениях Спасова ощущается сила лирического таланта поэта. Не случайно его признание: «люблю знакомые звуки пастушьих кавалов (народный инструмент. — В. З.) и песню печальную жниц» («Люблю»); «мы выросли в бедных хижинах», но до боли влюблены в «весну жизни». Вместе с тем суровое время рождало и другие песни, и Спасов полюбил «суровые рифмы», рифмы борьбы:

Я люблю те суровые рифмы,  
Что, как молот, кирка и булат  
Или митинга голос железный,  
Непокорно и грозно звучат...  
Это рифмы-бойцы, патриоты,  
Что родятся в борьбе за мечту,  
Те, что пахнут железом и потом  
И, как искры, летят в темноту.

(Перевод М. Павловой)

О себе и своих сверстниках поэт с полным основанием говорил, что при всей краткости их жизни они оставят «огненный след на бетоне жестокого времени» («Стансы»). Они мечтали о светлом буду-



шем и глубоко верили в то, что их деяния приближают час освобождения: «Пройдут эти черные годы, и беды умчатся, / И новые люди в борьбе и страданиях родятся... / Послышатся звуки привольных и радостных песен».

В горниле партизанской борьбы рождались стихи К. Маджарова, Х. Козлева, С. Велчева и других поэтов-антифашистов. Они волнуют своей человечностью, патриотизмом и пафосом борьбы. Тогда же рождались стихи партизан В. Андреева (сб. «Партизанские песни», 1947) и Д. Овадия (сб. «Партизанский дневник», 1948), обнародованные уже в послевоенный период.

Из молодых прозаиков наиболее известным был Васил Воденичарский (1918–1944). Он дебютировал сборниками очерков и рассказов «Равнина вздрагивает» (1939), «Земля и хлеб» (1940). Критика отмечала наблюдательность автора и реализм в изображении характеров. Осенью 1941 г. за антиправительственные выступления он оказался за колючей проволокой концлагеря, где написал очерки «Концлагерь Эникьой» (1942, издан в 1949 г.). В них показаны повседневная жизнь узников, их мужество и боевой дух. Это волнующий репортаж о «пленниках болгарского онемеченного правительства», о людях, все помыслы которых обращены к борьбе против фашизма. Выйдя на свободу, Воденичарский стал политкомиссаром одного из партизанских отрядов и в апреле 1944 г. пал в неравном бою.

В годы Сопротивления в Болгарии возникла и литература человеческих документов — дневники, письма расстрелянных или замученных антифашистов. Их авторами были политические деятели и писатели, журналисты и просто рядовые партизаны или узники. В каждом из текстов, обращенном к близким или друзьям уже после вынесения смертного приговора, авторы выражали те чувства и мысли, которые их волновали в последние дни и часы жизни. Журналист Антон Попов, близкий друг Вапцарова, автор нескольких социальных стихотворений и патриотических рассказов, в предсмертном письме обращался к своим близким: «Я умираю за жизнь, которая будет светлее солнца, прекраснее самых красивых цветов и свободнее, справедливее всего, что было до сих пор. Я умираю с верой, что завтра будет прекрасный день, лучший из всех до сих пор»<sup>7</sup>. Когда Ц. Спасов узнал, что в 1942 г. ему заочно был вынесен смертный приговор, он просил отца облегчить материнские страдания: «Так или иначе приговор — уже свершившийся факт. Я прошу тебя, чтобы в эти тяжелые для матери дни ты не забывал ее... Я не единственный с такой участью. Каждый день выносятся десятки смертных приговоров, и

<sup>7</sup> Последната им дума / Съставител и редактор А. Стойков. София, 1948, с. 119.

именно против тех, которые думали спасти свое отечество от нового поражения. Плохо, что самые большие страдания несут матери»<sup>8</sup>. Спасов погиб в перестрелке с полицейскими в феврале 1944 г. В кратких, но волнующих письмах-завещаниях перед нами предстают сильные характеры, жизнелюбивые и удивительно цельные человеческие натуры.

У болгарских партизан в их боевой и походной жизни большой популярностью пользовались народные песни. Зачастую их сочиняли сами партизаны или узники тюрем, лагерей. Один из участников партизанского движения рассказывает в воспоминаниях: «Не все умели хорошо петь. Но согретые огнем, увлеченные мечтой, надеждой, наши товарищи, закаленные в невзгодах нелегальной жизни, испытывали потребность в песне и пели ее... Песни чередовались одна за другой до глубокой ночи. Вольная душа изливалась в песне. Мы пели и народные, и советские, и старые революционные песни»<sup>9</sup>.

Болгарские фольклористы сразу после войны собрали около восьмидесяти народных песен, возникших в годы Сопротивления. В них прославлялись подвиги партизан, воспевались быт и нравы народных мстителей. Так возникали песни-марши, призывные песни, лирические и лиро-эпические. Обращение к старой традиции гайдуцкой песни, художественная завершенность отличали партизанскую песню «Ой, лесочек мой дубовый». Широко использовался в новых песнях образ «Балкана»<sup>10</sup>, который предстает как извечный защитник патриотов:

Ой, Балкан, отец наш верный,  
Грудь свою нам распахни,  
Приюти нас, защити нас  
И в ущельях, и в пещерах...

Романтической приподнятостью и красотой человеческих отношений отмечены такие песни, как «С Балкана сходит, мама, молодая партизанка» и «Эй, Балкан, родной ты наш». Последняя получила большую популярность не только в Болгарии, но и за ее пределами в музыкальной обработке и в исполнении видных болгарских певцов.

В партизанских песнях поэтизировалась родная природа и история, использовались сюжеты национально-освободительной борьбы. Наряду с болгарскими в партизанской среде бытовали и популярные

<sup>8</sup> Последната им дума ..., с. 186–187.

<sup>9</sup> Цит. по: *Тодор Ив. Живков*. Български антифашиски фолклор. София, 1970, с. 160.

<sup>10</sup> Балкан — болгарское народное название горного хребта Стара планина, пересекающего Болгарию с запада на восток.

советские песни. Распространены были «Катюша», «Там, вдали за рекой», «По долинам и по взгорьям». Нередко использовали лишь мелодию популярной советской песни, на которую в отряде сочинялись новые слова. Возникали переработки и своеобразные болгарские вариации известных русских песен. Партизанский фольклор был частью литературы Сопротивления, а вся эта литература — разнообразная по жанрам, темам, мотивам — существенно обогащала национальный литературный процесс периода Второй мировой войны.

После свержения профашистского режима в сентябре 1944 г. в Болгарии произошли большие социально-политические изменения. Осенью того же года страна вступила в войну против фашистской Германии. Вместе с войском ушли на фронт многие болгарские писатели. Среди них — М. Исаев и П. Вежинов, Ламар и И. Мартинов, И. Петров и В. Петров, В. Ханчев и Р. Ралин и др. Их новые произведения, рожденные впечатлениями военных лет, составили новую примечательную страницу послевоенной литературы Болгарии.

## Македонская литература

**В**о время Второй мировой войны территория Македонии подверглась новому переделу в пользу государств-союзников фашистской Германии. После поражения Югославии в апреле 1941 г. большая часть Вардарской Македонии была присоединена к Болгарии, как и восточная область Эгейской Македонии, входившая ранее в состав Греции. Западные районы оккупировала «Великая Албания» — созданное Муссолини марионеточное государство. Центральные и западные территории Эгейской Македонии были поделены между германской и итальянской оккупационными зонами в Греции <sup>1</sup>.

Передел Македонии осуществлялся под освободительными лозунгами. Болгария, присоединившая к своим землям Пиринскую Македонию еще в 1913 г., считала неотъемлемой частью Болгарии всю Македонию, а ее славянское население — болгарским, которое нужно освободить от гнета сербской династии <sup>2</sup>. На деле «освобождение» обернулось нещадной эксплуатацией природных ресурсов, судами, казнями, ассимиляторской политикой, вплоть до насильственной замены имен и фамилий.

Албанские фашисты (балисты) крайне жестоко обращались с неалбанским населением, принуждая его покидать родные места. Настоящий террор во всех частях Македонии был развязан против евреев, цыган и турок <sup>3</sup>. В течение 1941–1942 гг. оккупационный режим и его приспешники полностью дискредитировали себя в глазах народа. Проболгарски ориентированная Внутренняя македонская революционная организация (ВМРО), четники, имевшие целью восстановить королевскую власть в Югославии, балисты, сумевшие вовлечь в свои ряды албанцев, сторонники Ванчо Михайлова, выступавшие за объединение македонских земель под германским покровительством, — все они к 1943 г. практически лишились поддержки местного населения. Им противостояло партизанское движение, развернувшееся под лозунгами свободы, равенства, братства народов и построения общества социальной справедливости. Начиная с первой вооруженной акции

---

<sup>1</sup> Л. Я. Гибианский. Проблемы Македонии и вопрос о федерации на Балканах в отношениях между Москвой и коммунистами Югославии и Болгарии в 1941–1945 годах // Македония: Проблемы истории и культуры. М., 1999, с. 206.

<sup>2</sup> Там же, с. 213.

<sup>3</sup> С. Младеновски. Македонски народни песни за НОБ и револуцијата. Скопје, 1983, с. 24.

11 октября 1941 г. авторитет партизан возрастал, и к 1943 г. движение Сопротивления в Македонии приобрело массовый характер.

Военные действия и пропагандистские усилия партизан были в первую очередь направлены против болгарских оккупационных войск и администрации, так как те подчинили себе большую часть македонских земель. Ожесточенные бои велись с отрядами гитлеровцев и баллистов<sup>4</sup>. Зимой 1943–1944 и летом 1944 г. партизаны разгромили на севере Македонии крупные силы четников.

В балканских странах, где исторически сложился пестрый в этническом отношении состав населения, партизанское движение имело интернациональный характер. Македонцы сражались в рядах Греческой народно-освободительной армии (ЭЛАС) и в одном строю с антифашистами болгарского Отечественного фронта. Партизанские отряды на территории Вардарской Македонии были составной частью партизанского движения Югославии, руководимого Верховным штабом во главе с И. Б. Тито.

Коммунистическая партия Югославии (КПЮ) возглавила самое мощное на Балканах вооруженное антифашистское «движение, приведшее уже на раннем этапе к созданию системы повстанческой власти»<sup>5</sup>. Эта система послужила основой и для македонской государственности, начавшей формироваться в ходе освободительной борьбы. Интенсивный рост национального самосознания ускорил «процесс формирования македонской нации, который слился с развернутой борьбой против захватчиков»<sup>6</sup>.

В ноябре 1943 г. на II сессии Антифашистского веча народного освобождения Югославии (АВНОЮ) было принято решение, что послевоенное государство будет строиться на федеративной основе и в нем македонцам будут предоставлены равные с другими народами права. Через год, 2 августа 1944 г., прошло первое заседание Антифашистского собрания народного освобождения Македонии (АСНОМ), «которое завершило процесс вызревания, эволюции и конституирования идеи создания македонского национального государства»<sup>7</sup>.

На этом заседании было сформировано правительство (его функции возлагались на Президиум АСНОМ), принята «Декларация прав

<sup>4</sup> С. Младеновски. Македонски народни песни за НОБ..., с. 35.

<sup>5</sup> Л. Я. Гибанский. Указ. соч., с. 214.

<sup>6</sup> А. В. Карасев, В. И. Косик. Этапы борьбы македонского народа за независимость // Македония. Путь к самостоятельности. Документы. М., 1997, с. 20. Кроме того, «политика КПЮ включала в себя признание славянского большинства македонского населения особым народом — македонцами» (Л. Я. Гибанский. Указ. соч., с. 207).

<sup>7</sup> А. В. Карасев, В. И. Косик. Указ. соч., с. 21.

граждан демократической Македонии» и другие важные для государственного строительства документы. В «Манифесте АСНОМ македонскому народу» говорилось о необходимости объединения всего македонского народа и выражалась надежда, что участие македонцев в антифашистской борьбе в Болгарии и Греции создает предпосылки для такого объединения. В ходе войны руководители компартии Югославии, Болгарии и Советского Союза неоднократно обсуждали вопрос воссоединения македонских земель и образования македонской республики в рамках федерации южных славян. Однако согласия так и не удалось достигнуть<sup>8</sup>. Кроме того, против образования нового крупного государства на Балканах выступили союзники СССР по антигитлеровской коалиции.

После победы над фашистами на территории Вардарской Македонии было образовано первое в истории македонского народа государство — народная республика Македония в составе федеративной Югославии. В мае 1945 г. был утвержден македонский алфавит, в июне — орфографический кодекс македонского языка. Македонский был провозглашен, наряду с сербскохорватским и словенским, официальным языком ФНРЮ.

Период Второй мировой войны стал решающим для развития македонской государственности и национальной культуры. В эти годы была выполнена важнейшая историко-культурная задача — решен вопрос о литературном языке, который приобрел к концу 1930-х гг. политическое значение. Ему отводилась главная роль в повышении самосознания народа. Члены нелегального «Македонского литературного кружка» в Софии (1938–1941) — Н. Вапцаров (основатель)<sup>9</sup>, А. Попов, А. Жаров, К. Неделковский, Г. Абаджиев, Д. Митрев — считали необходимым создание литературы «македонской по духу и содержанию». Кочо Рацин в 1939 г. выпустил первый сборник поэзии на македонском языке «Белые рассветы», на который немедленно был наложен арест. Ни в довоенной Югославии, ни в Болгарии, ни в Греции за македонцами не признавалось право на национальное самоопределение, и они не имели возможности развивать свою культуру.

В партизанских отрядах и на освобожденной территории, напротив, македонский язык с самого начала вводился как официальный. На первом заседании АСНОМ в 1944 г. был принят специальный

---

<sup>8</sup> Л. Я. Гибианский. Указ. соч., с. 214–220.

<sup>9</sup> Македонец Никола Вапцаров писал на болгарском языке и вошел в историю литературы как болгарский поэт. Вместе с тем он придавал огромное значение созданию македонского литературного языка и поэтому объединил вокруг себя тех, кому эта идея была дорога.

документ «Провозглашение македонского языка государственным языком».

На македонском языке во время войны издавались бюллетени, информационные листки, газеты, бывшие печатными органами партийных организаций. «Искра» и «Бюллетень» выпускались Македонским краевым комитетом КПЮ, «Вестник» — парторганизацией Скопье, «Славяно-македонский голос» выходил в Костуре. На освобожденной территории в школе преподавание велось на родном языке.

В партизанских отрядах и на освобожденной территории складывались (насколько это возможно в военное время) условия для развития национальной литературы, которая стала частью фронта борьбы с фашизмом. Руководство Сопротивления высоко ценило силу эмоционального воздействия художественного слова и всячески поддерживало поэтов, отдавших свой талант революции. Кочо Рацин, Венко Марковский, Коле Неделковский и другие писатели, заложившие в 30-е гг. основы современной македонской литературы, принимали самое активное участие в борьбе за свободу и независимость своего отечества. Многие из них погибли. В сентябре 1941 г. в Софии вступил в схватку с полицией и затем выбросился из окна К. Неделковский. К. Рацин трагически погиб в 1943 г., когда партизанское движение в Македонии приобрело всенародный размах. Юный А. Караманов отдал свою жизнь в решающих боях 1944 г. накануне победы. Героически погибли М. Богоевский, А. Попов и др.

В литературе военной поры отчетливо проявилась преемственная связь с межвоенной левоориентированной социальной литературой. Основными чертами оставались ее живая связь с фольклором и социальная направленность. В то же время в ней явно проступали и новые содержательные и тематические признаки, позволяющие узнавать присущие именно македонской литературе черты.

Актуализировалась, как и в других славянских литературах, связь с фольклором. Духовно-исторической подоплекой этой связи выступила потребность в массовой песне, поддерживающей боевой дух, прославляющей подвиг народа в борьбе с захватчиками.

При общем преобладании поэзии большой популярностью пользовался партизанский театр. Вместе с драматургией 20–30-х гг. он заложил основы Македонского народного театра, созданного в Скопье после освобождения. Репертуар партизанского театра составляли одноактные пьесы агитационного содержания и фарсы, высмеивающие оккупантов и их приспешников. Известностью пользовалась пьеса В. Малеского «Гёре с пятью именами», разоблачающая многочисленных «освободителей», принижающих македонский народ и отказывающих ему в праве на национальную самобытность. Гёре по

фамилии *Magare* (осел) становится то сербом — *Магарич*, то болгарин — *Магарев*, то греком — *Магарос* и т. д.

В поэзии военного времени развивались преимущественно малые жанры. Особую популярность приобрели песни-марши. Широко исполнялись также песни-баллады и героические поэмы. Взаимодействие поэзии и фольклора привело к возникновению нового жанрового синтеза. Многие популярные стихи утратили авторство и распространялись как народные. К таковым относятся «Песня македонских партизан» В. Малеского, «Марш 3-й македонской бригады» А. Шопова, «Марш первой македонско-косовской ударной бригады» В. Малеского, песни-марши К. Чашуле и др.

Первым собирателем и издателем партизанской поэзии был Кочо Рацин. Его сборник «Македонские народно-освободительные песни», отпечатанный в партизанской типографии им. Гоце Делчева, появился незадолго до гибели поэта в 1943 г. Его второй сборник был издан уже посмертно под редакцией известного впоследствии литератора В. Малеского. В этих сборниках авторство ряда песен приписывается самому К. Рацину («Партизанка», «О, Македония!» и др.) и его соратнику В. Малескому («Песня о Цветане Димове»).

Получило распространение как народная песня стихотворение М. Богоевского «Стоянка, молодая партизанка». В нем развивается популярный в македонском фольклоре мотив проводов юноши на борьбу с поработителями и его героической гибели. Героиня гордится погибшим братом, «не посрамившим славного знамени», и сама идет сражаться в партизанский отряд. Автор использует традиционный стих народной поэзии — десятистопник и постоянные эпитеты и сравнения. Это стихотворение распространялось как листовка, оно рождало чувство гордости за свой народ. Одна из самых массовых песен времен войны «Сегодня над Македонией» В. Малеского не утратила популярности в послевоенное время и сейчас является государственным гимном Республики Македония.

Для поэзии национально-освободительного движения характерен высокий патриотизм: весь народ поднялся на борьбу за свободную Македонию. Эпитет «свободная Македония» по частоте употребления стал близок постоянным эпитетам народной поэзии. Поэтов радует возможность открыто произносить имя своей родины — Македония, называться македонцами, обращаться так к соотечественникам.

М. Богоевский пишет о «Македонии, вставшей с колен», К. Нелковский называет одно из стихотворений «Голос Македонии», Л. Каровский — «Македония будет свободной», В. Марковский именует свой сборник «Орлы Македонии». В партизанских маршах звучит призыв: «Македонцы, братья, становитесь в строй!» В народной



песне этих лет поется: «Летите птицей, партизаны, Македонию освободите». В военные годы окончательно сформировался тип национального поэта, который начал складываться еще в рамках довоенного левого литературного движения и пролетарской литературы и который преобладал в национальном искусстве слова в послевоенные годы. Это тип поэта-борца, который с оружием в руках защищает свою родину, готов отдать жизнь за счастье и равенство всех людей труда и свой талант подчиняет этим высоким целям. Биографии и творчество поэтов военной поры свидетельствуют о глубоком воздействии морального императива эпохи на судьбы, тематику и проблематику их произведений. К. Неделковский в одном из последних своих стихотворений — «Поэту» — призывал писать такие стихи, от которых многократно возрастала бы сила борцов за свободу.

Жизненный путь М. Богоевского (1919–1942) — пример жертвенного служения идеалам революции. Рано обнаруживший тягу к поэзии, он в восемнадцать лет становится активистом и руководителем молодежного коммунистического движения. Арест и тюрьма, нелегальная деятельность, затем партизанский отряд и героическая смерть — вот основные вехи его биографии. О поэзии Богоевского мы можем судить по нескольким сохранившимся стихотворениям, воссоздавшим хронику борьбы с фашизмом. Поэма «Минуло тридцать девять...» посвящена партизанскому отряду имени героя антитурецкого восстания 1903 г. Дамьяна Груева и освобождению его родного села Смилево 2 августа 1942 г. — тридцать девять лет спустя («а кажется, что столетий») после трагических событий начала века.

М. Богоевский видел в партизанах достойных преемников славных героев, которые в день святого Ильи-пророка в начале XX в. подняли восстание против турецкого владычества. В этом начинающий поэт следовал за популярными в македонской среде литераторами. Мотивы сопротивления поработителям из гайдуцких и исторических народных песен, образы вождей восстания 1903 г. Гоце Делчева, Дамьяна Груева, Николы Карева, Питу Гули неоднократно использовались К. Рациным, В. Марковским, К. Неделковским. К. Рацин в «Балладе о неизвестном» (сб. «Белые рассветы») утверждал, что лишь смерть за отечество и «человечью правду» дарует бессмертие. К. Неделковский посвятил сборник «Пешком по свету», опубликованный летом 1941 г., «молодым македонским борцам, вдохновленным на подвиг героями прошлого».

Образ Ильина дня как символа сопротивления поработителям неоднократно появляется в поэзии М. Богоевского. Стихотворение «В канун Ильина дня» — это призыв к борьбе против тирании, национального и социального угнетения: «Македония, / а с нею целый

свет / угнетению и рабству скажет „Нет!“<sup>10</sup>. Романтические образы «восставшего распятого раба», «пламени», которым объаты села и города, трясущихся от страха «тиранов», «бездушного султана» характерны для поэзии революционной эпохи. Стихотворение отличается четким ритмом, короткой стихотворной строкой, придающей каждому слову особую весомость: «Час последний пришел, / умри-те / чтобы жить!» После геройской гибели поэт был воспет в народной песне. Анонимный автор вложил в его уста припев — призыв «ружья украсить и идти в бой за Македонию».

Поэзия Александра Караманова (1927–1944) была опубликована через двадцать лет после его гибели в сборнике «Красная весна» (1963). Эта лирика свидетельствует о самобытном даровании этого «вечного юноши македонской поэзии». Он много размышляет о месте поэта и поэзии в жизни народа («Поэту», «Поэт»): «Я хочу стать поэтом-динамитом / поэтом борьбы... / устремленным вперед. В завтрашний день». Свою поэтическую программу А. Караманов формулирует под влиянием революционных мотивов поэзии В. Маяковского и М. Крлежи. В «завтрашнем дне» он мечтает стать «поэтом Труда», рассеивающим своим пламенным голосом мрак и хаос.

Революционно-романтический настрой его лирики подчеркивается с помощью символических образов бури, стихии, ветра, характерных для революционной поэзии. Он свидетель гигантских изменений в жизни человечества: «В этот бурный, этот кровавый час / слышишь ли: оковы рвутся». В ряде стихотворений («Баллада о красной птице», «Новый человек») появляется образ будущего — пламенного, синеокого, прекрасного. Это будущее приближают самоотверженные люди, от лица которых и говорит поэт. Замена лирического «я» на «мы» свойственна поэзии А. Караманова, как и многих других поэтов эпохи.

При жизни стихи А. Караманова не были напечатаны, они переписывались от руки и распространялись среди молодежи оккупированного Скопье. Юноша, весьма начитанный и рано сформировавшийся как личность, вполне осознавал свое поэтическое призвание. Подобно многим поэтам эпохи, он не сразу стал писать на родном языке. Его детство и отрочество прошли в Сербии, и первые поэтические опыты он запечатлел по-сербскохорватски. Переезд в начале войны в Скопье побудил А. Караманова перейти на болгарский. По свидетельству известного македонского литературоведа М. Гюрчинова, лично знакомого с поэтом, решающим шагом в личной и по-

<sup>10</sup> Цит. по: Навстречу солнцу. Македонская поэзия XIX–XX веков в русских переводах / Сост. Сергей Глювюк. М., 1997.

этической судьбе А. Караманова стал приход в партизанский отряд, где он и начал писать по-македонски<sup>11</sup>. Лирика этих последних месяцев жизни А. Караманова не сохранилась. Упомянутый сборник «Красная весна» составлен из стихотворений поэта, написанных преимущественно по-болгарски и переведенных составителем Р. Пешичем. Идеал мужества и твердости находит выражение в эпитетах и метафорах, в которых часты слова «стальной», «железный»: «Нас не счастье, и в нас / металлический зов бури звенит».

Эта черта обнаруживается и в лирике других поэтов военной поры. Одна из популярных песен эпохи называлась «Мы как сталь». Слова к ней написал Ацо Шопов (1923–1981), один из известнейших поэтов Македонии. Непримируемый протест против угнетателей и призыв к самопожертвованию звучат во всей ранней поэзии Шопова. Его стихотворения военного времени объединены в сборник «Песни» (1944), лучшие из них — «Партизанская весна», «Бой на Дренаке», «Карпош» — посвящены героическому подвигу партизан.

Романтическая антитеза света и тьмы, свободы и рабства, героизма и предательства усиливает драматический, а часто и трагический пафос ранней лирики А. Шопова. Его герой готов к смерти: «Паду, пулей сраженный, / чтоб возродиться...» Он прекрасен: молод, с орлиным взглядом, жаркими очами. Его враги — «дикие, черные чудовища».

Как у многих других поэтов, выразительные возможности народной поэзии возведены у Шопова в своего рода культ. Его лирический герой убежден, что подвиг — это путь в легенду, бессмертие. Разгоревшийся бой — «страшный ураган», в котором партизан должен выстоять и победить. В то же время традиционный народный мотив — оплакивание героя — реализуется не в жанре плача, как это бывало у других поэтов, а в жанре баллады. К лучшим образцам его творчества относятся стихотворения «Любовь» и «Очи», включенные во все выходившие сборники поэта.

Стихотворение «Любовь» воспевает подвиг погибшей партизанки Веры Йоич. Преклонение перед бесстрашной и прекрасной девушкой выливается в стих-призыв: «Если пуля / молодость твою похитит... / огненные очи твои не потухнут, / тысячи сердец пожаром вспыхнут, / тысячи борцов поднимутся на бой». Этот мотив развит в стихотворении «Очи», где «пламень очей» возлюбленной и после ее героической гибели продолжает отражаться на лицах бойцов, в «студеные утра греет, как солнце» и «никогда не погаснет».

В этом стихотворении нашли выражение все приметы поэзии военных лет: в центре — возвышенный, прекрасный, идеальный образ

<sup>11</sup> М. Ѓурчинов. Нова македонска книжевност. Скопје, 1996, с. 27–28.

девушки, которая своим беззаветным мужеством вдохновляет бойцов, поднимает воинский дух товарищей по оружию. Мотив самопожертвования достигает трагического накала, так как во имя родины гибнет самая красивая, самая храбрая, самая любимая.

Основной мотив стихотворения – мотив бессмертия. Отдавшая молодость и «первую радость», ушедшая из жизни «ранней весной», героиня живет в сердцах товарищей. Для этого стихотворения характерно и выраженное лирическое «я» поэта, не заменяющее коллективное чувство.

Как специфическая черта художественной индивидуальности лирическое «я» проявляется и в первых поэтических опытах Б. Конеского (1921–1993), одного из самых значительных деятелей македонской культуры второй половины XX в. – ученого, поэта, переводчика. Его лирика военных лет опубликована под названием «Из старой записной книжки» (сб. «Песни», 1953). И по настроению, и по типу лирического героя стихи Б. Конеского отличаются от партизанской поэзии. В центре его внимания не героическая личность, а человек, воспринимающий мир глубоко субъективно. Его лира почти не знает призывных, победных нот, в ней преобладают элегические интонации, лирический герой охвачен грустью и погружен в раздумья.

Ряд стихотворений Конеского тематически соприкасается с поэзией народно-освободительной борьбы, но главное в них не воспевание подвига, а переживания лирического героя. Так, в «Песне заключенной» передается эмоциональное состояние молодой девушки, осужденной на смерть. Надежде, мечте о свободе, любви противопоставлены «роковая, злобная полночь» и «гробовая тишина». Жажда жизни и мрачные предчувствия – контраст, на котором основано психологическое решение темы. Здесь нет привычного пафоса, героев, а есть человек, отчаянно желающий личного спасения.

Эта пронзительная нота предопределила содержание других известных стихотворений Б. Конеского («Ночная песня», «Погребальная песнь» и др.), настроение которых подчеркивается мотивами одиночества, утраты близкого человека, горечью неразделенной любви. Романтизм поэта проявляется здесь в жажде космического простора, он «опьянен» лунным светом, «обсыпан звездами».

Годы войны стали для македонской поэзии этапом накопления творческого потенциала и пусть небольших, но важных художественных открытий, повлиявших на весь последующий литературный процесс. В сражениях с фашизмом возмужало поколение писателей, которые закладывали основы современной македонской литературы и определили ее лицо в послевоенное время (В. Малеский, Б. Конеский, А. Шопов, К. Чашуле и др.). Эти писатели создавали худо-

жественные произведения на народно-разговорной основе, расширяя базу для кодификации литературного языка.

Связь с фольклором, народной поэтикой дала возможность запечатлеть партизанское движение маленькой страны в героико-монументальных картинах и образах, подчеркнуть его историческое значение. В центре произведений военных лет – герой-партизан, вступивший в отчаянную схватку с врагом и ежеминутно чувствующий близость смерти. Это обусловило повышенную эмоциональность художественного слова, наложило на македонскую поэзию, призывающую к подвигу, романтическую печать. Поэтов военной поры объединяет героическая концепция личности рядового участника войны, а мерилом его красоты они считают самопожертвование. В то же время возникают произведения, авторы которых пытаются раскрыть сложное душевное состояние людей, оказавшихся в экстремальных ситуациях, рискующих жизнью. Это бесспорно создаст предпосылки для расширения диапазона послевоенной македонской литературы и углубленного изучения личности.

## Вместо заключения

Славистический труд такого типа, как «История литератур западных и южных славян» (ее завершающий третий том представляет данная книга), не создавался у нас в стране со времен А. Н. Пыпина и В. Д. Спасовича, выпустивших в 1879 и 1881 гг. двухтомную «Историю славянских литератур». Обобщавшая результаты ранних стадий развития российского и отечественного славяноведения, она закладывала и фундамент для будущего. Трехтомник, созданный в Институте славяноведения Российской Академии наук в конце XX столетия и охватывающий истории польской, чешской, словацкой, серболужицкой, болгарской, сербской, хорватской, словенской и заявившей о себе в 1920–1930-е гг. македонской литературы, также исследует многовековую путь славянских литератур. Подобно труду Пыпина и Спасовича, он является своеобразным итогом отечественной славистики (но уже второй половины XX в.) и, как хотелось бы надеяться его авторам, дает почву и стимулы для ее будущего развития.

В отличие от прежних «Историй славянских литератур» (П. Й. Шафарика, А. Н. Пыпина и В. Д. Спасовича, Я. Махала, Д. Чижевского и др.) авторы трехтомника выделяют в качестве особого объекта исследований группу литератур западных и южных славян. К этому побудил целый ряд причин. Открытие в 1947 г. в Москве академического Института славяноведения, изучающего историю, культуру, литературу и языки зарубежных по отношению к СССР славянских народов, определило на долгие годы вперед профиль российского славистического литературоведения, его ориентацию на изучение не всех славянских литератур, включая русскую, украинскую и белорусскую, а лишь литератур западных и южных славян, разумеется, в общеевропейском и общеславянском контексте. Понятие «зарубежные славянские литературы» расширилось после распада СССР за счет литератур нового зарубежья. Но авторы задуманной «Истории...» считали возможным и необходимым, не расширяя исследовательскую базу, продолжить, углубить и скорректировать — в условиях идеологического раскрепощения гуманитарных наук — давно начатое. Они стремились вывести на современный уровень исследования литератур западных и южных славян, развернувшиеся у нас в стране после Второй мировой войны, дабы восстановить объективную, свободную от политико-идеологических предвзятостей и связанных с нею пере-

гибов и умолчаний картину их развития с дописьменных истоков до 1945 г., т. е. практически до середины XX в.<sup>1</sup>

Составляя переходное от западноевропейского к восточноевропейскому региону культурное пространство, эти литературы не только выигрывают, но в чем-то и проигрывают от своей «переходности». Выигрывают как сфера многих перекрестных влияний, которые, оплодотворяя материнскую почву каждой из литератур, содействуют созданию больших художественных ценностей, привносящих в симфонию мировой культуры неповторимые мелодии и тона и посылающих свои импульсы на Запад и Восток. Проигрывают, страдая от недостаточного исследовательского внимания. Традиционно тяготеющая к западноевропейским и русской литературам литературоведческая мысль бывает порой не в состоянии ни по достоинству оценить литературный опыт западных и южных славян, ни учесть его в разработке теории литературы. Не секрет, что российские «зарубежники» — это прежде всего специалисты по романским и германским литературам и что в общих вузовских курсах зарубежных литератур западных и южных славян уделяется мало внимания. Не секрет также, что в западноевропейских странах и в США славистика ассоциируется прежде всего и почти исключительно с русистикой, а литературами других славянских народов там занимаются считанные единицы. Тем самым эти литературы невольно превращаются если и не в белое, то в белесое пятно на литературной карте мира, что совершенно не соответствует их уровню и вкладу в сокровищницу мировой культуры.

Новый коллективный труд создавался в период известной дезинтеграции славянских народов, в период, когда объединение под одной обложкой группы многоликих литератур, единство которых менее очевидно, чем разнообразие, могло показаться делом несвоевременным и проблематичным. На рубеже тысячелетий в результате всех общественно-политических процессов и перестроек, вызвавших существенные сдвиги в жизни и сознании людей, вместо традиционных этногеографических общностей в обиход входят новые, более глобальные, типа «Европа и Неевропа» (формула чешского писателя Л. Вацулика). И границей между ними является не Уральский хребет, а степень процветания страны, уровень ее экономического и общественного развития, что заставляет «неевропейцев» из стран бывшего Восточного блока (а к ним относятся и зарубежные славян-

<sup>1</sup> Дальнейшие судьбы литератур западных и южных славян рассматриваются в двухтомнике Института славяноведения «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны» / Отв. ред. В. А. Хорев. Т. 1. 1945–1960 гг. М., 1995; Т. 2. 1970–1980-е гг. М., 2001.

ские государства) видеть во «вхождении в Европу» важную жизненную задачу. На этом фоне «История литератур западных и южных славян» может быть воспринята как некий анахронизм, не отвечающий современным самоидентификациям какой-то части славянских стран, или как раздражающее напоминание о забытом родстве.

Но фундаментальная наука вправе абстрагироваться от общественных настроений, переменчивых, как погода, не идеализируя при этом ни славянство, ни взаимоотношения славянских народов — исторические и современные. Объединение истории литератур западных и южных славян в рамках одного издания закономерно хотя бы в силу традиционной систематизации мировой литературы по регионально-этническому признаку с выделением групп романских и германских, скандинавских, славянских и других литератур, разделяющихся на определенные подгруппы. Оно обусловлено и тем, что ни периодическая дезинтеграция славянского мира, порой перерастающая в межнациональные трения и конфликты, ни свойственное культуре каждого народа своеобразие не исключают объективной общности как славянских литератур в целом, так и входящих в нее конгломератов. Раскрыть присущие каждой из литератур связующие и специфические черты и стремились авторы трехтомника.

Общность славянских литератур в целом и выделенных в ней групп — это объективная данность. Исторические и современные отношения славян сказываются на ее состоянии, придают ей свою динамику, меняют соотношение и характер центростремительных и центробежных сил, которые, проявляясь в ней, тем не менее ее не отменяют. На протяжении веков общности славянских литератур как бы постоянно пульсируют, проявляют склонность то к консолидации, то к разобщению, но отнюдь не растворяются в мировом пространстве даже в эпоху глобализации экономики и культуры. Языковое родство, историческая память, традиции и менталитет славянских (как и других) народов выделяют их литературы (как и литературы других этнических групп) из общего ряда.

Были времена, когда общность славянских литератур как бы внутренне цементировалась сознанием единства славянского мира или идеей «славянской взаимности» и была в известной мере осмысленной, программной. Это относится и к древнейшим периодам в истории славянских литератур, и к временам дубровчанина Мавро Орбини, автора книги «Славянское царство» (начало XVII в.), в которой славяне рассматривались как один народ<sup>2</sup>, и к эпохе национального возрождения (конец XVIII — XIX в.), эпохе Я. Коллара, Ф. Л. Чела-

<sup>2</sup> См. об этом: *И. Н. Голенищев-Кутузов*. Романские литературы. М., 1975, с. 61.



ковского, Л. Штура, чьи мечты о «будущем славянском единстве» основывались на «знании славянских отношений»<sup>3</sup> в ту пору. В этот период западные и южные славяне (католики, протестанты, православные), чехи, словаки, хорваты, словенцы, сербы, болгары, в той или иной степени тянутся друг к другу и к России, связывая с ней надежды на защиту от иноземного гнета и на будущее. Наличие объединяющей славянской идеи не исключало сложностей внутриславянских отношений, особенно драматичных между поляками и Россией. Против упрощенного («грубого») или «мистического» понимания «славянского единства» предостерегал в пору популярности этой идеи тот же А. Н. Пыпин, стремившийся напомнить своими трудами «о великом разнообразии славянской жизни, о различиях, положенных между племенами природой и тысячелетней историей, о той ревнивой привязанности, какую питает каждое племя к своей национальной целостности»<sup>4</sup>. Но идея славянской взаимности в целом обеспечивала миру славянской культуры определенное соотношение центростремительных и центробежных сил в пользу первых.

Постепенно эта идея сходит на нет, утрачивает свою консолидирующую роль. В конце XIX — начале XX в. усиливается тяготение западных и южных славян к опыту западноевропейских литератур, становясь поистине программным и повсеместным. Сознание своей принадлежности, особенно острое у западных славян, к западноевропейской культуре и стремление ей соответствовать — со своей стороны активизирует центробежные силы, разобщает конгломерат славянских литератур. Но независимые сходства в преломлении западного опыта как бы вновь связывают эти литературы между собой. Можно сказать, что даже в состоянии явной разобщенности коммуникации между славянскими литературами не разрушаются, а переходят в новое качество: соотношение непосредственных и типологических связей перераспределяется в пользу последних. Соответственно не разрушается, а переходит в иное качество и общность славянских литератур. Из явной (когда активны контакты и есть осмысленная установка на сближение) она превращается в общность неявную, проблематичную, где связующие тенденции проявляются в типологических сходствах и независимых аналогиях. Иными словами, даже когда исчезают исторические и психологические стимулы для сближения литератур западных и южных славян, в них сохраняются связующие черты.

<sup>3</sup> А. Н. Пыпин. Русское славяноведение в XIX столетии // «Вестник Европы», 1899, сентябрь, с. 286.

<sup>4</sup> А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович. История славянских литератур. СПб., 1881, т. 2, с. XII.

Идея же славянской взаимности не ушла бесследно, а трансформировалась у славянских писателей-гуманистов в идею общечеловеческой взаимности, в мысль о необходимости расположения не только славян, но и всех наций друг к другу. Вряд ли среди произведений крупнейших славянских писателей, определяющих облик своих литератур, отыщется такое, которое было бы способно, играя на низменных чувствах людей, разжечь национальную рознь, вызвать ненависть одного народа к другому. Она возникала лишь к захватчикам, но здесь, как говорится, «что посеешь, то и пожнешь». Обостренное чувство горячей любви к своему отечеству — одно из доминирующих в литературах западных и южных славян, которые веками страдали от гнета иноземцев. Но у подавляющего большинства мастеров славянской культуры оно было чувством благородным, не исключавшим уважения к другим народам и не имевшим ничего общего с национал-шовинизмом. Чтобы убедиться в этом, стоит открыть хотя бы рассказы И. Андрича, которые отражали жизнь Боснии, самого пестрого в национально-этническом и конфессиональном отношении края Балкан, где национальные противоречия проявлялись всегда особенно остро и драматично. Даже в тяжелейший период европейской истории К. Чапек, обличая и высмеивая притязания Гитлера на мировое господство и страдая от измены Англии и Франции, которые надеялись «умиротворить агрессора» за счет родины писателя, не распространял свои чувства на народы тех стран, к лидерам которых он потерял доверие.

Разумеется, «в семье не без урода», но не эти отклонения определяют общий пафос славянских литератур. Поистине, если политика часто ссорит и разделяет человечество на противоборствующие и враждующие группировки, то наука, искусство, литература таят в себе огромные возможности для консолидации людей доброй воли.

Охваченные трехтомником литературы представляют большой интерес как для исследователей, так и для читателей. Это ведь не только отражение в слове исторической судьбы многих славянских народов, ценный источник знаний о них. Это и кладезь эстетических ценностей, общечеловеческой мудрости, нравственной красоты. Это, при всей чересполосице и богатстве выраженных там настроений и взглядов, — жизнеутверждающая философия бытия, но, скорее, не эпикурейцев, а стойков, за которой — суровые испытания, многовековая борьба за национальное самоутверждение, за право говорить и писать на родном языке, борьба за свободу души и слова. Это литературы, сумевшие не растерять, а сохранить и осмыслить опыт прошлого, претворить его в произведения, которые помогают что-то понять в настоящем и с надеждой взглянуть в будущее. Они многое

раскрывают в человеке как таковом, относясь в сущности к предмету не славяно-, а человековедения.

Что же касается «вхождения» славян «в Европу», то эта метафора, если и оправдана, то лишь в материальном (стремление к более высокому уровню жизни) и политическом смысле. С точки зрения духовного развития славяне — при всей сложности своих судеб — «всегда самым тесным образом были связаны с западноевропейской образovanностью, т. к. славянское просвещение относится к кругу европейской культуры» (И. Горак, 1937)<sup>5</sup>. Чтобы славянину (славянскому писателю), не отделимому от этой культуры, быть европейцем, ему надо просто оставаться самим собой.

Знакомство с трехтомником, разумеется, не заменит чтения книг славянских писателей, как не заменит путеводитель живого путешествия. А «История литератур западных и южных славян» — это и есть в сущности путеводитель по огромному и сложному миру этих литератур, приглашение к путешествию по разным эпохам и пространствам, — как внешним, где формировались и развивались эти литературы, вбирая их колорит, так и внутренним, запечатлеть и раскрыть которые может лишь искусство.

Учитывая мнение представителей формальной школы, что литература — это прежде всего «художественный прием», авторы труда не склонны его абсолютизировать. Литература в их понимании — это целый комплекс объективно-исторических и философско-психологических факторов. Характеры и судьбы конкретных писателей стоят наряду с имманентными законами творчества за всеми литературными «приемами» и управляют ими. Поэтому «История литератур западных и южных славян», как всякая история, отнюдь «не безлюдна». Она прослеживает не только смену литературных эпох, направлений, стилей, но и жизненный путь реальных людей, которые их олицетворяли. Воскресить известные и неизвестные русскому читателю имена, одинаково вошедшие в анналы славянской культуры, вернуть теням человеческий облик — было одной из задач настоящего труда. Он создавался в расчете не только на специалистов — литературоведов, критиков, преподавателей и студентов филологических факультетов и гуманитарных вузов, но и на всех, кто не утратил интереса к художественной литературе и не разлюбил книгу.

К радости завершения многолетней работы примешивается мысль о том, что многое, вероятно, в ней можно было сделать иначе. Не покидает и чувство досады от того, что необходимость уложить

<sup>5</sup> J. Horák. Slovancké literatury v rozvoji evropské společnosti // J. Horák. Z dějin literatur slovanckých. Praha, 1948, s. 22.

необъятный материал в «прокрустово ложе» литературоведческого исследования заставляла резать по живому, что эта «История...» (как, впрочем, и любая другая) оказалась способной осветить лишь часть того духовного богатства, которое таят в себе рассмотренные литературы. Тем не менее авторы трехтомника убеждены, что при всех трудностях и противоречиях, встававших на их пути в ходе работы, ее результат необходим людям. Они убеждены, что сделали нужное дело. Насколько оно удалось — судить читателям.

Авторский коллектив еще раз выражает большую благодарность всем, кто помогал создавать и совершенствовать этот труд и кто способствовал его опубликованию.

*Л. Н. Будагова*

# Библиография

## Общие работы

- История всемирной литературы / Отв. ред. И. М. Фрадкин. М., 1994, т. 8.
- О. О. Карасек. История славянских литератур / Пер. с немецкого. СПб., 1910.
- И. В. Шабловская. История зарубежной литературы XX века (первая половина). Минск, 1998.
- Ю. Д. Беляева. Литературы народов Югославии в России. Восприятие, изучение, оценка. Последняя четверть XIX — начало XX в. М., 1979.
- Л. Н. Будагова. Критерии реализма и опыт развития зарубежных славянских литератур // Славянские литературы. X международный съезд славистов. София, сентябрь, 1988. Доклады советской делегации / Отв. ред. П. А. Николаев. М., 1988.
- Л. Н. Будагова. Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы. XI международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации / Отв. ред. В. А. Хорев. М., 1993.
- Л. Н. Будагова. Модернизм в литературах западных и южных славян (Универсальное и оригинальное) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов. Краков, 1998. Доклады российской делегации / Отв. ред. С. В. Никольский. М., 1998.
- Движение Сопротивления в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. 1939–1945 / Отв. ред. В. В. Марьина. М., 1995.
- Зарубежные славянские литературы. XX век / Редкол.: М. Б. Богданов, Р. Ф. Доронина, В. И. Злыднев, Г. Я. Ильина, Н. И. Кравцов. М., 1970.
- Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема / Отв. ред. Н. М. Куренная. М., 1995.
- Г. Я. Ильина. Развитие югославского романа в 20–30-е гг. XX в. М., 1985.
- Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939–1945 / Отв. ред. Ф. С. Наркирьер. М., 1972.
- Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX вв. Реализм и другие течения / Редкол.: Л. Н. Будагова, В. В. Витт, Г. Я. Ильина, С. Б. Ильинская, Д. Ф. Марков. М., 1976.
- Литературный авангард. Особенности развития / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 1993.
- Литературные связи и литературный процесс. Из опыта славянских литератур / Отв. ред. С. В. Никольский. М., 1986.

- На рубеже веков. Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX — начала XX в. Материалы конференции, посвященной памяти Е. И. Рябовой и В. В. Витт / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 1989.
- От конструктивизма до сюрреализма / Отв. ред. Е. К. Виноградова, Г. Ф. Коваленко. М., 1996.
- Я. Мукаржовский.* Исследования по эстетике и теории искусства / Составление Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. Перевод с чешского В. А. Каменской. М., 1994.
- Я. Мукаржовский.* Структуральная поэтика / Составление Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. Перевод с чешского В. А. Каменской. М., 1996.
- Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 1996.
- Развитие зарубежных славянских литератур в XX в. / Редкол.: Л. Н. Будагова, Д. Ф. Марков, Е. И. Рябова. М., 1964.
- Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы / Редкол.: И. И. Калиганов, А. П. Соловьева, Б. Ф. Стахеев. М., 1991.
- Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 1989.
- Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур / Редкол.: Ю. Богданов, Л. Будагова, Д. Дюришин, С. Леснякова. В. Хорев. М., 1994.
- Сравнительное изучение славянских литератур / Редкол.: М. П. Алексеев, В. И. Злыднев, Л. С. Кишкин, Д. Ф. Марков, С. В. Никольский. М. П. Прийма, А. П. Соловьева. М., 1973.
- Р. Якобсон.* Основа сравнительного славянского литературоведения // Я. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.
- Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур / Отв. ред. С. В. Никольский. М., 1992.
- Dionýz Ďurišin a kolektív. Osobitné medziliterárne spoločenstvá 5. Slovanské literatury. Bratislava, 1993.
- Dzieje literatur europejskich / Pod red. Władysława Floryana. Warszawa, 1989, t. 3, cz. 1; 1991, t. 3, cz. 2.
- Jiří Horák.* Z dějin literatur slovanských. Praha, 1948.
- M. Jankovič.* Dílo jako dění smyslu. (Studie o problematice smyslu uměleckého literárního díla.) Praha, 1992.
- Z. Konstantinovič.* Expressionism and the Soud Slavs // Expressionism as an International Literary Phenomen / Ed. Ulrich Weisstein. Paris; Budapest, 1973.

- Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel / Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von K. Barck, D. Schlenstedt und W. Thierse. Berlin, 1979.
- Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle. Vol. I. Histoire. Vol. II. Théorie // Publié par le centre d'étude des avantgardes littéraires de l'université de Bruxelles sous la direction de Jeane Weisgerber. Budapest, 1984.
- J. Máchal. Slovanské literatury. Díl III. Praha, 1929.
- Moderna ve slovanských literaturách / Redigovali M. Kvapil, J. Vlašek a S. Wollman. Praha, 1988.
- D. Tschizewskij. Vergleichende Geschichte der Slavischen Literaturen. Berlin, 1968, bd. 2.
- Felix Vodička. Struktura vývoje. Studie literárně historické. Praha, 1969.
- P. Winczer. Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Polsko). Bratislava, 2000.

## Польская литература

### Общие работы

- B. B. Vumt, B. A. Хорев. Польская литература 1890–1917 // История всемирной литературы. М., 1994, т. 8.
- История польской литературы / Редкол.: В. В. Витт, И. С. Миллер, Б. Ф. Стасеев, В. А. Хорев. М., 1969, т. 2.
- Революционная литература Польши 20–30-х годов. М., 1969.
- А. И. Яцимирский. Новейшая польская литература. От восстания 1863 года до наших дней. СПб., 1908, т. 1–2.
- K. Czachowski. Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933. Lwów, 1934–1936, т. 1–2; Warszawa, 1986.
- L. Eustachiewicz. Dwudziestolecie. 1919–1939. Warszawa, 1982.
- W. Feldman. Współczesna literatura polska. 1864–1917. Warszawa, 1902, т. 1–2; Kraków, 1985 (wyd. 9).
- I. Fik. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961.
- Historia literatury polskiej w zarysie / Pod red. M. Stępnia, A. Wilkonja. Warszawa, 1987, т. 1–2, wyd. 4.
- A. Hutnikiewicz. Młoda Polska. Warszawa, 1994; 1996.
- P. Kuncewicz. Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918. Warszawa, 1991, т. 1.
- J. Kwiatkowski. Literatura Dwudziestolecia. Warszawa, 1990.
- Literatura polska. Młoda Polska / Red. J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A. Z. Makowieckij, R. Taborski. Warszawa, 1991.
- Literatura polska 1918–1975 / Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. 1918–1932. Warszawa, 1991, т. 1; 1933–1944. Warszawa, 1993, т. 2.

- Literatura polska w okresie międzywojennym. Kraków, 1979–1993, t. 1–4.
- J. Lorentowicz*. Młoda Polska. Warszawa, 1908–1913, t. 1–3.
- Cz. Miłosz*. Historia literatury polskiej. Kraków, 1995.
- Młoda Polska // Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Warszawa, 1995.
- A. Nasilowski*. Trzydziestolecie 1914–1944. Warszawa, 1995.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski. Warszawa, 1967–1977, t. 1–4.
- Obraz literatury polskiej. Seria V: Literatura okresu Młodej Polski / Pod red. A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, K. Wyki. Warszawa; Kraków, 1958–1977, t. 1–4.
- Obraz literatury polskiej. Ser. VI: Literatura polska w okresie międzywojennym / Red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. Kraków, 1979, t. 1–2; Kraków, 1993, t. 3–4.
- Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933 / Naturalizm i neoromantyzm. Lwów, 1934, t. 1–2.
- M. Podraza-Kwiatkowska*. Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1992; 1997.
- Poeci dwudziestolecia międzywojennego / Red. I. Maciejewska. Warszawa, 1982.
- Problemy literatury polskiej lat 1890–1939 / Red. H. Kirchner i Z. Żabicki. Wrocław, 1972–1974, t. 1–2.
- Przemiany literatury polskiej w latach 1907–1918 / Red. T. Weiss, M. Zaczyński. Kraków, 1986.
- S. Sierotwiński*. Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945. Kraków, 1988, t. 1–2.
- J. Stradecki*. Dokumentacja bibliograficzna 1918–1944. Warszawa, 1991.
- Stulecie Młodej Polski. Studia / Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków, 1995.
- K. Wyka*. Młoda Polska. Kraków, 1987, t. 1–2.
- A. Zawada*. Dwudziestolecie literackie. Wrocław, 1995.
- H. Zaworska*. O nową sztukę. Polskie programy artystyczne z lat 1917–1922. Warszawa, 1963.
- Z problemów literatury polskiej XX wieku. Warszawa, 1965, t. 1–2.
- S. Żółkiewski*. Kultura literacka 1918–1932. Wrocław, 1973.

#### Отдельные проблемы

- И. Е. Адельгейм*. Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М., 2000.
- Т. П. Агапкина*. Переписка польских и советских писателей (к истории польско-советских литературных связей 20–30-х гг.) // Советское славяноведение. М., 1973, № 4.
- Т. П. Агапкина*. Письма русских корреспондентов в архивах польских писателей // Советское славяноведение. М., 1975, № 2.



- А. Базилевский.* Творчество Юлиана Тувима 1939–1945 гг. в польском поэтическом контексте // Советское славяноведение. М., 1987, № 2.
- А. Базилевский.* Виткевич: повесть о вечном безвременье. М., 2000.
- Н. Башинджаган.* Польский революционный рабочий театр: эстетика и драматургия // Искусство, революцией прерванное. Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920–1930-х гг. М., 1972.
- Н. А. Богомолова.* Польские и русские поэты XX века. Творческие связи, аналогии, художественный перевод. М., 1987.
- Н. А. Богомолова.* Польская поэзия повседневности (1920–1930-е гг.) // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX века. М., 1989.
- В. В. Витт.* Стефан Жеромский. М., 1961.
- В. В. Витт.* Польская проза конца XIX – начала XX века. К вопросу о типологии реализма // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX века. М., 1976.
- К. Выка.* Статьи и портреты / Под ред. Б. Стахеева. М., 1982.
- Зофье Налковский посвящается... / Материалы научной конференции 16–18 мая 1989 г. Гродно; Минск, 1991.
- И. Колташева.* «Пылающая суть» (О поэзии Юлиана Тувима) // Вопросы литературы. М., 1968, № 5.
- М. Мальков.* Ярослав Ивашкевич и Александр Блок: опыт сопоставительно-типологического исследования. Л., 1988.
- О. Р. Медведева.* Правда факта и правда истории (драма Т. Мичиньского «Князь Потемкин») // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. М., 1989.
- О. Р. Медведева.* Интертекстуальность и восприятие драмы Тадеуша Мичиньского «Князь Потемкин» // Советское славяноведение. М., 1991, № 6.
- О. Р. Медведева.* Роман Кароля Ижиковского «Химера» и проблемы жанра // Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1991.
- О. Р. Медведева.* Человек в пространстве: русские и Россия в прозе Тадеуша Мичиньского // «Путь романтический совершил...» / Сб. статей памяти Б. Ф. Стахеева. М., 1996.
- О. Р. Медведева.* «Между людьми и звездами на небе...» (О творческом методе Ярослава Ивашкевича в прозе 20–30-х гг.) // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX века. М., 1989.
- В. В. Мочалова.* Семантика русскоязычных заимствований у Ст. И. Виткевича и «образ» России // Studia Polonica. Сб. статей к 60-летию В. А. Хорева. М., 1992.

- В. В. Мочалова.* Философия и поэтика (casus Станислава Игнатия Виткевича) // История культуры и поэтика. М., 1994.
- С. Ф. Мусиенко.* Творчество З. Налковской. Минск, 1989.
- А. Г. Пиотровская.* Творческий путь Марии Конопницкой. М., 1962.
- А. Г. Пиотровская.* Леон Кручковский. Жизнь и творчество. М., 1977.
- Писатели Народной Польши. М., 1976.
- Польско-русские литературные связи. М., 1970.
- Русская и польская литература конца XIX — начала XX в. / Под ред. Е. З. Цыбенко, А. Г. Соколова. М., 1981.
- Н. Северина.* Рассказы и повести Ивашкевича (40–60-е годы) // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970.
- С. Спасс.* «Блендомерские страсти» Ярослава Ивашкевича и русская литература (Л. Толстой и Ф. Достоевский) // Вестник Московского Университета. Филология. М., 1977, № 3.
- Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке / Ред. В. А. Хорев. М., 1989.
- Я. Станюкович.* Реализм Марии Домбровской. М., 1974.
- В. А. Хорев.* Владислав Броневский. М., 1965.
- В. А. Хорев.* Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979.
- Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977.
- Е. З. Цыбенко.* Из истории польско-русских литературных связей в XIX–XX вв. М., 1978.
- Н. Якубова.* Эстетический идеал Виткация и судьбы художника в его драмах // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993.
- S. Baczyński.* Pisma krytyczne. Wybór i wstęp A. Kijowski. Warszawa, 1963.
- E. Balcerzan.* Liryka Juliana Przybosa. Poznań, 1989.
- E. Balcerzan.* Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Warszawa, 1968.
- L. M. Bartelski.* Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944. Kraków, 1974, wyd. 3.
- S. Bereś.* Uwężiony w śmierci: o twórczości Tadeusza Gajcy. Warszawa, 1992.
- J. Błoński.* Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg. Kraków, 1973.
- J. Błoński.* Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. Kraków, 1994.
- J. Błoński.* Miłosz jak świat. Kraków, 1998.
- W. Bolecki.* Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Kraków, 1987, 1996.
- St. Brzozowski.* Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej. Lwów, 1910; Warszawa, 1937.

- St. Brzozowski*. Eseje i studia o literaturze / Opr. H. Markiewicz. Wrocław, 1990.
- St. Brzozowski*. Współczesna powieść i krytyka. Kraków, 1984.
- St. Brzozowski*. Kultura i życie. Warszawa, 1973.
- T. Bujnicki*. Władysław Broniewski. Warszawa, 1972; 1973; 1975.
- T. Bujnicki*. Wiersze Władysława Broniewskiego. Warszawa, 1992.
- A. Chruszczyński*. U schyłku międzywojnia. Warszawa, 1987.
- K. Czachowski*. Neoromantyzm i psychologizm. Lwów, 1934.
- M. Czanerle*. Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym. Warszawa, 1970.
- M. Czermińska*. Czas w powieściach Parnickiego. Wrocław, 1972.
- D. Danek*. Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza. Warszawa, 1997.
- B. Danek-Wojnowska*. Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Wrocław, 1976.
- M. Dąbrowski*. Polska awangarda prozatorska. Warszawa, 1995.
- M. Dłuska*. Studia i rozprawy. Kraków, 1972, t. 3.
- A. Drawicz*. K. I. Gałczyński. Warszawa, 1973.
- T. Drewnowski*. Rzecz russelska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej. Kraków, 1981.
- J. Dziarnowska*. Słowo o Brunonie Jasińskim. Warszawa, 1978.
- L. Eustachiewicz*. Między współczesnością a historią. Warszawa, 1973.
- L. Eustachiewicz*. Dramaturgia Młodej Polski. Warszawa, 1982.
- J. Ficowski*. Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza. Kraków, 1967.
- H. Floryńska*. Spadkobiercy Króla Ducha. Wrocław, 1976.
- I. Fik*. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961, 1977.
- H. Filipkowska*. Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski. Lublin, 1988.
- A. Fiat*. Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza. Kraków, 1998.
- E. Frąckowiak*. Sztuka powieściopisarska Nalkowskiej. Wrocław, 1975.
- G. Gazda*. Futuryzm w Polsce. Wrocław, 1974.
- G. Gazda*. Awangarda. Nowoczesność i tradycja. Łódź, 1987.
- D. Gerould*. Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz. Warszawa, 1981.
- M. Głowiński*. Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa, 1973.
- M. Głowiński*. Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Wrocław, 1969.
- M. Głowiński*. Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka. Warszawa, 1962.
- L. Głowiński*. Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. Warszawa, 1981.
- M. Głowiński*. «Ferdynurke» Witolda Gombrowicza. Warszawa, 1991.

- Gombrowicz i krytycy. Kraków; Wrocław, 1984.
- A. *Gronczewski*. Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa, 1972.
- St. Helsztyński*. Meteory Młodej Polski. Kraków, 1969.
- St. Helsztyński*. Przybyszewski. Kraków, 1966.
- A. *Hutnikiewicz*. Portrety i szkice literackie. Warszawa, 1976.
- E. *Hurnikowa*. Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Warszawa, 1995.
- J. Z. *Jakubowski*. Władysław Broniewski. Warszawa, 1975.
- M. *Janion*. Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz // Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane. Kraków, 2000, t. 2.
- Jan Kasprowicz. W 70-lecie śmierci. Olsztyn, 1999.
- Z. *Jarosiński*. Wstęp: Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki / Wyb. H. Zaworska. Wrocław, 1978.
- J. *Jarzębski*. Gra w Gombrowicza. Warszawa, 1985.
- J. *Jarzębski*. Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia. Warszawa, 1969.
- J. *Jaworska*. Polska sztuka walcząca 1939–1945. Warszawa, 1976.
- S. *Jaworski*. Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim. Kraków, 1976.
- S. *Jaworski*. U podstaw awangardy – Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk. Kraków, 1968; 1980.
- H. *Karwacka*. Witold Wandurski i jego dzieło. Łódź, 1968.
- T. *Kępiński*. Witold Gombrowicz i świat jego młodości. Kraków, 1976.
- A. *Kijowski*. Maria Dąbrowska. Warszawa, 1964.
- T. *Kłak*. Czasopisma awangardy. Wrocław, 1978–1979, cz. 1–2.
- T. *Kłak*. Czechowicz, mity i magia. Kraków, 1973.
- K. *Kłosińska*. Wokół «Historii maniaków»: stylizacja, brzydota, groteska. Kraków, 1992.
- A. *Konkowski*. Michał Choromański. Warszawa, 1980.
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944 / Opr. Z. Jastrzębski. Kraków, 1973.
- A. *Kowalczykowa*. Programy i spory literackie w dwudziestolecu 1918–1939. Warszawa, 1981.
- A. *Kowalczykowa*. Słonimski. Warszawa, 1977.
- J. *Krzyżanowski*. Neoromantyzm polski 1890–1918. Wrocław, 1963, 1971, 1976; Warszawa, 1980.
- E. *Kuźma*. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce. Wrocław, 1976.
- J. *Kwiatkowski*. Szkice do portretów. Warszawa, 1960.
- J. *Kwiatkowski*. U podstaw liryki Leopolda Staffa. Warszawa, 1966.

- J. Kwiatkowski.* Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa, 1975.
- A. Lam.* Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. Kraków, 1969, t. 1–2.
- A. Lam.* Z teorii i praktyki awangardyzmu. Warszawa, 1976.
- A. Lam.* Awangarda w perspektywie postmodernistycznej // Przegląd Humanistyczny, 1996, № 2.
- Z. Łapiński.* Ja, Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji. Lublin, 1985.
- A. Łempicka.* Wyspiański pisarz dramatyczny. Idee i formy. Kraków, 1973.
- Z. Libera.* Maria Dąbrowska. Warszawa, 1963, 1975.
- F. Lichodziejewska.* Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna. Warszawa, 1973.
- J. J. Lipski.* Twórczość Jana Kasprówicza. Warszawa, 1967–1975, t. 1–2.
- Literatura polska i rosyjska przełomu XIX/XX wieku. Warszawa, 1978.
- Literatura polska wobec rewolucji / Red. M. Janion. Warszawa, 1971.
- Literatura wobec wojny i okupacji / Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław, 1976.
- R. Loth.* Młodość Jana Kasprówicza. Poznań, 1962.
- K. Łuk szo-Nowakowska.* Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości. Warszawa, 1996.
- W. Maciąg.* Nasz wiek XX. Warszawa, 1992.
- I. Maciejewska.* Leopold Staff. Warszawski okres twórczości. Warszawa, 1973.
- Z. Macużanka.* Leon Kruczkowski. Warszawa, 1976.
- J. Majda.* Młodopolskie Tatry literackie. Kraków, 1990.
- A. Z. Makowiecki.* Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa, 1974.
- T. Makowiecki.* Poeta-malarz. Warszawa, 1935.
- A. Z. Makowiecki.* Młoda Polska. Warszawa, 1981.
- A. Z. Makowiecki.* Wokół modernizmu. Warszawa, 1985.
- S. Marczak-Oborski.* Teatr czasu wojny 1939–1945. Warszawa, 1967.
- J. Marx.* Grupa poetycka «Kwadryga». Warszawa, 1983.
- A. Mazanowski.* Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie. Kraków, 1902.
- A. Mencwel.* Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej. Warszawa, 1976.
- A. Micińska.* Witkacy. Warszawa, 1991.
- A. Nasilowska.* Kazimierz Wierzyński. Warszawa, 1991.
- R. Nycz.* Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie. Wrocław, 1997.
- A. Okońska.* Stanisław Wyspiański. Warszawa, 1973.
- O prozie polskiej XX wieku / Pod red. A. Hutnikiewicza, H. Zaworskiej. Wrocław, 1971.
- J. Paszek.* Waclaw Berent – pisarz elitarny. Wrocław, 1990.
- E. Pieńkowska.* Zofia Nałkowska. Warszawa, 1975.

- Pieśń ujdzie calo... / Opr. M. M. Borowicz. Warszawa, 1947.
- M. Podraza-Kwiatkowska. Somnambulicy, dekadenci, herosi. Kraków, 1985.
- J. Pollakówna. Tytus Czyżewski. Warszawa, 1971.
- M. Popiel. Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej. Kraków, 1999.
- A. Potocki. Polska literatura współczesna. Warszawa, 1911–1912, cz. 2.
- Poznanwanie Miłosza. Analiza i szkice o twórczości poety. Kraków, 1985.
- J. Prokop. Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917. Wrocław, 1970.
- Proza Andrzeja Struga. Studia / Red. T. Bujnicki. Warszawa, 1981.
- R. Przybylski. Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938. Warszawa, 1970.
- Polska krytyka literacka (1919–1939). Materiały / Red. J. Z. Jakubowski. Warszawa, 1966.
- L. Pomirowski. Walka o nowy realizm. Warszawa, 1933.
- L. Pomirowski. Nowa literatura w nowej Polsce. Warszawa, 1933.
- A. Potocki. Polska literatura współczesna. Warszawa, 1911–1912.
- Programy i dyskusje literackie Młodej Polski / Opr. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław, 1977.
- Prozaicy Dwudziestolecia międzywojennego / Red. B. Faron. Warszawa, 1974, wyd. 2.
- M. Puchalska, W. Chmurzyński. W kręgu «Chimery». Sztuka i literatura polskiego modernizmu. Warszawa, 1980.
- A. Rudnicki. Rogaty warszawiak. Kraków, 1981.
- J. Rurawski. Władysław Reymont. Warszawa, 1977, 1988.
- W. Sadkowski. Andrzejewski. Warszawa, 1973.
- A. Sandauer. Poeci czterech pokoleń // Zebrane pisma krytyczne. Warszawa, 1981, t. 1.
- A. Sandauer. Przyboś. Warszawa, 1978.
- J. Sawicka. Julian Tuwim. Wrocław, 1986.
- J. Siedlecka. Jaśnie panicz. Kraków, 1987.
- S. Sierotwiński. Krakowskie podziemie literackie pod okupacją hitlerowską. Kraków, 1971.
- J. Sławiński. Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław, 1965.
- A. Sokół. Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wrocław, 1973.
- J. Speina. Literatura w perspektywie psychologii. Toruń, 1998.
- M. Sprusiński. Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość. Kraków, 1971.
- S. Stabro. Chwila bez imienia. O poezji K. K. Baczyńskiego. Chomotów, 1992.
- K. Stala. Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w twórczości Brunona Schulza. Warszawa, 1995.

- Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza / Studia pod red. H. Filipkowskiej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1982.
- A. *Stawar*. O Gałczyńskim. Warszawa, 1959.
- A. *Stern*. Bruno Jasiński. Warszawa, 1969.
- A. *Stern*. Poezja zbuntowana. Warszawa, 1970.
- M. *Stępień*. Ze stanowiska lewicy — Studium jednego z nurtów polskiej krytyki literackiej lat 1919–1939. Kraków, 1974.
- M. *Stępień*. Polska lewica literacka. Warszawa, 1985.
- J. *Stradecki*. W kręgu «Skamandra». Warszawa, 1977.
- Studia o Berencie. Katowice, 1984.
- Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego / Red. J. Błoński, J. Popiołek. Kraków, 1994.
- W. P. *Szymański*. Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych. Kraków, 1973.
- Studia o Leśmianie / Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa, 1971.
- M. *Szykowski*. Współczesna literatura polska 1863–1923. Poznań, 1923.
- J. *Świąch*. Literatura polska w latach II wojny światowej. Warszawa, 1997.
- Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie / Pod red. B. Galstera, J. Kamionkowej-Straszakowej, K. Sierockiej, B. Stachiejewa. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978.
- J. *Trznadel*. Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej. Warszawa, 1966.
- J. *Trznadel*. O poezji Mieczysława Jastruna. Wrocław, 1954.
- T. *Walas*. Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905. Kraków, 1986.
- A. *Walicki*. Stanisław Brzozowski — drogi myśli. Warszawa, 1977.
- A. *Ważyk*. Dziwna historia awangardy. Warszawa, 1976.
- T. *Weiss*. Przełom antypozytywistyczny w Polsce. Kraków, 1966.
- T. *Weiss*. Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Kraków, 1974.
- A. *Werner*. Zwyczajna apokalipsa. Warszawa, 1981, wyd. 2.
- B. *Winkłowa*. Karol Irzykowski. Życie i twórczość. Kraków, 1987, t. 1; 1992, t. 2; 1994, t. 3.
- W. *Witt*. Żeromsciana w archiwach policji carskiej // Pamiętnik Literacki. R. LI. 1960, z. 2.
- W. *Witt*. Żeromski i literatura proletariacka // Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości (1895–1964) / Wyb. Z. J. Adamczyka. Warszawa, 1975.
- Władysław Broniewski w poezji polskiej. Warszawa, 1976.
- W. Wójcik. Zofia Nalkowska. Warszawa, 1973.
- K. *Wyka*. Wędrując po tematach. Kraków, 1971, t. 2.
- K. *Wyka*. Literatura polska 1890–1939 w kontekście europejskim // O potrzebie historii literatury. Warszawa, 1969.
- K. *Wyka*. Gałczyński a wzory literackie. Warszawa, 1970.

- K. Wyka.* Krzysztof Baczyński (1921–1944). Kraków, 1961; 1963.  
*K. Wyka.* Różewicz parokrotnie / Opr. M. Wyka. Warszawa, 1977.  
*M. Wyka.* Światopoglądy młodopolskie. Kraków, 1996.  
*M. Wyka.* Brzozowski i jego powieści. Kraków, 1981.  
*M. Wyka.* Gałczyński a wzory literackie. Warszawa, 1970.  
*W. Wyskiel.* Witold Gombrowicz. Twórczość literacka. Kraków, 1975.  
*S. Wysłouch.* Proza Michała Choromańskiego. Wrocław, 1977.  
*J. Zacharska.* Skamander. Warszawa, 1977.  
*S. Zabierowski.* Krzysztof Kamil Baczyński. Biografia i legenda. Wrocław, 1990.  
*A. Zawada.* Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa, 1994.  
*M. Zaleski.* Przygoda drugiej awangardy. Wrocław, 1984.  
*R. Zimand.* «Dekadentyzm» warszawski. Warszawa, 1964.

## Чешская литература

### Общие работы

- Очерки истории чешской литературы XIX–XX вв. / Редакционная коллегия: Д. Ф. Марков, С. В. Никольский, С. А. Шерлаимова. М., 1963.  
Краткая история Чехословакии. С древнейших времен до наших дней / Отв. ред.: А. Х. Клеванский, В. В. Марьина, А. А. Поп. М., 1989.  
*P. P. Кузнецова.* История чешской литературы. М., 1987.  
*J. Baluch.* Literatura czeska 1918–1968. Kraków, 1973.  
*F. Buriánek.* Česká literatura 20 století. Praha, 1968.  
Dějiny české literatury III. Literatura druhé poloviny devatenáctého století / Red. M. Pohorský. Praha, 1961.  
Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19 století do roku 1945 / Red. Z. Pešat a E. Strohsová. Praha, 1945.  
Česká literatura od počátku k dnešku. II díl (J. Janáčková), III díl (J. Holý). Praha, 1998.  
*M. Červenka, V. Macura, J. Med, Z. Pešat.* Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945. Praha, 1990.  
*A. Měšťan.* Česká literatura 1785–1985. Toronto, 1987.  
Panorama české literatury / Red. L. Machala, E. Petřů. Olomouc, 1994.  
*J. Kunc.* Slovník soudobých českých spisovatelů 1918–1945. Sv. 1–2. Praha, 1945–1946.  
Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 1 (A–G), 2<sub>1</sub> (H–J), 2<sub>2</sub> (K–L) / Vedoucí redaktor V. Forst. Praha, 1985–1993. 3<sub>1</sub> (M–O), 3<sub>2</sub> (P–R). Vedoucí redaktor J. Opelík. Praha, 2000. Издание продолжается.



- Slovník českých spisovatelů / Red. R. Havel a J. Opelík s redakčním kruhem. Praha, 1964.
- Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Vedoucí redaktor P. Janoušek. Díl 1 (A–L). Praha, 1995. Díl 2 (M–Ž). Praha, 1998.
- Čeští spisovatelé z přelomu 19 a 20 století / Napsal autorský kolektiv za redakce Z. Pešata. Praha, 1972.

### Отдельные проблемы

- И. А. Бернштейн.* Чешский роман XX века и пути развития реализма в европейских литературах. М., 1979.
- Л. Н. Будагова.* Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967.
- Л. Н. Будагова.* Бунт «поколения 90-х годов» и поэзия И. Махара, О. Бржезины, А. Софы // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX веков. М., 1976.
- Л. Н. Будагова.* Сюрреализм в Чехословакии (30-е гг.) // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы / Редакторы Е. К. Виноградова, Г. Ф. Коваленко. М., 1995.
- В. К. Житник.* Поэзия Антоніна Софи. Розвиток поетичної майстерності. Київ, 1975.
- Н. Ф. Копыстьянская.* Иван Ольбрахт — человек, писатель, публицист. Львов, 1991.
- Р. Р. Кузнецова.* Мария Майерова. М., 1982.
- О. М. Малевич.* Владислав Ванчура. Л., 1973.
- О. М. Малевич.* Карел Чапек. М., 1989.
- З. С. Ненашева.* Общественно-политическая мысль в чешских землях в конце XIX — начале XX в. М., 1994.
- С. В. Никольский.* Две эпохи чешской литературы. М., 1981.
- С. В. Никольский.* Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.
- С. В. Никольский.* История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое. М., 1997.
- С. В. Никольский.* Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. (Поэтика скрытых мотивов.) М., 2001.
- Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. Отв. ред. С. В. Никольский. М., 1991.
- Р. Пытлик.* Гашек. Авторизованный перевод с чешского О. М. Малевича. М., 1977.
- Р. Пытлик.* Швейк завоевывает мир / Пер. с чешского В. А. Мартемьяновой. М., 1983.
- Е. П. Сератионова.* Российская эмиграция в Чехословацкой республике (20–30-е гг.). М., 1995.
- Р. Л. Филиппикова.* Творчество Владислава Ванчуры. Искусство синтеза и контрапункта. М., 1999.

- C. A. Шерлаимова.* Станислав Костка Нейман. М., 1959.
- C. A. Шерлаимова.* Чешская поэзия XX в. 20–30-е гг. М., 1973.
- Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu. 1919–1924. Praha, 1971. Sv. 2. Vrchol a krise poetismu. 1925–1928. Praha, 1972. Sv. 3. Generační diskuse 1929–1931. Praha, 1970 / K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu ČSAV, vedený Š. Vlašínem.
- M. Blahynka.* Vladislav Vančura. Praha, 1978.
- M. Blahynka.* Vítězslav Nezval. Praha, 1981.
- P. Blažíček.* Haškův Švejk. Praha, 1991.
- P. Blažíček.* Epičnost a naivita Holečkových «Našich». Praha, 1992.
- P. Blažíček.* Poezie Karla Tomana. Praha, 1995.
- Bloudění časem a prostorem – Jaroslav Durych známý a neznámý. Sborník příspěvků z II literární laboratoře, konané v Hradci Králové 25–26 ledna 1996 / Odpovědný redaktor J. Dvořák. Hradec Králové, 1997.
- J. Brabec.* Poezie na předělu doby. Praha, 1964.
- L. Budagova.* Der Poetismus // Künstlerische Avantgarde. Berlin, 1979.
- F. Buriánek.* Generace buřičů. Praha, 1968.
- F. Buriánek.* Fráňa Šrámek. Praha, 1981.
- F. Buriánek.* Petr Bezruč. Praha, 1987.
- F. Černý.* Premiéry bratří Čapků. Praha, 2000.
- M. Červenka.* Český verš devadesátých let. Praha, 1963.
- M. Červenka.* Symboly, písně a mýty. Praha, 1966.
- V. Červenka.* Styl a význam. Studie o básnících. Praha, 1991.
- Česká literatura v boji proti fašismu / Red. M. Blahynka. Praha, 1987.
- Z. Čolaková.* Český surrealismus 30 let. Struktura básnického obrazu. Praha, 1999.
- V. Dostál.* Směr Wolker. Literárního kritika Julia Fučíka «léta učednická» v letech vrcholení, krize a ústupu české proletářské literatury (1921–1925). Praha, 1975.
- B. Fučík.* Čtrnáctero zastavení. Praha, 1992.
- F. Götz.* Boj o český divadelní sloh. Praha, 1934.
- F. Götz.* Václav Řezáč. Praha, 1957.
- J. Hájek.* Marie Majerová aneb Roman a doba. Praha, 1982, vyd. 3.
- M. Hejnová.* Knížka o Milce. Život Miloslavy Hrdličkové-Šrámkové. Hradec Králové, 1985.
- H. Hrzalová.* Julius Fučík. Praha, 1973.
- J. Chalupecký.* Richard Weiner. Praha, 1947.
- J. Chalupecký.* Obhajoba umění. Praha, 1991.

- Kv. Chvatík.* Bedřich Václavek a vývoj české marxistické estetiky. Praha, 1962.
- J. Janáčková.* Roman mezi modernami. Praha, 1989.
- P. Janoušek.* Rozměry dramatu. Interní autorský subjekt a vývojové proměny české meziválečné dramatiky. Praha, 1989.
- P. Janoušek.* Studie o dramatu. Praha, 1993.
- A. Jelínek.* Vítězslav Nezval. Praha, 1961.
- Kniha o Čapkovi. Kolektivní monografie / Red. Š. Vlašín. Praha, 1988.
- Konference o díle Jana Čepa. (Olomouc 9.–10.března 1998) / K vydání připravili F. Valouch a J. Fiala. Olomouc, 1999.
- O. Králík.* Otokar Březina. Logika jeho díla. Praha, 1948.
- K. Krejčí.* Česká literatura a kulturní proudy evropské. Praha, 1975.
- M. Kubínová.* Proměny české poezie dvacátých let. Praha, 1984.
- M. Kundera.* Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Praha, 1960.
- L. Lantová.* Hledání hodnot. Praha, 1969.
- Lidové noviny a Karel Poláček. Sborník příspěvků ze symposia. Rychnov nad Kněžnou, 1998.
- J. Máchal.* Boje o nové směry v české literatuře. Praha, 1926.
- A. Matuska.* Člověk proti skaze. Pokus o Karla Čapka. Bratislava, 1963.
- J. Med.* Symbolismus – dekadence // «Česká literatura», ročn. 33, 1985, č. 2.
- J. Med.* Viktor Dyk. Praha, 1988.
- J. Med.* Spisovatelé ve stínu. Praha, 1995.
- D. Moldanová.* Božena Benešová. Praha, 1976.
- D. Moldanová.* Česká literatura v období modernismu (1890–1918). Ústí nad Labem, 1996.
- J. Mourková.* Jozef Hora. Praha, 1981.
- J. Mourková.* Buřiči a občané. K zápasům o «nové umění» v letech 1900–1918. Praha, 1988.
- J. Mukařovský.* Kapitoly z české poetiky. I–III. Praha, 1948.
- J. Opelík.* Jozef Čapek. Praha, 1980.
- J. Palivec.* Poezie stále budoucí. České Budějovice, 1969.
- J. Pelc.* Zpráva o Osvobozeném divadle. Praha, 1982.
- Z. Pešat.* J. S. Machar básník. Praha, 1959.
- Z. Pešat.* Dialogy s poezií. Praha, 1985.
- Z. Pešat.* Jaroslav Seifert. Praha, 1991.
- Z. Pešat.* Tři podoby literární vědy. Praha, 1998.
- I. Pospíšil, M. Zelenka.* Rene Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky. Brno, 1996.
- I. Pfaff.* Česká levice proti Moskvě. 1936–1938. Praha, 1993.

- A. M. Piša. Ivan Olbracht. Praha, 1982, vyd. 2.  
Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů / Red. Daniela Hodrová. Praha, 1987.  
Poetismus. (Texty, dokumenty a ohlasy) / Red. K. Chvatík a Z. Pešat. Praha, 1967.  
Prameny. (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře) / Manifesty a stati. Vybrali a uspořádali Drahomíra a Štěpán Vlašínovi. Praha, 1978.  
M. C. Putna. Česká katolická literatura v evropském kontextu. 1948–1918. Praha, 1998.  
R. Pytlík. Na přelomu století. Praha, 1988.  
A. M. Ripellino. Magická Praha. Přel. A. Hartmanová a B. Klípa. Praha, 1992.  
Socialistický realismus / Red. L. Štoll a K. Teige. Praha, 1935.  
A. Stich. Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi. Lingvoliterární studie. Praha, 1996.  
A. Stich. Seifertova Světlem oděná. Praha, 1998.  
E. Strohsová. Zrození moderny. Praha, 1963.  
Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100 výročí narození. Praha, 1991.  
Surrealismus v diskusi / Red. K. Teige a L. Stoll. Praha, 1934.  
J. Svoboda. Jan Čep. Ostrava, 1992.  
B. Svozil. V krajinách poezie. Praha, 1979.  
J. Šimůnek. Ruralisté z českého ráje. Sobotka, 1993.  
J. Taufer. Národní umělec Vítězslav Nezval. Praha, 1957.  
M. Travníček. Pout' a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa. Brno, 1996.  
V. Černý. Život a dílo / Red. V. Brožová // Materiály z konference, věnované V. Černému). Praha, 1995.  
F. Valouch. Česká poezie v období Mnichova. Hora, Sejfert, Halas, Holan. Olomouc, 1970.  
Š. Vlašín. Jiří Mahen. Praha, 1972.  
Š. Vlašín. Jiří Wolker. Praha, 1980.  
F. Všetická. Dílna bratří Čapků. Příspěvek k poetice jejich tvorby. Olomouc, 1999.  
Th. G. Winner. Semiotika surrealismu ve světe české avantgardy 20. a 30. let // «Analogon» 7. Praha, 1992.

### Словацкая литература

#### Общие работы

- История словацкой литературы / Редкол.: Ю. В. Богданов, С. В. Никольский, С. А. Шерлаимова. М., 1970.

- Словацкая литература. Часть I. От истоков до конца XIX века / Под редакцией А. Г. Машковой и С. С. Скорвида.
- Dejiny slovenskej literatúry, IV. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia. Vyd. "Veda", Bratislava, 1975.
- Dejiny slovenskej literatúry, V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Vyd. "Veda", Bratislava, 1984.
- Dejiny slovenskej literatúry. Vyd. "Obzor", Bratislava, 1984.
- Encyklopédia slovenských spisovateľ'ov / Vyd. «Obzor». Bratislava, 1984, zv. 1, 2.
- Slovenská literárna kritika. Zv. III. Bratislava, 1981.
- Slovenská literárna kritika. Zv. IV. Bratislava, 1984.
- Slovenská otázka v 20. storočí / Vyd. «Kalligram». Bratislava, 1997.
- Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Vydal L. Mazáč. Praha, 1931.
- Slovensko. Kultúra, 1. časť. Vyd. «Obzor». Bratislava, 1979.
- Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990). Zv. I.–VI. Matica slovenská. Martin, 1986, 1987, 1989, 1990, 1992, 1996.

#### Отдельные проблемы

- И. А. Богданова.* Путь словацкой литературы к реалистическому методу // Литературы славянских и балканских народов конца XIX — начала XX вв. М., 1976.
- M. Bakoš.* Vývin slovenského verša od školy Štúrovej. Bratislava, 1966.
- M. Bakoš.* Avantgarda 38. Bratislava, 1969.
- M. Batorová.* Roky úzkosti a vzopätia. Bratislava, 1992.
- O. Čepan.* Kontúry naturizmu. Bratislava, 1977.
- M. Gáfrik.* Próza slovenskej moderny. Bratislava, 1998.
- R. Chmel.* Dejiny slovenskej kritiky. Bratislava, 1991.
- Z. Kasáč.* Slovenská poézia protifašistického obdobia 1938–1945. Bratislava, 1974.
- I. Kusý.* Mladý Vajanský. Bratislava, 1987.
- I. Kusý.* Zrelý Vajanský. Bratislava, 1993.
- S. Lesňáková.* Cesty k realizmu. (Jozef Gregor-Tajovský a ruská literatúra). Bratislava, 1971.
- J. Noge.* Podoby realizmu v medzivojnovnej próze. Od sociálnej reality k socialistickému realizmu. Bratislava, 1983.
- V. Petřík.* Človek v Jégého diele. Bratislava, 1979.
- Z. Rampák.* Variácie Júliusa Barča-Ivana. Bratislava, 1973.
- K. Rosenbaum.* Vzt'ahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Bratislava, 1983.
- S. Šmatlák.* Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky. Bratislava, 1961.

- S. Šmatlák.* Básnik Laco Novomeský. Bratislava, 1967.  
*S. Šmatlák.* Vývin a tvar Kraskovej lyriky. Bratislava, 1976.  
*S. Šmatlák.* Dve storočia slovenskej lyriky. Bratislava, 1979.  
*J. Števec.* Lyrizovaná próza. Bratislava, 1973.  
*J. Števec.* Dejiny slovenského románu. Bratislava, 1989.  
*M. Šútovec.* Romány a mýty. Bratislava, 1982.

### Серболужицкая литература

- A. А. Гугнин.* Введение в историю серболужицкой словесности от истоков до наших дней. М., 1997.  
*A. А. Гугнин.* Основные этапы развития серболужицкой литературы в славянско-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1998.  
*Л. П. Лантева.* Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. (Справочник Научного центра славяно-германских исследований. 1). М., 1997.  
*Л. П. Лантева.* Русско-серболужицкие научные и культурные связи с начала XIX века до первой мировой войны (1914 года). М., 1993.  
*В. А. Моторный, К. К. Трофимович.* Серболужицкая литература. История. Современность. Взаимосвязи. Львов, 1987.  
*К. В. Швеценко.* Чешско-серболужицкие связи с начала XX века до 1938 года. М., 1993.  
*W. Dahmsowa-Meškankec.* Marja-Grólmusec. 1896–1944. Budyšin, 1996.  
*G. Hančka.* Bohumil Šwjela. Budyšin, 1977.  
*W. Koschmal.* Grundzüge sorbischer Kultur. Eine typologische Betrachtung. Bautzen, 1995.  
*M. Krječmar.* Jacob Bart-Čišinski. Budyšin, 1933.  
*K. Lorenc.* Mina Witkojc, eine sorbische Dichterin. Cottbus, 1976.  
*F. Mětsk.* Mato Kosyk. 1853–1940. Budyšin, 1985.  
*J. Młynk.* Jakub Lorenc-Zalěski. Budyšin, 1962.  
*P. Nowotny.* Dolnosorbiske pismojstwo 1918–1945. Bautzen, 1983.  
Nowy biografiski słownik k stawiznam a kulturje Serbow. Budyšin, 1984.  
Perspektiven sorbischer Literatur / Hrsg. von W. Koschmal. Köln, Weimar, Wien, 1993.  
*J. Petr.* Arnošt Muka. Žiwjenja a skutkowanje serbskeho prócowarja. Budyšin, 1978.  
*W. Remes.* Die Sorbenfrage 1918/1919. Untersuchung einer gescheiterten Autonomiebewegung. Bautzen, 1992.  
*D. Scholze.* Stawizny serbskeho pismojstwa 1918–1945. Bautzen / Budyšin, 1998.

- M. Völkel.* Serbske nowiny a časopisy w sašłosći a w přítomnosći. Budyšin, 1984.  
*W. Zeil.* Sorabistik in Deutschland. Eine wissenschaftsgeschichtliche Bilanz aus fünf Jahrhunderten. Bautzen / Budyšin, 1996.

## Сербская литература

### Общие работы

- Биобиблиографический указатель «Иво Андрич» / Составитель Л. П. Лихачева. Предисловие Р. Ф. Дорониной. М., 1974.  
 Биобиблиографический указатель «Бранислав Нушич» / Составитель Л. П. Лихачева. Предисловие Ю. А. Брагина. М., 1965.  
 Народно-освободительная война в Югославии 1941–1945 гг. Аннотированный указатель литературы. М.: ВГБИЛ, 1976.  
*С. Вујачић.* Црногорски књижевни токови између два рата. Цетиње, 1981.  
*Ј. Деретић.* Историја српске књижевности. Београд, 1983.  
*Д. Живковић.* Токови српске књижевности. Од класицизма и бидермајера до експресионизма. Нови Сад, 1991.  
 Међуратна српска књижевност. Књижевна историја. Институт за књижевност и уметност. Београд, 1982.  
*Ј. Скерлић.* Историја нове српске књижевности. Београд, 1953.  
 Српски роман између два рата (1918–1941). Београд, 1982.  
*М. Бандић.* Историја књижевности југословенских народа 1941–1945. Београд, 1993.  
 Leksikon narodnooslobodilačkog rata i revolucije u Jugoslaviji 1941–1945. 1–2. Београд, 1980.  
 Leksikon pisaca Jugoslavije. Matica Srpska. Београд, I – 1972, II – 1979, III – 1987.  
 Србија у рату и револуцији 1941–1945. Београд, 1976.

### Отдельные проблемы

- М. Б. Богданов (Ешич).* Художественные течения в сербской литературе межвоенного периода // Зарубежные славянские литературы XX век. М., 1970.  
*Н. М. Ваганова.* Югославский партизанский театр // Искусство Центральной и Юго-Восточной Европы в борьбе с фашизмом. 1939–1945. М., 1986.  
 Война и память. Из опыта советской и югославской литератур. М., 1987.  
*Е. В. Гусев.* Славянские партизанские песни. Л., 1979.  
*Р. Ф. Доронина.* Проза Иво Андрича 20–30-х гг. и традиции сербской реалистической литературы конца XIX — начала XX в. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. М., 1989.

- Г. Я. Ильина.* Проблема експрессионизма в современном югославском литературоведении // Советское славяноведение, XI–XII. М., 1970, № 6.
- О. Л. Кириллова.* Между мифом и игрой. О поэтике Андрича. М., 1992.
- Н. Б. Яковлева.* Предисловие к собранию соч. И. Андрича в 3-х т. М., 1984, т. 1.
- Н. Б. Яковлева.* Сражающаяся литература Югославии // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. М., 1972.
- М. Бегич.* Јован Скерлић. Човек и дело. Београд, 1966.
- М. Блечич.* Живот праћен песмом. Београд, 1971.
- Д. Витошевић.* Српско песништво. I–II. Београд, 1975.
- Д. Вученов.* Трагом епохе реализма. Крушевац, 1981.
- З. Гавриловић.* Од Војислава до Disa. Београд, 1959.
- В. Глигорић.* Сенке и снови. Београд, 1970.
- В. Глигорић.* У вихору. Београд, 1962.
- В. Глигорић.* Иво Андрић и наша књижевна традиција. Београд, 1979.
- Ј. Делић.* Српски надреализам и роман. Београд, 1980.
- Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. Београд, 1981.
- Ј. Деретић.* Српски роман 1800–1950. Београд, 1981.
- Д. Живковић.* Европски оквири српске књижевности. 1–5. Београд, 1994.
- Р. Зоговић.* Постајање и постојање. Аутобиографија. Нови Сад, 1993.
- Љ. Јеремић.* Глас из времена. Београд, 1993.
- Ђ. Јовановић.* Књижевност и нови реализам. Београд, 1951.
- Ђ. Јовановић.* Студије и критике. Београд, 1949.
- В. Јовичић.* Српско родољубиво песништво. Београд, 1976.
- В. Јовичић.* Уметност Борисава Станковића. Београд, 1972.
- Књижевност НОБ и револуцији. Београд, 1975.
- В. Р. Кошуткић.* Парнасовци и симболисти у Срба. Београд, 1967.
- Критика у Скерлићево доба. Српска књижевна критика. Књ. X. Нови Сад; Београд, 1975.
- С. Ж. Марковић.* Поезија Десанке Максимовић. Београд, 1990.
- Наша критика између два рата. Београд, 1978.
- М. Пааловић.* Осам песника. Београд, 1964.
- П. Палавестра.* Историја модерне српске књижевности (Златно доба. 1892–1918). Београд, 1986.
- П. Палавестра.* Књижевност Младе Босне. Београд, 1994.
- П. Палавестра.* Критика и авангарда. Београд, 1979.
- П. Палавестра.* Наслеђе српског модернизма. Београд, 1985.
- С. Пековић.* Српска проза почетком двадесетог века. Београд, 1987.
- Р. Поповић.* Књига о Дучићу. Друго допуњено издање. Београд, 1992.



- Прилози проучавању српско-руских књижевних веза X–XX век / Одговорни уредник Мила Столних. Нови Сад, 1993.
- П. Протић.* Писци као критичари пре првог светског рата. Сериа: Српска књижевна критика. Књ. 12. Београд; Нови Сад, 1979.
- Ј. Скерлић.* Писци и књиге. Књ. II–III. Београд, 1955.
- П. Слијепчевић.* Сабрани огледи. I. (Алекса Шантић. Јован Дучић. Милан Ракић.) Београд, 1956.
- Српска књижевност у књижевној критици. Књ. VI. Поезија од Војислава до Божића. Београд, 1966.
- Српски симболизам. Београд, 1985.
- М. Стојнић.* Руско-српска књижевна преплитања. Београд, 1994.
- И. Тартаља.* Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поетике. Београд, 1979.
- Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века (1895–1914). Нови Сад; Београд, 1992.
- М. Богичевић.* Књижевност, револуција. Сарајево, 1986.
- Р. Дžadžić.* Нравствена греша у каменој карији. Митско у Андрићевом делу. Београд, 1983.
- Д. Јермић.* Писац, рат и мир // *Д. Јермић.* Доба антиуметности. Београд, 1970.
- В. Калежић.* Покрет социјалне литературе. Београд, 1975.
- В. Калежић.* Сукоби социјалне литературе и надреализма. Нови Сад, 1975.
- Р. Поповић.* Писци у служби народа. (Хроника књижевног живота у Србији 1944–1975). Београд, 1991.
- М. Ризвић.* Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата. Сарајево, 1980.
- Ž. Skrgin.* Рат и позорница. Београд, 1968.
- Време и савест (зборник есеја и критика писца борца и револуционара). Београд, 1960.
- С. Вујаčić.* Црногорска социјална литература. Титоград, 1978.
- Зли вољешници. Полемике и памфлети у српској књижевности 1917–1943. Београд; Нови Сад, 1983.

### Хорватска литература

- Ї. Бадалич.* Руски писатели у Југославији. Из историје руско-југославских веза. М., 1966.
- Н. М. Ваганова.* Формирање реализма у сценичком искуству Југославије. 20–30-е гг. XX в. М., 1983.
- Война и меморија. Из искуства совјетске и југославске литературе. М., 1987.
- Е. Н. Пащенко.* В. Назор и фолклоризам у хорватској литератури. Киев, 1983.
- Руско-југославјанске литературне везе. Друга половина XIX – почетак XX в. М., 1975.

- A. Флакер.* Советская литература в Югославии с 1918 по 1934 г. // Советское славяноведение. М., 1967, № 6.
- A. Флакер.* Советская литература в Югославии 1934–1941 гг. // Октябрьская революция и славянские литературы. М., 1967.
- Н. Б. Яковлева.* Сражающаяся литература Югославии // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы: 1939–1945. М., 1972.
- A. Barac.* Jugoslavenska književnost. Zagreb, 1954.
- B. Donat.* Studije i portreti. Zagreb, 1987.
- A. Flaker.* Stilske formacije. Zagreb, 1964.
- A. Flaker.* Književne poredbe. Zagreb, 1968.
- I. Frangeš.* Nove stilističke studije. Zagreb, 1986.
- I. Frangeš.* Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987.
- Хрватска književnost prema evropskim književnostima. Zagreb, 1970.
- Хрватска književnost u evropskom kontekstu. Zagreb, 1978.
- Хрватска moderna. Kritika i književna povijest. Zagreb, 1975.
- D. Jelčić.* Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997.
- S. Korać.* Hrvatski roman između dva rata. 1914–1941. Rad JAZU. Knj. 362. Zagreb, 1972.
- M. Kvapil.* Hrvatska književnost 1895–1914. Prag, 1977.
- Лексикон хрватске književnosti. Zagreb, 1988.
- S. Marijanović.* Fin de siècle hrvatske moderne. Osijek, 1990.
- K. Nemeč.* Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja XIX st. Zagreb, 1994.
- NOB. Kultura i umetnost u Hrvatskoj. Zagreb, 1975.
- Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965.
- V. Pavletić.* Hrvatska moderna. Sarajevo, 1961.
- Povijest hrvatske književnosti. Knj. V: Hrvatska moderna. Zagreb, 1978.
- M. Šicel.* Ogledi iz hrvatske književnosti. Rijeka, 1990.
- M. Šicel.* Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb, 1971.
- R. Vučković.* Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979.
- V. Žmegač.* Duh impresionizma i secesije. Zagreb, 1993.

## Словенская литература

### Общие работы

- F. Bernik.* Problemi slovenske književnosti. Ljubljana, 1980.
- Ilustrirana zgodovina Slovencev. Ljubljana, 1999.
- G. Kocijan.* Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941. Bibliografija. Ljubljana, 1999.

- J. Kos.* Pregled slovenskega slovstva. Ljubljana, 1995.  
*A. Slodnjak.* Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968.  
 Slovenska književnost. Leksikon. Ur. J. Kos, K. Dolinar, A. Blatnik. Ljubljana, 1996.  
*F. Zadavec.* Slovenska književnost II. Ljubljana, 1999.  
 Zgodovina slovenskega slovstva. Knj. V–VII. Maribor, 1970–1972.  
 Zgodovina slovenskega slovstva. Knj. IV–VII. Ljubljana, 1963–1971.

### Отдельные проблемы

- М. Л. Бершадская.* Драматургия и театр словенского антифашистского Сопротивления (1941–1945) // Вестник Ленинградского Университета. Л., 1975, № 20.
- Н. М. Вагапова.* Югославский партизанский театр // Искусство Центральной и Юго-Восточной Европы в борьбе с фашизмом. 1939–1945. М., 1986.
- М. И. Рыжова.* Творческий путь О. Жупанчича и его вклад в развитие словенской прогрессивной поэзии XX века // Развитие зарубежных славянских литератур в XX в. М., 1964.
- М. И. Рыжова.* Жизнь и творчество Прежихова Воранца // Зарубежные славянские литературы. XX в. М., 1970.
- М. И. Рыжова.* Реализм Франца Бевка // Зарубежные славянские литературы. XX в. М., 1970.
- М. И. Рыжова.* Творческий путь Алойза Градника // Зарубежные славянские литературы. XX в. М., 1970.
- М. И. Рыжова.* Й. Мурн и русская литература // Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX — начало XX века. М., 1964.
- М. И. Рыжова.* Творчество М. Ю. Лермонтова в восприятии словенских поэтов XIX — начала XX века // Русская литература. М., 1979, № 3.
- Е. И. Рябова.* Иван Цанкар и течения словенской литературы конца XIX — начала XX века // Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX веков. Реализм и другие течения. М., 1976.
- Е. И. Рябова.* Общественно-политические и философские взгляды Ивана Цанкара // Исторические и историко-культурные процессы на Балканах. [Балканские исследования. Вып. 7.] М., 1981.
- Е. И. Рябова.* Основные направления в межвоенной словенской литературе // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970.
- Т. И. Чепелевская.* Жанровая специфика произведения И. Цанкара «Батрак Эрней и его право» // Советское славяноведение. М., 1988, № 3.
- Т. И. Чепелевская.* Повести и романы Ивана Цанкара 1900–1907 годов // На рубеже веков. Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX — начала XX в. М., 1989.

- H. B. Яковлева.* Сражающаяся литература Югославии // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939–1945. М., 1972.
- Balantičev in Hribovškov zbornik. Ur. M. Dolgan. Ljubljana, 1994.
- F. Bernik.* Ivan Cankar. Ljubljana, 1987.
- F. Bernik.* Tipologija Cankarjeve proze. Ljubljana, 1983.
- F. Bernik, M. Dolgan.* Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988.
- M. Boršnik.* O slovenski moderni // Slavistična revija. Ljubljana, 1968.
- M. Dolgan.* Tri ekspresionistične podobe: Pregelj, Grum, Jarc. Ljubljana, 1996.
- Enciklopedija Slovenije. Knj. 1–14. Ljubljana, 1987–2000. Издание продолжается.
- H. Glušič.* Pripovedna proza Cirila Kosmača: Razvoj motivike in način njenega oblikovanja. Ljubljana, 1975.
- T. Kermauner.* Slovenska dramatika dvajsetih let. Ljubljana, 1988.
- M. Kmecl.* Literarna avantgarda in slovenska literatura 20. stoletja // VII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, 1971.
- F. Koblar.* Slovenska dramatika. Knj. I, II. Ljubljana, 1972, 1973.
- J. Kos.* Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike // Jezik in slovstvo. L XIV. Ljubljana, 1969.
- J. Kos.* Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 1987.
- L. Kralj.* Ekspresionizem. (Literarni leksikon 30). Ljubljana, 1986.
- Majcnov zbornik. Ur. G. Schmidt. Maribor, 1990.
- Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Obdobja 5). Ljubljana, 1984.
- Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Obdobja 4). Knj. 1–2. Ljubljana, 1983.
- Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Obdobja 7). Ljubljana, 1987.
- Oton Župančič. Simpozij 1978. Ljubljana, 1979.
- B. Paternu.* K tipologiji realizma v slovenski književnosti // Obdobje realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. (Obdobja 3). Ljubljana, 1982.
- B. Paternu.* Pogledi na slovensko književnost. Knj. 1–2. Ljubljana, 1974.
- F. Petre.* Slovenska književnost med obema vojnama // Nova obzorja 7. Maribor, 1954.
- F. Pibernik.* Temni zaliv Franceta Balantiča. Ljubljana, 1989.
- Pogledi na Bartola. Ur. I. Bratož. Ljubljana, 1991.
- Pregelj Ivan. Ur. M. Dolgan. Ljubljana, 1999.
- Pregljev zbornik. Ur. J. Mahnič. Ljubljana, 1984.
- Prispevki za novejšo zgodovino. Ferenčev zbornik. L. XXXVII. Ljubljana, 1997, št. 2.
- Razmišljanja o Edvardu Kocbeku. Ur. F. Zadavec idr. Ljubljana, 1995.
- Simpozij o Ivanu Cankarju 1976. Ljubljana, 1977.

- J. Slawińska.* Poetycka kosmogonia Edwarda Kocbeka. Kraków, 1993.
- A. Slodnjak.* Obrazi in dela slovenskega slovstva. Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do osvoboditve. Ljubljana, 1975.
- Slovensko pesništvo upora. Knj. I, II. Ljubljana, 1987, 1995.
- J. Snoj.* Josip Murn. Ljubljana, 1978.
- K. Šalamun-Biedrzycka.* Anton Podbevšek in njegov čas. Maribor, 1972.
- V. Troha.* Futurizem. (Literarni leksikon 40). Ljubljana, 1993.
- J. Vrečko.* Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Maribor, 1986.
- F. Zadavec.* Alojz Gradnik. Ljubljana, 1981.
- F. Zadavec.* Elementi slovenske moderne književnosti. Murska Sobota, 1980.
- F. Zadavec.* Kontakte zwischen slowenischen und deutschen Expressionismus // Zeitschrift für Slavistik 28. Berlin, 1983.
- F. Zadavec.* Slovenska besedna umetnost v prvi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 1974.
- F. Zadavec.* Slovenska ekspresionistična literatura. Murska Sobota; Ljubljana, 1993.
- F. Zadavec.* Slovstvo v dobi ekspresionizma in socialnega realizma // Zgodovina slovenskega slovstva. Knj. VI–VII. Maribor, 1972.
- F. Zadavec.* Srečko Kosovel 1904–1926. Koper-Trst, 1986.
- F. Zadavec.* Umetnikov črni piruh. Ljubljana, 1981.

## Болгарская литература

### Общие работы

- Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков / Под ред. В. И. Злыднева, Д. Ф. Маркова, С. В. Никольского. М., 1959.
- В. Андреев.* История болгарской литературы. М., 1978.
- П. Зарев.* Панорама болгарской литературы. Т. 1–2. М., 1976.
- П. Зарев.* Панорама на българската литература. В пет тома. Т. 1–5. София, 1966–1976.
- С. Игов.* История на българската литература. 1878–1944. София, 1990.
- История на българската литература. Т. 3. Българската литература от Освобождението (1878) до края на първата световна война. София, 1970.
- История на българската литература. Т. 4. Българската литература от края на първата световна война до девети септември 1944 година. София, 1976.
- Речник на българската литература. Т. 1–3. София, 1976–1982.
- Речник по нова българска литература (1878–1992). София, 1994.

## Отдельные проблемы

- В. Андреев.* Георгий Караславов. Критико-биографический очерк. Л., 1972.
- В. А. Захаржевская.* Людмил Стоянов. От символизма к социалистическому реализму. Киев, 1982.
- В. И. Злыднев.* Русско-болгарские литературные связи XX века. М., 1964.
- Д. Ф. Марков.* Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1959.
- Д. Ф. Марков.* Из истории болгарской литературы. М., 1973.
- А. Опульский.* Современные поэты Болгарии. М., 1975.
- Русско-болгарские фольклорные и литературные связи: В 2-х т. Т. 1. Л., 1976; Т. 2. Л., 1977.
- Ж. Авджиев.* Българската литература след Освобождението (студии и очерци). София, 1970.
- Ж. Авджиев.* Георги Бакалов. Литературно-критическа дейност. София, 1959.
- Българската критика за Гео Милев. София, 1971.
- Българската критика за Никола Вапцаров. София, 1969.
- Българската критика за Пенчо Славейков. София, 1974.
- Б. Вапцарова.* Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. София, 1978.
- В. Велчев.* Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX–XX в. От Фонвизин до Горки. София, 1974.
- К. Генов.* Елин Пелин. Живот и творчество. София, 1956.
- Л. Георгиев.* Петко Ю. Тодоров. Монография. София, 1963.
- П. Данчев.* Избрани произведения в три тома. Т. 1–3. София, 1985.
- Б. Димитрова, Й. Василев.* Младостана Багряна и нейните сиътници. Пловдив, 1975.
- Б. Димитрова, Й. Василев.* Дни черни и бели. Е. Багряна – наблюдения и разговори. София, 1975.
- Г. Димов.* Из историята на българската литературна критика. София, 1968.
- Езици на европейската модерност. Български и словашки прочити. Съставители Христина Балабанова и Адам Бжох. София, 2000.
- Елин Пелин. Сто години от рождението му. (Нови изследвания). София, 1978.
- Елисавета Багряна. Нови изследвания. София, 1989.
- С. Каролев.* Жрепът воин. София, 1976.
- Р. Ликова.* Българската белетристика между двете войни. 1918–1944. София, 1965.
- Г. Найденова-Стошлова.* П. К. Яворов. Историко-литературно изследване. София, 1957.
- Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. Сборник е подготвен от Института за литература при БАН. София, 1980.

- М. Николов.* Антон Страшимиров. Монографичен очерк. Софија, 1965.
- И. Панова.* Вазов. Елин Пелин. Ѓовков. Майстори на разказа. Второ издание. Софија, 1975.
- 100 години. Пенчо Славейков. Юбилеен сборник. Софија, 1966.
- С. Султанов.* Ѓовков и неговият свят. Литературни етуди. Софија, 1968.
- С. Хадџикосев.* Българският символизъм и европеекият модернизъм. Софија, 1974.
- Христо Смирненски в литературната критика. Софија, 1964.
- Г. Цанев.* Книга за критиката. Софија, 1980.
- Г. Цанев.* Страници от историята на българската литература. ТТ. 1–4. Софија, 1967–1975.
- М. Цанева.* Петима поети. Софија, 1974.

### Македонска литература

- Македонија: проблеми истории и култура / Отв. ред. Р. П. Гришина. М., 1999.
- Македонскиот јазик, литература и култура в славјанском и балканском контексте. Сб. ст. под ред. Р. П. Усиковој и А. Г. Шешкен. М., 1999.
- А. Алексиев.* Основоположници на македонската драмска литература. Скопје, 1972.
- Ю. Д. Бељева.* Кочо Рацин и раждение македонској пролетарској литератури // Зарубежне славјанске литератури. XX в. М., 1970.
- М. Ѓурчинов.* Нова македонска книжевност (1945–1980). Скопје, 1996.
- М. Друговац.* Историја на македонската книжевност. XX век. Скопје, 1990.
- Книга за Миладиновци, 1862–1962. Скопје, 1962.
- Б. Конески.* За македонската литература. Изб. дела. Кн. IV. Скопје, 1967.
- Б. Конески.* Македонскиот XIX век. Скопје, 1986.
- Литературата на југословенските народи и народности создадена во НОБ и Револуцијата 1941–1945. Титов Велес, 1983.
- Македонската литература и уметност во контекстот на поетиката на социјалниот реализам. Скопје, 1995.
- Македонската литература меѓу двете светски војни и појавата на «Бели мутри». Скопје, 1990.
- Македонско-руски јазични и културни врски. Материјали од Првата македонско-руска славистичка концеренција. Скопје, 1998.
- Д. Митрев.* За темата на Народноослободителна борба во македонската литература // Борба и литература. Скопје, 1961.
- С. Младеновски.* Македонски народни песни за НОБ и револуцијата. Скопје, 1983.

- Д. Наневски.* Поетот Рацин. Скопје, 1983.
- Б. Ристовски.* Димитрија Чуповски и македонската национална свест. Скопје, 1996.
- Б. Ристовски.* Историја на македонската нација. Скопје, 1999.
- А. Спасов.* Истражувања и коментари. Скопје, 1977.
- А. Спасов.* Студије, огледн и критике. Београд, 1978.
- А. Спасов.* Избор. Скопје, 1986.
- Г. Старделов.* Меѓу литературата и животот. Скопје, 1981.
- В. Стојчевска-Антиќ.* Средновековна книжевност. Скопје, 1997.
- Г. Тодоровски.* Трактати за солцељубивите. Скопје, 1974.



## Именной указатель

- Абджиев Георги 727, 925  
Абрашевич Коста 228, 229  
Абрамовский Эдвард 383  
Аверченко Аркадий Тимофеевич 200  
Агапкин Василий Иванович 756  
Агапкина Тамара Петровна 416  
Адельгейм Ирина Евгеньевна 8  
Аджия Божидар 868  
Ади Эндре 167, 506, 780  
Адлер Альфред 577, 641  
Адорно Макс 767  
Александр Батенберг, князь 310  
Александр Македонский (Александр III Великий) 708  
Александров Васил 907  
Алексиев Александр 712, 713, 720  
Алечкович Мира 846  
Алеш Микулаш 775  
Алич Салих 871  
Алфиревич Франо 612, 871  
Альбрехт Фран 642–643, 657  
Альтшуль Рудольф 790  
Андерс Владислав 735, 740, 754, 755, 756  
Андерсен Ганс Христиан 455  
Андерсен-Нексе Мартин 643, 663  
Анджеевский Ежи 397–398, 758  
Андреев Веселин 920  
Андреев Леонид Николаевич 147, 148, 200, 326, 342, 496  
Андрейчин Иван 323, 343  
Анрицкий Алойс 831  
Анрицкий Миклавш 176, 183–186, 188, 528, 531, 540, 541  
Анрич Иво 226, 243, 351, 354, 556, 557, 566, 569, 571, 572, 589, 595, 597, 735, 741, 855, 856, 859–864, 937  
Анрич Саво 836, 850  
Аничков Евгений Васильевич 714  
Аполлинер Гийом (наст. имя — Вильгельм Аполлинаруй Костровицкий)\* 433, 437, 440, 467, 501, 518, 817, 818  
Аркос Жан Рене 427  
Арнаутов Михаил 339  
Арнштайнова Франтишка 745  
Арсений III Црноевич (Чарноевич), патриарх серб. 573  
Арский Павел Александрович 679  
Арцыбашев Михаил Петрович 200  
Асеев Николай Николаевич 673  
Афиногенов Александр Николаевич 522  
Африч Векослав 856, 873  
Ахматова Анна Андреевна 160, 161, 164  
Ашкерц Антон 201, 284–285, 287, 291  
Баар Йозеф Шимон 16, 17, 22, 86, 113, 116  
Бабович Милосав 241  
Багряна (наст. фамилия — Балчева) Елисавета 354, 686–687, 705, 906, 910  
Бадалич Йосип 619, 620  
Бадев Яруан 908  
Бажова Ариадна Павловна 214  
Базовский Милош Александр 479, 806  
Байрон Джордж Ноэл Гордон 157, 167  
Бакалов Георги 323, 324, 337, 671, 675, 679, 681, 700, 702, 703, 907, 908  
Бакбергенов К. 533, 534  
Баккош Микулаш 357, 518, 519  
Бакунин Михаил Александрович 196  
Балантич Франце 742, 871, 897–900, 904  
Балентович Иво 871  
Балинский Станислав 745, 749, 754  
Балота Мате 610  
Бальзак Оноре де 584  
Бальмонт Константин Дмитриевич 345, 780  
Банг Герман 168  
Бандич Милош 834, 836, 837, 840, 842, 844, 851, 855, 856, 859, 860  
Баневич Мирко 587, 588, 837, 844  
Бар Герман 299, 599  
Барац Антун 598  
Барбарич Штефан 283  
Барбюс Анри 459, 669  
Баркович Йосип 873  
Барт Арношт 174, 525–526, 530  
Барт-Чишинский Якуб 176, 177–180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 528, 529, 531, 542, 544, 546, 576, 831  
Бартко Ян 176  
Бартулович Нико 597  
Барч-Иван Юлиус 524, 825, 826  
Басс Эдуард 466, 791, 796

\* Наст. имя писателя, известного под псевдонимом, приводится не всегда. — *Примеч. ред.*

- Баторий Стефан 754  
Батушич Славко 604  
Батя Томаш 457  
Баух Ефрем 764  
Бах Иоганн Себастьян 770, 771  
Бах Йосип 276  
Бачинский Кшиштоф Камиль 742, 745, 747, 748, 749, 751, 752  
Баблер Алеш 893  
Бевк Франце 296, 354, 658, 660–661, 665, 889, 893  
Бего Марин 616  
Бегович Милан 252, 258, 267–268, 279, 604, 616–617, 624, 634, 871, 877  
Беднарж Камил 780, 786, 787–788, 790  
Бедный Демьян (наст. имя — Ефим Алексеевич Придворов) 679  
Бедрих-Радлюбин Миклавш 176, 184, 537  
Безек Казимир 503  
Безруч Петр 97–98, 161, 433, 529, 530, 546, 642, 783, 827  
Белев Георги 703  
Белинский Виссарион Григорьевич 81, 148, 256  
Беличич Винко 897  
Белый Андрей (наст. имя — Борис Николаевич Бугаев) 538  
Беляева Юлия Дмитриевна 723  
Бем Альфред Людвигович 426  
Бенеш Эдуард 441, 768, 773  
Бенешич Юлие 871  
Бенешова Божена 16, 113, 122–123, 466  
Бенка Мартин 479, 806  
Бенковский Георгий 336  
Беньяк Валентин 780, 806, 809–812  
Бергсон Анри 15, 17, 26, 89, 257, 432, 476, 576  
Бердяев Николай Александрович 640  
Берент Вацлав 23, 34, 39, 40, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 76, 398  
Беркли Джордж 465  
Берник Франце 300, 302, 303, 884, 893  
Бернс Роберт 292  
Бершадская Марианна Леонидовна 891  
Бетховен Людвиг ван 333, 807  
Бехер Иоганнес Роберт 355, 624  
Бёклин Арнольд 539  
Бёлер Франц 464  
Бженковский Ян 364, 371, 372, 398  
Бжоза Ян 390, 758  
Бжозовский Станислав 32, 34, 37, 38, 52, 58, 360  
Библ Константин 430, 434, 436, 440, 442, 445, 446, 499, 781  
Бизе Жорж 199  
Билек Франтишек 111  
Бихали Ото 577, 578  
Бихали Павле 577, 578  
Благо Павел 154  
Благоев Димитр 322–324, 325  
Блатны Иван 780, 786, 788, 789, 790  
Блатны Лев 430, 472, 789  
Блечич Милорад 847  
Блок Александр Александрович 157, 326, 345, 354, 471, 510, 648, 673, 683  
Блуа Леон 111, 449, 781  
Блюкл Йозеф 467  
Блюмова Дагмар 467  
Бобровский Йоханнес 183  
Богатырёв Константин Петрович 918  
Богатырёв Пётр Григорьевич 477, 518  
Богданова Ирина Александровна 130, 514  
Богданович Милан 582, 607  
Богишич Рафо 877  
Боглич Анте 878  
Богович Мирко 604  
Боговский Мите 716, 926, 927, 928  
Богушевская Хелена 389, 390, 395  
Боллер Шарль 14, 81, 89, 163, 167, 199, 215, 222, 226, 266, 288, 293, 339, 432, 613, 817  
Боздех Эмануэль 799  
Боич Милутин 226–228, 249, 251  
Бой-Желеньский Тадеуш 47, 50, 745  
Бомарше Пьер Огюстен Карон де 455, 474  
Бонифачич Анте 870  
Бор Матей (наст. имя — Павшич Владимир) 655, 656, 736, 885–886, 888, 889, 891, 892, 894, 904  
Бор Ян Евангелиста 494  
Боровский Тадеуш 741, 745, 747, 752, 753, 761, 762  
Бородач Ян 522  
Боршник Марья 656, 657, 903  
Босх Иероним 782  
Ботев Христо 323, 329, 330, 332, 336, 337, 728, 738  
Ботто Ян 166  
Боушка Сигизмунд Людвик 85, 86

- Боханец Франчек 898  
 Бояджиев Димитр 343, 344, 347  
 Боярской Вацлав 745  
 Брабец Иржи 128  
 Брандес Георг 257, 342  
 Братный Роман (наст. фамилия — Мулярчик) 748, 757  
 Брачко Стане 897  
 Бредель Вилли 622  
 Бреза Тадеуш 388, 408, 757  
 Брезан Юрий 829  
 Брезина Ян 816, 817  
 Брезовачки Тито 610  
 Брейц Йоже (псевдоним — Йоже Яворшек) 894  
 Бремон Анри 519  
 Брест Вида 888  
 Бретон Андре 443, 517, 518, 579, 817, 869  
 Брехт Бертольд 473, 630, 648, 660, 891  
 Бржезина Отокар 77, 82, 84, 89–91, 92, 111, 127, 161, 257, 475, 502, 775  
 Бржезовский Богуслав 788, 791  
 Британишский Владимир Львович 750, 753  
 Брнчич Иво 655–656, 657, 658–659, 666, 895  
 Брод Макс 426  
 Бродский Йосиф Александрович 613  
 Броз-Тито Йосип 835, 924  
 Броневский Владислав 354, 356, 373, 416, 735, 741, 745, 749, 755, 756  
 Броук Богуслав 442, 790  
 Броцко Ян 807  
 Бртань Рудо 807  
 Брюнетьер Фердинанд 256  
 Брюсов Валерий Яковлевич 257, 339, 345  
 Бубер Мартин 401  
 Будагова Людмила Норайровна 440, 445  
 Будак Миле 634–635, 865, 867, 868, 869–870  
 Будал Андрей 665  
 Буйнак Павел 149, 171  
 Бук Якуб 175  
 Бунин Иван Алексеевич 200, 467  
 Бунчак Павел 816, 817  
 Буриан Эмиль Франтишек 123, 471, 473, 797–798  
 Бурианек Франтишек 97, 774  
 Бурлюк Давид Давидович 779  
 Бухарин Николай Иванович 577  
 Бьелек Антон 149  
 Бьёрнсон Бьёрнстерьне Мартиниус 81, 145, 147, 167, 168  
 Вагапова Наталия Михайловна 623, 624, 626  
 Вагиер Рихард 67  
 Важик Адам 364, 371, 398, 745, 755  
 Вазов Иван 17, 201, 312, 316, 321, 323, 324, 328, 330, 333, 335, 341, 347, 671, 684, 701, 738  
 Вайнер Рихард 464, 465  
 Вайнтрауб Ежи Камиль 745, 751, 752  
 Вайс Ян 791, 796  
 Вайссенхоф Юзеф 58, 64  
 Ваксмахер Морис Николаевич 333, 334, 841  
 Валери Поль 449, 519  
 Валленштейн (Вальдштейн) Альбрехт 464  
 Валтар Ян 175, 184  
 Вамош Гейза 495, 504  
 Вандурский Витольд 355, 373, 416  
 Вансова Терезия 142, 488  
 Ванчура Владислав 356, 430, 441, 459–462, 463, 471, 474, 475, 475, 736, 741, 774, 775, 776, 791, 792, 799  
 Ванькович Мельхиор 759, 760  
 Вапцаров Никола (Йонков) 703, 704, 705, 727, 728, 729, 736, 741, 907, 909, 913, 914–917, 925  
 Василев Владимир 670, 908  
 Василев Душан 556, 566, 567  
 Василев Орлин 700, 702, 907, 908, 912, 913, 914  
 Василевская Ванда 391, 392, 633, 735, 746, 758  
 Васич Драгиша 569, 570, 598, 858, 859  
 Ват Александр 363, 370, 371, 398, 409, 745, 755  
 Ваумпотич Мирослав 605  
 Вацлав (св. Вацлав), князь 771, 775, 784  
 Вацлав II, чешский король 792  
 Вацлав IV, чешский король 793  
 Вацлавек Бедржих 435, 439, 442, 476, 503, 506, 512, 736, 774, 775, 776, 780  
 Вацулик Людвик 934  
 Вашек Владимир (см. Безруч Петр)  
 Вашица Йозеф 477, 780  
 Ваянский Светозар Гурбан 131, 132–136, 138, 139, 142, 144, 147, 149, 150, 155, 157, 159–160, 162, 163, 166, 170, 494, 505, 643, 809  
 Вега Карпью Лопе Феликс де ( Лопе де Вега) 780, 798  
 Вежинов Павел 907, 912, 922

- Вежинский Казимеж 361, 368, 369, 375, 377, 745, 749, 753, 760  
Вейль Иржи 442, 458  
Велков Крум 699, 703, 907, 913  
Веллек Рене — см. Уэллек  
Велчев Симеон 920  
Вельмар-Янкович Владимир 858, 859  
Веля Юрий 541–542, 828  
Веля-Радысерб Ян 176, 183, 184, 537  
Вересаев Викентий Викентьевич 200  
Верих Ян 471, 472, 473–474, 777, 779  
Верлен Поль 14, 163, 164, 215, 269, 288, 293, 339, 449, 671, 786  
Верн Жюль 470  
Верфель Франц 426, 644, 651  
Верхарн Эмиль 226, 293, 339, 427, 672  
Веселинович Янко 229, 264, 859  
Вжесинский Павел (П. В-ский) 425  
Видакович Милош 206  
Видмар Йосип 646, 657, 894, 895  
Видрич Владимир 252, 268–269  
Визнер Любо 270, 279, 612  
Вийон Франсуа 474, 807, 895  
Виктор Ян 392  
Вильгельм II, германский император 525  
Вильдрак Шарль 427  
Вильсон Томас Вудро 424  
Винавер Станислав 251, 561, 562, 563, 566, 568, 576, 581, 584, 598  
Вингер Юрий 176, 184, 186, 188  
Виноградов Виктор Владимирович 878  
Винтер Зикмунд 17, 22, 113, 114, 115, 464  
Випотник Цене 646  
Висьневский Гжегож 416  
Виткевич Станислав 19, 399  
Виткевич Станислав Игнаций (Виткаций) 29, 35, 61, 62, 70, 74, 363, 398, 399–401, 402, 403, 404, 405, 406, 407–408, 409, 411, 417–419, 420, 421, 422, 423, 745, 763  
Виткоц Мина 194, 530, 542–545, 546–547, 548, 827, 829, 833  
Витошевич Драгиша 206, 214, 251  
Виттлин Юзеф 369, 392, 394, 745  
Вичаз Ота 182, 527, 530, 534, 545, 829, 833  
Вичаз-Хросчанский Павол 534  
Вичазец Герта 541  
Владиславич-Рагузинский Савва Лукич 213, 857  
Влаисавлевич Владо 612, 871  
Влайков Годор 314, 323, 324  
Влчек Ярослав 81, 128, 129  
Воденичарский Васил 736, 907, 909, 920  
Водичка Феликс 477  
Водник Антон 644, 645–646, 653, 656, 900  
Водник Бранко 598  
Водник Валентин 892  
Водник Франце 653, 656, 895  
Водники Антон и Франце, братья 652  
Водушек Божо 644, 645, 658, 659  
Войников Добри 316  
Войницалия М. 727  
Войнович Иво 252, 276–277, 598  
Войтех-Адалберт Пражский, св. 784  
Войтыла Кароль Юзеф (папа Иоанн Павел II) 763  
Воланская Гела 826  
Волов Панайот 336  
Волькер Иржи 354, 430, 432–434, 436, 437, 440, 471, 472, 474, 476, 499, 740, 788, 813, 840  
Вольф Фридрих 624  
Восковец Иржи 471, 472, 473–474, 777, 779  
Вотруба Франтишек 148–149, 166, 167, 169  
Вошняк Йосип 304  
Вронский Юрий Петрович 138  
Врубель Михаил Александрович 93, 673  
Врхлицкий Ярослав 81, 82, 93, 99, 124, 127, 177, 186, 546, 783  
Вуйнович Милан 873  
Вукович Владета 843  
Вутимский Александр 910, 911  
Вучетич Шиме 615, 628, 866, 872, 873  
Вучкович Воислав 577  
Вучкович Радован 859  
Вучо Александр 569, 583, 590  
Вчеличка Геза 442, 458  
Выка Казимеж 64, 751  
Выскочил Альберт 448  
Выспяньский Станислав 18, 29, 30, 47, 67, 69–70, 72, 73, 74, 378, 414, 415, 419  
Габаи Фердинанд 514  
Габсбурги 13, 451, 464  
Гавела Джуро 222  
Гавелла Бранко 602, 624  
Гавличек Збынек 790  
Гавличек Ярослав 466, 790, 794  
Гавличек-Боровский Карел 107, 186, 475, 739, 777  
Гавранек Богуслав 477

- Гаврилович Зоран 223  
 Гаврюшина Лидия Константиновна 8  
 Гаек Иржи 774  
 Гайцы Тадеуш 742, 745, 747, 752, 763  
 Галас Франтишек 110, 446, 447, 448, 449, 450, 475, 493, 736, 769, 770–771, 774, 775, 776, 777, 780, 783–784, 799  
 Галек Витезслав 82, 783  
 Галл Иван 24, 130, 166, 167, 168  
 Галович Фран 274, 280, 596  
 Галогаж Стеван 723, 869  
 Галчинский Константы Ильдефонс 364, 365, 374, 379–380, 409, 745, 747  
 Гамада Милан 815  
 Гамальяр Ян Игор 482  
 Гамсун Кнут 14, 147, 168, 260, 495, 643  
 Гангл Энгельберт 305  
 Ганка Вацлав 81  
 Ганус Ладислав 805  
 Гануш Йозеф 129  
 Гаранта Ян 519, 814  
 Гарашанин Илия 553  
 Гарсия Лорка Федерико 615  
 Гаршин Всеволод Михайлович 256  
 Гастев Алексей Капитонович 679  
 Гатов Александр Борисович 678, 682, 914  
 Гауптман Герхард 67, 167, 168, 257  
 Гауссман Иржи 436  
 Гафрик Михал 157, 167, 168  
 Гачев Дмитрий Иванович 355  
 Гашек Ярослав 17, 107, 351, 356, 453–455, 473  
 Гашпар Тидо Й. 493, 494, 495, 514, 801, 802, 808  
 Гвардини Романо 641  
 Гведослав Павол Орсаг 131, 135–140, 149, 155, 157, 158, 162, 163, 164, 169, 170, 424, 485, 505, 508, 522, 808, 812  
 Гебауэр Ян 81, 128  
 Геббельс Йозеф 775, 777  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 336, 726  
 Гейдрих Рейнгард 88, 774, 781, 830  
 Гейдук Адольф 104  
 Гейне Генрих 157, 167, 209, 218, 269, 292, 329, 648  
 Гейнова Мария 102  
 Гейслер Индржих 791  
 Гекторович Петар 610  
 Гельнер Франтишек 17, 99, 106–107  
 Генлейн Конрад 441, 474, 768  
 Генрик Сандомирский, князь 397  
 Генрих I (Птицелов), баварский король 187  
 Георгиев Михалаке 328  
 Герасимов Михаил Прокофьевич 679  
 Гербен Ян 97, 116  
 Геринг Герман 777  
 Герлович Аленка 892  
 Герман Игнат 113, 117, 466  
 Геров Александр 914  
 Герострат 367  
 Герхардт Пауль 181  
 Герцен Александр Иванович 196, 203, 326, 342  
 Герчикова Ирина Александровна 8  
 Гельдерлин Иоганн Кристиан Фридрих 539, 806  
 Гёте Иоганн Вольфганг 15, 103, 140, 248, 329, 539, 631, 806, 856  
 Гётц Франтишек 430, 472, 473, 798  
 Гибианский Леонид Янович 923, 924, 925  
 Гилар Карел Гуго 472, 475  
 Гитлер Адольф 353, 469, 478, 631, 641, 733, 735, 736, 768, 773, 775, 777, 779, 802, 804, 805, 808, 834, 865, 889, 937  
 Гитович Александр Ильич 608, 613  
 Главачек Карел 22, 77, 93, 94–96, 161, 782  
 Главаш Андрия Радослав (псевдоним — А. Р. Бузров) 868, 870  
 Главка Йозеф 80  
 Глазарова Ярмила 466, 467, 791, 794  
 Глазков Николай Иванович 724, 725, 917  
 Глбина Павел Г. 519, 814  
 Глигорич Велибор 859  
 Глинка Андрей 145, 482, 498, 768  
 Глишич Милован 859  
 Гловюк Сергей Николаевич 725, 929  
 Глушич (Глушич-Криспер) Хельга 904  
 Говекар Фран 16, 285–286, 890  
 Гоголь Николай Васильевич 14, 81, 188, 204, 208, 230, 233, 287, 301, 305, 306, 326, 329, 475, 522, 701, 856, 873, 895  
 Гойя Франциско 589, 862  
 Голомбек Йозеф 830  
 Голан Владимир 357, 446, 448, 737, 741, 769, 770, 771, 776, 780, 781–782, 784, 785, 799  
 Голан Ян Арношт 176  
 Голар Цветко 295  
 Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 239, 935  
 Голечек Йозеф 16, 116, 462, 775  
 Голя Павел 643, 658  
 Голлы Йозеф 171, 522

- Голлы Ян 812  
Голоух Рудольф 666  
Голсуорси Джон 167, 467, 584  
Гольдони Карло 455  
Гомбрович Витольд 351, 396, 398, 401–403, 404, 405–406, 408, 409, 410, 411, 419–421, 422, 423  
Гомер 181, 182, 335, 528  
Гонэл Индржих 430, 442, 473, 799  
Гонкур де Эдмун и Жуль, братья 81  
Гонсеровский Вацлав 58  
Гончаров Иван Александрович 113, 475  
Гора Йозеф 356, 428, 429, 431, 441, 445, 474, 475, 506, 737, 769, 771–772, 775, 776, 777, 780, 781, 783, 784, 785, 786  
Горак Иржи 938  
Горак Йозеф 514  
Горан-Ковачич Иван 736, 741  
Горбов Дмитрий Александрович 319  
Горват Иван 495, 514  
Гореневич Илько 602, 624  
Горжейши Индржих 432, 781, 798  
Горник Михал 175, 190, 193, 540  
Горов Павол 737, 819  
Городецкий Сергей Митрофанович 678  
Городнева Е. 509  
Горская Наталия 158  
Горский Михаэл (наст. имя — Иван Крнич) 257  
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 125, 147, 148, 200, 228, 243, 250, 273, 276, 315, 318, 326, 342, 354, 522, 583, 620, 658, 663, 664  
Гостинский Отакар 77, 478  
Гостовский Эгон 466, 467, 740, 779  
Готвальд Клемент 440, 773  
Готье Теофиль 253  
Гофман Властислав 100, 110  
Гофман Эрнст Теодор Амадей 263  
Гофмансталь Гуго фон 245, 257, 288, 345  
Гофмейстер Адольф 430, 441, 779  
Говичиньская Поля 390, 392, 395, 398  
Грабак Йозеф 477  
Грабельшек-Грабер Карел 889  
Градник Алойз 295, 642, 653, 737, 896, 905  
Граф Штефан 514  
Графенауэр Нико 897, 898  
Грдличкова (Грдличкова-Шпрамкова) Мирослава 101, 102  
Гребнев Наум Исаевич 345  
Грегор-Тайовский Йозеф — см. Тайовский  
Грегорец Ян 812  
Грегорич Симон 282, 892, 895  
Греблова Людмила 167, 168  
Григорьев Борис Дмитриевич 673  
Гринберг Генрик 744  
Грольмузец Марья 827, 828  
Гросс Франтишек 789  
Гроссек-Корицкая Мария 47  
Грубин Франтишек 448, 770, 780, 786, 799  
Груден Иво 658, 659, 665  
Груев Дамьян (Даме) 707, 928  
Грум Славко 667–668  
Грушовский Ян 493, 494  
Гспан Альфонс 649  
Гугнин Александр Александрович 177, 538, 540  
Гудечек Франтишек 789  
Гули Питу 928  
Гулка Ярослав 436  
Гуляшки Андрей 907  
Гундулич Иван 876  
Гурбан Владимир 166, 167  
Гурбан-Ваянский Светозар — см. Ваянский Светозар Гурбан  
Гуров Павел 105  
Гурова Ирина Гавриловна 770, 776  
Гурская Халина 758  
Гурский Артур (псевдоним Квазимодо) 27, 31, 36, 37  
Гуссерль Эдмунд 476, 558  
Гюго Виктор Мари 218, 227, 250, 807  
Гюисманс Жорис Карл (Шарль Мари Жорж) 260  
Гюрчинов Милан 716, 929, 930  
Д'Аннунцио Габриеле 168  
Давичо Оскар 580, 583, 585, 586, 723  
Даладье Эдуард 768  
Далиборский М. 540  
Далимил, чеш. хронист 792  
Далчев Атанас 686, 687–688, 705, 906, 909, 910  
Дамсова-Мешканец Ворша 828  
Данило II, сербский архиепископ, писатель 228  
Даниловский Густав 52, 54  
Данте Алигьери 86, 539, 780, 807, 895  
Даскалов Стоян Цеков 912, 913

- Дворжак Антонин 125, 775  
 Дворжак Арношт 465, 471, 472  
 Дворжак Ксавер 85  
 Дебевец Йоже 657  
 Дебеляк Тине 645, 651–652, 655, 895, 898, 901, 902, 905  
 Дебелянов Димчо 329, 343, 346, 347, 672, 728  
 Дедиер Владимир 854–855  
 Дединац Милан 569, 580, 845  
 Дежман Иванов Миливой 256, 258, 271, 278  
 Делеклюз Шарль 679  
 Деленк Юрий 186  
 Делорко Олинко 612, 870, 871  
 Делчев Борис 347, 703, 908  
 Делчев Гоце 339, 340, 347, 707, 927, 928  
 Демель Рихард 164, 168, 288, 293, 345, 671, 672  
 Демл Якуб 86, 110–112, 113, 780  
 Деретич Йован 198, 216, 219, 227, 247, 248, 860  
 Державин Константин Николаевич 316, 321  
 Державин Николай Севастьянович 330  
 Десница Владан 635  
 Дестовник-Каюх Карел 736, 742, 886–887, 889, 892, 904  
 Детела Фран 283, 285, 308  
 Джальский Ксавер Шандор 254, 258, 259–261, 598, 621  
 Джемс Уильям 427  
 Джилас Милован 852  
 Джойс Джеймс 797  
 Джонович Янко 837  
 Джоржевич Йован 230  
 Джурич Воислав 213  
 Диккенс Чарльз 167, 230, 584  
 Дилонг Рудольф 519, 815, 816  
 Димитров Димитр 323  
 Димитровский Тодор 727  
 Димов Димитр 913  
 Димов Димо Хаджи 714  
 Димов Наце 708  
 Димович Джуро 624  
 Дмитриев Пётр Андреевич 620  
 Добровольский Станислав Рышард 364, 373, 746, 756  
 Добролюбов Николай Александрович 81, 148, 256, 323  
 Добросавлевич Васа 838  
 Добруцкий Ян Эмануэл 182, 184  
 Доде Альфонс 199  
 Долган Марьян 884, 890, 893  
 Доманович Радое 202, 204, 229, 232–234, 630  
 Домашка Михал 175  
 Домашка Ромуальд (псевд. Ильсан) 176, 537–538, 541,  
 Домашкойц Лиза 545, 547  
 Домашкойц Марьяна 545, 546, 547  
 Домбровская Мария 354, 383–384, 387, 395, 398, 413, 746, 761  
 Домбровский Игнаций 34, 39, 58, 59  
 Домбровский Ярослав 413  
 Домьянич Драгутин 224, 269, 598, 612  
 Донадини Ульдерико 279, 600, 602, 617–618  
 Дончевич Иван 606, 633, 873, 875  
 Достал-Лютинин Карел 85  
 Достоевский Федор Михайлович 14, 81, 87, 113, 123, 141, 142, 200, 235, 241, 248, 256, 272, 287, 375, 473, 475, 496, 528, 584, 617, 619, 620, 627, 628, 631, 660, 779  
 Драганов Пётр Данилович 710  
 Драженович Йосип 261  
 Драинац Раде 561, 566, 568, 584  
 Драйзер Теодор 257  
 Дрда Ян 791, 795–796, 799  
 Дросте-Хюльсхоф Аннете фон 531  
 Дудич Драгойло 855  
 Дулар Йоже 897, 901, 902, 905  
 Дурдик Йозеф 477  
 Дурих Ярослав 111, 354, 463–464, 471, 476, 780, 793  
 Дучич Йован 14, 22, 201, 209, 212, 213–218, 219, 221, 222, 223, 226, 251, 555, 561, 563, 564, 567, 568, 584, 735, 740, 857, 858  
 Дык Виктор 77, 99, 107–110, 113, 125, 257, 475, 775, 798  
 Дьюн Джон 427  
 Дюамель Жорж 427  
 Дьюма Александр (отец) 474  
**Евтич** Боривой 221  
 Еге (наст. имя – Надаши Ладислав) 150, 489–491, 522  
 Еглич Антон Бонаventura 292  
 Ежек Ярослав 442, 473, 779  
 Екатерина II 537

- Елачич Алексей Кириллович 714  
 Елич Миросав 251  
 Еличич Живко 877, 878  
 Елента Цезарий 55  
 Еловшек Владимир 257  
 Елчич Дубравко 253, 866  
 Енч Корла Август 175, 189  
 Енч Рудольф 179, 182, 189  
 Ерай (Ераева) Вида (наст. имя — Фран-  
 ница Вовк) 295  
 Еремич Любиша 859  
 Ержабек Честмир 430  
 Еркович Душан 588  
 Ерман Янез 891  
 Есенин Сергей Александрович 157, 510,  
 614, 673, 680, 779  
 Есенский Янко 16, 17, 23, 130, 148, 149,  
 155–160, 161, 168, 169, 489, 506, 508–  
 510, 736, 741, 768, 804–806, 810
- Жавби** Август 895  
**Жамм** Франсис 427, 449, 519  
**Жанко** Душан 868, 870  
**Жаркович** А. Х. 599  
**Жарнов** Андрей 809  
**Жаров** Ангел (наст. имя — Михаил Сма-  
 ракалев) 727, 907, 925  
**Жарри** Альфред 30, 405  
**Жары** Штефан 816, 817  
**Железнов** Павел Ильич 770, 916  
**Жерве** Драго 610  
**Жеромский** Стефан 16, 17, 20, 22, 23, 28,  
 30, 31, 33, 40, 51, 52, 54, 55, 56, 57–58,  
 63, 64, 65, 66, 68, 70, 76, 147, 387, 393–  
 394, 412–413  
**Живков** Тодор Иванов 921  
**Живкович** Петар 554  
**Живов** Марк 367, 756  
**Живоинович-Масука** Велимир 576, 720  
**Жид** Андре Поль Гийом 442  
**Жинзифов** Райко 12, 726  
**Жноно** Жан 515  
**Жицина** Милка 592  
**Жорес** Жан 342  
**Жулавский** Ежи 34, 41, 42, 59, 72, 73  
**Жулкевский** Стефан 60  
**Жупанчич** Отон 201, 286, 288, 289, 290,  
 293–294, 296, 299, 637, 642, 645, 666,  
 736, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 892,  
 893, 896, 904
- Заборский** Йонаш 522  
**Завада** Вилем 108, 439, 440, 446, 448, 450,  
 506, 737, 780, 781, 782, 786, 799  
**Завейский** Ежи 763  
**Завистовская** Казимира 41  
**Завржел** Франтишек 799  
**Загорчинов** Стоян 699, 702, 705, 906, 913  
**Заградничек** Ян 446, 448–449, 450, 475,  
 737, 780, 784  
**Загурский** Ежи 364, 381  
**Задравец** Франц 289, 296, 358, 656, 883  
**Залевский** Витольд 757  
**Замбор** Ян 161  
**Занинович** Виче 872  
**Запольская** Габриэла 16, 17, 52, 59, 68, 69,  
 72, 73, 74  
**Зауэрвайн** Юрий (наст. имя — Юро Зу-  
 ровин) 175  
**Звон** Петер 825  
**Звоницкий** Горазд 816  
**Зегадлович** Эмиль 362, 364, 369, 372, 414  
**Зегерс** Анна 660  
**Зейер** Юлиус 124, 780  
**Зейлер** Гандрий 174, 177, 178, 179, 182,  
 189, 190, 191, 193, 529, 542, 543  
**Зелинский** Корнелий Люциякович 651  
**Зелиньский** М. 756  
**Зенкевич** Михаил Александрович 332,  
 843  
**Зих** Отакар 478  
**Зихерл** Борис 658, 659, 885  
**Злыднєв** Виталий Иванович 330, 906  
**Змай-Йованович** Йован — см. **Йовано-  
 вич-Змай** Йован  
**Зогович** Радован 354, 579, 582, 583, 587,  
 588, 723, 736, 840–841, 850, 854, 860  
**Золя** Эмиль 14, 81, 113, 127, 141, 147, 199,  
 286, 490, 622  
**Зупан** Витомил 889, 891
- Ибсен** Генрик 14, 67, 125, 141, 147, 168,  
 199, 250, 276, 305, 309, 342, 419, 672  
**Иванишевич** Драго 615  
**Иванов** Вячеслав Иванович 45, 90  
**Иванович** Радомир 247  
**Ивашкевич** Ярослав 361, 365, 368, 369,  
 374, 376–377, 386–387, 390, 397, 735,  
 746, 750, 758, 761  
**Ивошевич-Димитрова** Любица 228  
**Ившич** Радован 869



- Игнятович Яков 202, 230  
 Игов Светозар 673, 700  
 Ижиковский Кароль 23, 29, 33, 38, 39, 53, 55, 58, 60–61, 65, 66, 71, 384, 389, 408, 745, 761  
 Икономов Васил 709  
 Икономов Матей 315  
 Илемницкий Петер 354, 441, 442, 499, 502, 503, 510–511, 514  
 Илич Воислав (макед.) И. 710, 715, 717, 724  
 Илич Воислав 206, 207, 208, 209, 212, 214, 215, 221  
 Илич Драгутин 229  
 Иллакович Казимира 368, 373  
 Иллеш Бела 622  
 Ильина Галина Яковлевна 274, 620, 860  
 Ильоский Васил (Илёский) 716, 718–719  
 Имиш Яромир Хендрих 176  
 Инбер Вера Михайловна 651  
 Ингарден Роман 399  
 Инголич Антон 633, 657, 662, 664–665, 889, 901  
 Ирасек Алоис 17, 22, 81, 114, 115, 124, 125, 185, 186, 188, 257, 424, 464, 528, 775  
 Иржи из Подебрад, чешск. король 793  
 Ирко Милош 430  
 Исаев Младен 704, 736, 907, 909, 914, 917–918, 922  
 Исаева Ольга Николаевна 706, 707  
 Истлер Йозеф 790
- Йенсен Йоханнес Вильгельм** 168  
 Йованович Воислав 200, 250  
 Йованович Джордже 580, 582, 583, 584, 585, 851, 852  
 Йованович Жикица 835  
 Йованович Слободан 559  
 Йованович-Змай Йован 202, 207, 208, 840, 852  
 Йовкич Прока (Нестор Жучни) 228  
 Йовков Йордан 317, 670, 690–693, 694, 695, 696, 705, 912  
 Йон Яромир 452, 466, 795
- Кавчич Владимир** 889  
 Каден-Бандровский Юлиуш 392–393, 394, 395, 396, 398, 409, 745  
 Кадлец Свата 430  
 Казанджиев Спиридон Спасов 691
- Казимеж Обновитель 763  
 Кайнар Йозеф 780, 786, 789, 790  
 Калан Филип 894  
 Калев Векослав 635, 871, 873  
 Каливода Роберт 790  
 Калиганов Игорь Иванович 8  
 Калиста Зденек 430, 477  
 Калнынь Людмила Эдуардовна 188  
 Калчев Камен 907  
 Кальдерон де ла Барка 86, 474, 798  
 Кандинский Василий Васильевич 206, 673  
 Кант Иммануил 205  
 Каплицкий Вацлав 451, 452  
 Капоун Карел 780  
 Каравелов Любен 323, 330  
 Каравелова Лора 341  
 Карагеоргиевич Александр I, король Югославии 554, 604, 630, 662  
 Карагеоргиевич Петр I, король Сербии 196  
 Карагеоргиевичи, династия 552  
 Караджич Вук Стефанович 199, 852  
 Каралийчев Ангел 671, 680, 681, 701, 906, 911  
 Караманов (Ацо) Александр 736, 926, 929–930  
 Каранов Ефрем 709  
 Карасек из Львовиц Иржи 84, 93–94, 95, 96, 126, 127  
 Карасёв Александр Викторович 924  
 Караславов Георги 320, 699, 700–701, 703, 705, 907, 912, 913, 914  
 Карваш Петер 826  
 Кардель Эдвард 658, 894  
 Карев Никола 707, 928  
 Карл IV, чешский король 460  
 Карловчан Гргур 869  
 Каровский Лазо 927  
 Каролев Стоян 329, 337, 346  
 Каспрович Ян 29, 33, 34, 36, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 68, 72, 74, 75, 364  
 Катаев Валентин Петрович 604  
 Каутский Карл 577  
 Кафка Франц 426, 465, 779  
 Каценельсон Ицхак 764  
 Кацин Антон 656  
 Кашанин Милан 217  
 Каштелан Юре 615, 723, 873, 878  
 Квапил Мирослав 256, 269  
 Квапил Ярослав 102, 125, 424, 472, 774

- Кведер-Еловшек Зофка 286, 302, 308  
Квятковский Ежи 361, 376, 379, 392, 395, 414  
Кедрин Дмитрий Борисович 843  
Керезиев Иван 907  
Кермаунер Тарас 898  
Керсник Янко 283, 286, 296  
Кершовани Отокар 578, 723, 868  
Кетте Драготин 286, 288, 291–292, 293, 298, 307  
Кёрчев Димитр 343  
Кидрич Борис 658, 885, 894  
Кикич Хасан 606, 632–633, 856, 859, 873, 875  
Килиан Ян 190–191  
Кирилл (Константин), св., слав. первоучитель 784  
Кириллова Ольга Леонидовна 859  
Кирков Георги 323, 324, 325  
Киров-Майский Никола 716, 717–718  
Кирсанов Семён Исаакович 373  
Киселевский Ян Август 29, 67, 69, 72, 74  
Киш Эгон Эрвин 426, 451  
Клаудиус Маттиас 181  
Клементис Владимир 499, 503  
Клима Ладислав 113, 464–465, 472  
Климент Охридский 715  
Клинчаров Иван Георгиев 323  
Клицпера Вацлав Климент 798  
Кличка Беньямин 458  
Клодель Поль Луи Шарль 780  
Клопчич Миле 644, 647, 656, 658, 659, 891, 894  
Клопшток Фридрих Готлиб 181  
Клоссович Ян 400  
Кмецл Матьяж 904  
Кнап Йозеф 430, 442, 462  
Кноб Ян 462  
Кобал Фран 303  
Коблар Франце 304, 305, 306, 309  
Кобылянская Ольга Юлиановна 342  
Ковальский Владислав 389, 390, 391  
Ковачевич Божидар 563  
Ковачевич Сава 844  
Ковачич Владимир 612  
Ковачич Иван Горан 611, 868, 871, 873, 876, 877  
Кожик Франтишек 799  
Козак Фердо 597, 657, 658, 666, 667, 885, 889, 894  
Козак Юш 660, 661, 885, 889  
Козарац Йосип 254, 258, 274  
Козарчанин Иво 634  
Козина Марьян 891  
Козлев Христо 920  
Козьма (Космас) Пражский 792  
Колар Йозеф Иржи 799  
Колар Славко 633–634, 871, 873  
Коларж Иржи 789, 790  
Коллар Ян 182, 437, 935  
Колман-Кассиус Ярослав 769, 770, 780, 781  
Колунджич Йосип 617  
Колчак Александр Васильевич 451  
Кольцов Алексей Васильевич 207, 287, 292, 320  
Комбол Миховил 602, 624, 879  
Коменский Ян Амос 476, 780  
Коморницкая Мария 41, 55, 56, 61  
Кондаков Никодим Павлович 710  
Конеский Блаже 711, 724, 931  
Конопницкая Мария 47, 147, 149  
Конрад Джозеф (Юзеф Коженевский) 419, 515  
Конрад Карел 459  
Конрад Курт 442, 476, 775  
Константинов Алеко 17, 312, 313, 323, 325, 328, 329  
Константинов Георгий 693  
Константинов Константин 693, 694, 695, 700, 906, 911, 912  
Константинович Раде 844  
Копарец Радивое 845  
Копта Йозеф 451, 452  
Кораб-Бжозовский Винцентий 41  
Кораб-Бжозовский Станислав 41, 44, 46  
Корбьер Тристан 449  
Корневская Наталья Михайловна 848  
Корнацкий Ежи 389, 390  
Корнилов Владимир Николаевич 750, 877, 896  
Короленко Владимир Галактионович 154, 256, 326, 329  
Корошец Иван 888  
Корчагин Валентин Александрович 165, 807, 845  
Корчак Януш (наст. имя — Гольдшмит Генрик) 375, 396, 741, 744, 745, 764–766  
Кос Винко 870  
Кос Янко 306, 307  
Косик Виктор Иванович 708, 924

- Космач Франце 888  
 Космач Цирил 658, 662, 665, 889, 901  
 Косовел Сречко 352, 354, 648–651, 652, 840, 897  
 Косор Йосип 273, 278, 624  
 Косоркин Штево (Цамбел Само) 166, 167, 168  
 Коссак-Шуцкая Зофья 397, 746, 758  
 Костаньевац Йосип 285  
 Костич Душан 588, 736, 837, 845  
 Костич Лаза 208, 227  
 Костов Стефан 694, 695, 696  
 Костра Ян 503, 737, 804, 813  
 Костюшко Тадеуш 754, 755  
 Косчельский Владислав 48  
 Косык Мато 189–192, 193, 194, 528, 542, 546, 548  
 Косякевич Винцентий 51  
 Котт Ян 763  
 Кохановский Ян 374  
 Коцбек Эдвард 354, 645, 652–654, 656, 657, 659, 662, 885, 889, 893, 894  
 Коципер Станко 900–901, 905  
 Коцур Борис 807  
 Коцубинский Михаил Михайлович 149  
 Кочич Петар 22, 229, 237, 243–245, 553, 857  
 Кошак Винко 649  
 Кошмаль Вальтер 194  
 Кравц Бьярнат 531, 833  
 Крайгер Лойз 286, 309, 889  
 Краков Станислав 858, 859  
 Краль Ладо 656  
 Краль Фране 442, 503, 511  
 Краль Янко 166, 501, 738, 816, 819  
 Краль-Рахловц Франц (Краль Франц) 186  
 Кранец Мишко 354, 657, 658, 662, 663–664, 901  
 Краньц Йоже 657  
 Краньчевич Сильвие Страхимир 254, 262, 265, 270, 273, 600, 609, 611  
 Красиньский Зигмунт 753, 754  
 Краско Иван (наст. имя — Ботто Ян) 22, 89, 130, 148, 160–166, 167, 168, 169, 489, 809, 816  
 Красногорская Элишка 82  
 Кратохвил Милош Вацлав 791, 793  
 Кратохвил Ярослав 442, 451, 452, 774, 775  
 Краус Арношт Вилем 129  
 Крашевский Юзеф Игнаций 58  
 Крейчи Франтишек Вацлав 82, 84, 94, 96, 128  
 Кренц Курт 829  
 Крефт Братко 301, 604, 649, 658, 659, 666, 667  
 Кречмар Миклавш 186, 832  
 Кречмар Павел 534  
 Кривокапич Крсто 844  
 Крижанич Юрий 600  
 Кристан Этбин 286, 305, 308–309  
 Крклец Густав 597, 598, 599, 614, 871, 872  
 Крле Ристо 715, 716, 720–721, 729  
 Крлежа Мирослав 280, 351, 354, 356, 581, 582, 596, 597, 598, 600, 601, 602, 606, 608–610, 611, 615, 619, 622–632, 635, 663, 666, 715, 723, 736, 869, 870, 879–880, 929  
 Крню Милош 807  
 Кропоткин Петр Алексеевич 205  
 Кропш Ивка 873  
 Кроче Бенедетто 205  
 Крстич Анджелко 715, 721–722  
 Кружа Ян 183  
 Кручковский Леон 354, 391, 396–397, 633  
 Крчмеры Штефан 479, 486–487, 505, 506, 512, 513, 809  
 Кршелина Франтишек 462, 780, 791, 793  
 Крылов Иван Андреевич 270, 648  
 Крыстев Крыстю 324, 325, 326, 327–329, 670  
 Куба Людвиг 545  
 Кубаш-Воркчечан Юрий 829  
 Кубашец Марья 537  
 Кубин Йозеф Штепан 791, 795  
 Кубка Франтишек 783, 791, 793  
 Кудержикова Мария 778  
 Кузмани Карол 738, 739, 803  
 Кузмановский Ристо  
 Кузнецов Юрий Поликарпович 610  
 Кукучин Мартин 131, 139, 140–144, 149, 154, 155, 488, 513  
 Куленович Скендер 736, 839, 840  
 Кулунджич Йосип 617, 624, 858  
 Кульбакин Степан Михайлович 714  
 Кумичич Эуген 254, 273  
 Кундера Людвик 790  
 Кунцевич Мария 388, 395, 745, 759, 760  
 Куприн Александр Иванович 200  
 Курек Ялу 364, 371, 372, 375, 398

- Кусы Иван 130, 135  
Кутник-Шмалов Йозеф 808  
Кшижановский Юлиан 31  
Кщивицкий Людвик 37  
Кырпачев Христо 736, 919  
Кьеркегор (Киркегор) Сёрен 81, 196, 427, 558, 566, 576, 641, 653, 861  
Кюлявков Крум 671, 679, 909
- Лаврин** Лойзе 892  
Лавров Пётр Алексеевич 709, 710  
Лавров Петр Лаврович 196  
Лада Йозеф 455  
Ладинский Антонин Петрович 103, 137  
Лазаревич Бранко 206, 224, 251, 581  
Лазарова Катарина 826  
Лайнерт Ян 183, 531–532, 534  
Лайчак Милан 736, 807, 826  
Лайчак Ян 149  
Ламанский Владимир Иванович 710  
Ламар (наст. имя – Лалю Маринов) 675, 705, 922  
Ланге Антоний 28, 31, 34, 41  
Лангер Франтишек 451, 466, 471, 474, 740, 779  
Ландау Людвик 761  
Ландман Михаил 367  
Ланков Никола 705, 909  
Ласич Станко 879  
Лах Иван 300, 302  
Лготак Камил 789  
Левец Петер 888, 900, 904  
Левитанский Юрий Давыдович 502  
Левонтин Э. 682  
Левстик Владимир 286, 298, 300, 302, 890  
Легиша Лино 656  
Леманьский Ян 47  
Ленау Николаус 207, 806  
Лендич Иво 867, 870  
Ленин Владимир Ильич (наст. имя – Ульянов) 106, 446, 451, 577  
Ленко Юлиус 518, 816, 817  
Лермонтов Михаил Юрьевич 14, 87, 104, 157, 185, 207, 208, 214, 269, 285, 287, 292, 329, 648, 845  
Лескиен Август 175  
Лесковар Янко 261–262, 621  
Лесковец Антон 666  
Лесьмян Болеслав 18, 34, 36, 41, 42, 47, 48–49, 364, 366, 372, 375–376  
Лехонь Ян 361, 367, 368, 369, 745, 754, 759, 762  
Лец Станислав Ежи 745, 755  
Либкнехт Карл 679  
Либш Юрий 176  
Ливадич Бранимир 254, 256, 272, 616  
Лилиев Николай (наст. имя – Николай Михайлов Попиванов) 343, 346, 347, 670, 671, 672, 673, 684–685, 692, 693  
Лилиенкрон Детлев 531  
Линда Йозеф 81  
Линхарт Антон Томаж 890, 891  
Липтак Л. 480  
Лисицкий Эль Лазарь Мордухович 673  
Логар Тине 653  
Логар Цене 893  
Локар Данило 889  
Лондон Джек (наст. имя Джон Гриффит) 663  
Лопе де Вега (см. Вега Карпыо)  
Лопичич Никола 591, 592  
Лоренц Кито 526, 532, 533, 534, 829  
Лоренц-Залеский Якуб 17, 176, 183, 184, 185, 187, 527, 528, 535, 537, 538–539, 827, 829, 830  
Лотреамон (наст. имя – Изидор Дюкас) 465, 817  
Луговской Владимир Александрович 333, 335  
Лудвик Душан 897  
Лукач Дьёрдь 641, 643, 655, 660  
Лукач Эмиль Болеслав 492–493, 504, 506, 507, 520, 780, 803, 804, 806, 807, 808  
Лукович Стеван 221, 229  
Луначек Владимир 257  
Лустиг Арношт 791  
Лысогорский Ондра 442  
Люксембург Роза 679  
Ляцкий Евгений Александрович 426
- Маген** Иржи 99, 113, 126  
Мадач Имре 140  
Маджаров Кирилл 920  
Мажуранич Иван 877  
Мажуранич Фран 261  
Майер Векослав 612, 634  
Майерова Мария 354, 428, 440, 442, 455–456, 457, 458, 506, 633  
Майстер Рудольф 295

- Майцен Станко 667, 890, 902–903, 905  
Маковицкий Душан 15, 141, 146  
Маковский Винцент 442  
Максимович Десанка 565, 566, 583, 586,  
735, 741, 846–849  
Максимович Йован 15, 200  
Малевич Олег Михайлович 795  
Малеский Владо 926, 927, 931  
Малинк Петр 184, 185  
Малиржова Мария 440, 457  
Малич Здравко 631  
Малларме Стефан 163, 671  
Манес Йозеф 124, 775  
Манн Томас 584  
Манойлович Тодор 248, 555, 561, 562, 576  
Маракович Любомир 601, 602, 624, 870  
Марек Иржи 791  
Маржанек Иржи 793  
Маринетти Филиппо Томмазо 357  
Маринкович Ранко 635, 636  
Марко, королевич 739  
Маркович Даница 221  
Маркович Светозар 201, 202, 230, 232  
Марковский Вениамин (Венко, наст. имя –  
Вениамин Миланов Тошев) 715, 722,  
727, 729, 907, 909, 926, 927, 928  
Маркс Карл 558, 726  
Марсина Р. 480  
Мартемьянова Валентина Аркадьевна 460  
Марти Роланд 194  
Мартинек Войтех 129, 466, 467  
Мartiнов Иван 907, 922  
Мartiнович Юрай 291  
Мартынов Леонид Николаевич 434, 609  
Марулич Марко 610, 876  
Маршалл-Петровский Густав 149  
Марьянович Милан 254, 257, 261, 262, 598  
Масарик Томаш Гарриг 15, 79, 81, 88,  
111, 128, 146, 148, 253, 256, 342, 424,  
425, 427, 446, 480, 481, 508, 509  
Масарик Ян 779  
Масель-Подлимбарский Фран 285  
Маслеша Веселин 577, 578, 582, 851  
Массалитинов Николай Осипович 696  
Матавуль Симо 229, 246, 249  
Матезиус Вилем 477  
Матич Душан 580, 583, 590  
Матич-Хале Миряна 878  
Матичевич Ивица 867  
Матияшевич Мариян 870  
Маткович Мариян 604, 625, 635, 636, 875  
Матош Антун Густав 201, 208, 222, 252,  
263–266, 267, 269, 610, 612, 868, 877  
Матула Антонин 442, 462  
Матушевский Игнаций 42, 43, 45, 46  
Матушка Александер 136, 484, 501, 503,  
807, 822, 824, 826  
Маусер Карел 897, 905  
Мах Александер 802  
Маха Карел Гинек 18, 127, 446, 476, 532,  
533, 546, 738, 775, 778, 783, 784, 785  
Махал Ян 119, 128, 129  
Махар Йозеф Сватоплук 14, 17, 20, 77,  
82, 84, 86–89, 93, 97, 99, 257  
Махнич Йожа 291  
Мацура Владимир 440  
Мачеевский (Север) Игнаций 59  
Машич Бранко 597  
Маяковский Владимир Владимирович  
352, 354, 425, 583, 587, 673, 704, 770,  
779, 840, 845, 887, 908, 929  
Мед Ярослав 112  
Медек Рудольф 451–452, 776  
Медици, флорентийский род 794  
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 472, 673  
Менцвель Анджей 399  
Мень Юрий 181  
Мережковский Дмитрий Сергеевич 200  
Мериме Проспер 200, 250, 263  
Меринг Франц 641, 643  
Метерлинк Морис 14, 36, 67, 81, 163, 199,  
257, 274, 276, 277, 288, 299, 307, 339,  
645, 672  
Метшк Фридо 189, 191, 829, 831, 833  
Мефодий, св., слав. первоучитель 784  
Мецьер Станислав 805, 808  
Мешекер Иван Хараламбев 703  
Мешко Франц Ксавер 283, 285, 300, 302,  
308, 900  
Мигалик Войтех 812, 815  
Микеланджело Буонарроти 333, 368, 794  
Миков П. С. (наст. имя – Петар Скок) 257  
Микулашек Ольдржих 780, 786  
Миладинов Дмитрий (Димитар) 12, 709,  
726, 727  
Миладинов Константин 12, 709, 726, 727  
Милашевский Станислав 47, 48, 49  
Милев Гео (наст. имя – Касавов Георги) 344,  
347, 354, 670–676, 679, 684, 703, 705, 723  
Милетич Стиепан 275–276

- Миличевич Велько 229, 245, 247, 248  
Миличевич Милан 218  
Миличич Душан 561  
Миличич Сибе 561, 563, 566, 568, 876  
Миллер Ян Непомуцен 364  
Милованович-Луце Миодраг 856  
Милош Чеслав 351, 364, 381, 735, 746, 749, 750, 763  
Милутин, сербский король 228  
Миљчинович Андрия 257, 272, 572  
Миљчински Фран 286  
Минатти Иван 888, 900, 904  
Минач Владимир 736, 826  
Миндерович Чедомир 579, 582, 587, 588, 723, 736, 836, 837, 855  
Минков Светослав 693–694, 907, 911, 912  
Мисирков Крсте 12, 707, 708, 710–711, 712, 713, 727, 730  
Мистраль Фредерик 86  
Митов Димитр Борисов 697  
Митрев Димитар 727, 907, 925  
Митринович Димитрие 205, 206, 224  
Митрович Милорад 207  
Митропан Пётр Алексеевич 714, 715  
Михайлов Ванчо 923  
Михайлович Драголюб (Дража) 835  
Михайловский Стоян 312, 324, 328  
Михальская Нина Павловна 8  
Мищич Любомир 561  
Мицкевич Адам 18, 70, 86, 88, 292, 335, 367, 378, 414, 631, 738, 753, 754, 895  
Мичиньский Гадеуш 29, 30, 31, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 54, 55, 61–64, 65, 66, 67, 68, 70–71, 72, 73, 74  
Мишайков Димьян 708  
Младенович Танасие 588, 844–845  
Младеновский Симо 923, 924  
Млодоженец Станислав 357, 370, 371  
Модер Янко 905  
Моле Воеслав 295  
Мольер (наст. имя — Жан Батист По-  
клен) 222, 617, 856  
Мольнар Ференц 506  
Моношко Станислав 754  
Мопассан Ги де 14, 81, 147, 168, 199  
Моравец Эмануэль 777  
Мориак Франсуа 780  
Мориц Юнна Петровна 500, 501, 814  
Морстин Людвик Иероним 414, 415  
Морчинек Густав 389, 395  
Мосак-Клосопольский Корла Август 176  
Мохнацкий Мауриций 367  
Мохорт Генрик 71  
Мочалова Виктория Валентиновна 8  
Мраз Андрей 171, 484, 504, 522, 807  
Мрзел Лудвик 658  
Мрконич Звонимир 869  
Мрштик Алоис 16, 118–119  
Мрштик Вилем 16, 20, 22, 77, 82, 84, 112, 113, 114, 117–118, 127  
Мрштики, братья 119, 125  
Музиль Роберт 168  
Мука Арношт 174, 175, 177, 179, 182, 185, 188, 190, 192, 193, 527, 545, 547  
Мукаржовский Ян 444, 461, 477, 478, 518  
Мулячич Анте 620  
Мунк Эдвард 673  
Мурн Йосип 286, 288, 289, 292–293, 298, 307, 642  
Мурник Радо 286  
Муртич Эдо 876  
Муссолини Бенито 474, 630, 768, 834, 865, 889  
Мучинк Ян Богумер 176  
Мюллер Станислав Антоний 29, 59, 61  
Мюссе Альфред де 81  
Мясковский Николай Яковлевич 674  
**Навка** Михал 182, 184, 186, 188, 531, 831, 833  
Надаши — см. Еге  
Надсон Семён Яковлевич 329  
Назор Владимир 252, 258, 270–271, 354, 598, 607, 610, 611, 612, 618, 634, 736, 741, 871, 872, 873, 874, 876, 877, 878  
Найденев Найден 338  
Найман Анатолий Генрихович 586  
Налковская Зофья 52, 385–387, 389, 390, 393, 394, 395, 398, 409, 744, 746, 757, 761, 762, 766  
Налковский Вацлав 55, 744  
Наль Анна Анатольевна 887  
Наперский Костка 54  
Наперский Стефан 745  
Наполеон I Бонапарт 87, 537  
Направник Милан 790, 791  
Настасевич Момчило 568, 569, 572  
Неверли Игорь 765  
Негош Петар (Петр) II Петрович 589, 738, 843

- Неделковский Коле 354, 717, 722, 727–729, 907, 909, 925, 926, 927, 928
- Неделькович Душан 577, 724, 849
- Недич Любомир 201, 208, 210
- Недич Милан 834, 835, 858
- Недо Павол 828, 829, 832
- Неедлы Зденек 15, 426, 429, 476, 779
- Незвал Витезслав 112, 351, 357, 430, 434, 436–438, 440, 441, 442, 443–445, 446, 459, 460, 471, 474, 475, 499, 517, 533, 777, 778, 781, 782, 783, 784, 798, 799
- Нейман Станислав Костка 14, 84, 99–101, 257, 428, 429, 432, 434, 440, 442, 447, 506, 517, 532, 533, 770, 777, 781
- Нейрат Константин фон 774
- Некрасов Николай Алексеевич 21, 148, 285, 329
- Нель-Седлецкий Януш 761
- Немоевский Анджей 42, 52, 54, 59
- Немцова Божена 116, 127, 546, 738, 783, 784
- Ненадич Драгослав 250
- Нендзы Литмановский Яносик 54
- Непила Ханцо 541
- Нерваль Жерар де 263, 269
- Неруда Ян 82, 185, 433, 466, 475, 738, 771, 775, 783, 784, 786, 799
- Несторович Милан 228
- Нефф Владимир 791, 795
- Нехав Милутин (наст. имя — М. Цихлар) 258, 272–273, 279, 624
- Нехвтал Франтишек 442, 780
- Низетео Антун 870
- Николич Винко 870
- Никольский Сергей Васильевич 453, 469
- Ницше Фридрих 15, 17, 26, 34, 81, 89, 196, 205, 222, 256, 333, 339, 465, 558, 576, 642, 671
- Новак Анте 893
- Новак Арне 111, 115, 129, 475
- Новак Богумил 465
- Новак Венцеслав 254, 258
- Новак Йозеф 183, 188, 530–531, 534, 541
- Новак-Нехорнский Мерчин 354, 530, 535–536, 827, 829, 833
- Новакова Тереза 115, 122, 127
- Новачан Антон 598, 666
- Новачинский Адольф 72, 413
- Новицкий Франчишек 42
- Новомеский Ладо (Ладислав) 354, 356, 441, 484, 499, 500–502, 503, 507, 510, 512, 520–521, 736, 780, 804, 806, 807, 813, 816, 819–821, 826
- Новотный Павол 189, 548
- Новотный Йоахим 832
- Новотный Милослав 783
- Новы Вилем 191
- Новый Карел 442, 458, 791, 793
- Нога Ян 442
- Нор А. Ц. 466, 467
- Норвид Циприан Камиль 36, 374, 738, 753, 780
- Нушич Бранислав 229, 234, 250, 251, 351, 555, 569, 570, 573, 574, 575, 583, 592, 593, 695, 712, 719, 856, 873
- Обилич** Милош, легендарный герой Косовской битвы 839
- Обрадович Доситей (Досифей) 199, 852
- Обренович Александр, сербский король 196, 233, 590
- Обренович Милан, сербский князь, позднее король 195, 196
- Овадия Давид 920
- Овидий Публий Назон 167
- Огризович Милан 257, 277, 616
- Ожешко Элиза 28
- Ожуг Ян Болеслав 379
- Озеров Лев Адольфович 910
- Окали Даниел 499, 807, 907
- Ольбрахт Иван 354, 356, 428, 440, 442, 455, 456–457, 622, 791, 793
- Ольшевский Кристин 761
- Ондрейов Людо 515–516
- Оплетал Ян 774
- Опульский Альберт Игнатъевич 911
- Орбини Мавро 935
- Оришкович Мате 870
- Оркан Владислав 29, 33, 51, 56, 58, 66, 68, 74
- Орсаг-Гвездослав Павол — см. Гвездослав Павол Орсаг
- Ортвин Остап 745
- Ортен Иржи 742, 780, 786, 788–789
- Осипова Нурия Семиуловна 8
- Оссецкий Карл фон 527
- Остерва Юлиуш 413
- Островская Бронислава 41, 408
- Островский Александр Николаевич 522
- Островский Николай Алексеевич 633
- Отченашек Ян 791
- Оцвирк Антон 650, 656, 657

- Павелич** Анте 604, 803, 834, 865, 868  
**Пави** Патрис 412  
**Павлек** Мишкина Миховил 869  
**Павликовская-Ясножевская** Мария 368, 378, 745  
**Павлов** Годор 671, 703, 729, 907, 908, 909  
**Павлова** Муза Константиновна 337, 676, 777, 916, 919  
**Павлович** Боро 869  
**Павлович** Миодраг 212, 227  
**Павлу** Богдан 148, 154  
**Павшич** Владимир — см. Бор Матей  
**Пайпер** Тадеуш 364, 371, 372, 378, 415, 745  
**Палавистра** Предраг 202, 205, 206, 860  
**Паларик** Ян 171, 522  
**Паливец** Йозеф 736, 774, 775, 776  
**Пандурович** Сима 203, 204, 205, 222, 223, 224, 225, 245, 555, 559, 563, 564, 581, 598, 858, 859  
**Панов** Антон 716, 720, 729  
**Панова** Искра 690  
**Пантелеев** Димитр 686, 687, 688  
**Парницкий** Теодор 759  
**Парчевский** Альфонс 175  
**Пастернак** Борис Леонидович 659, 673  
**Пастернак** Леон 755  
**Пастернек** Франтишек 482  
**Пата** Йозеф 182, 529, 545, 830  
**Патерну** Борис 283, 289, 883, 892, 893, 904  
**Паточка** Ян 476  
**Пахор** Йоже 658, 666  
**Пахор** Карол 891  
**Пащенко** Евгений Николаевич 618  
**Пеган-Водник** Дора 652  
**Пеги** Шарль 519  
**Пежиньский** Влодзимеж 68, 69, 72, 412  
**Пейчев** Иван 910  
**Пейчинович** Кирилл 715, 726  
**Пекарек** Вацлав 442  
**Пекарж** Йозеф 477  
**Пекович** Слободанка 248  
**Пелц** Яромир 797  
**Пелцл** Йозеф 82  
**Пенев** Боян 340  
**Пенев** Крум 705, 909  
**Пентак** Станислав 398  
**Перович** Пуниша 844  
**Пероутка** Фердинанд 475, 482, 483, 773, 779  
**Петерлин-Петрушка** Радивой 295  
**Петканов** Константин 698, 699, 702, 906, 908, 913  
**Петкович-Дис** Владислав 205, 222, 223–225, 245  
**Петре** Фран 599, 656  
**Петрик** Владимир 490  
**Петров** Валери 907, 910, 911, 914, 922  
**Петров** Гёрче 707  
**Петров** Ивайло 922  
**Петрович** Велько 208, 221, 225, 226, 229, 245, 249, 555, 565, 569, 573, 574, 586, 589, 735, 846  
**Петрович** Милорад 207  
**Петрович** Растко 563, 566, 568, 569, 572, 584, 589  
**Петрович-Пеция** Петар 624  
**Петровых** Мария Сергеевна 684, 688  
**Пешат** Эденек 440, 770  
**Пешич** Радивое 930  
**Пётр I Великий**, император Российский 213, 857  
**Пиберник** Франце 898  
**Пивовар** Лех 745  
**Пикассо** Пабло 437  
**Пилар** Иво 257  
**Пиларж** Ян 774, 786, 788  
**Пилк** Юрий 183  
**Пилсудский** Юзеф 360, 374, 378, 394, 630  
**Пильняк** (наст. фамилия — Вогау) Борис Андреевич 673  
**Пиранделло** Луиджи 616, 824  
**Писарев** Дмитрий Иванович 148, 203  
**Пискатор** Эрвин 472  
**Питгарт** Петр 480, 481  
**Пища** Антонин Матей 476  
**Пишут** Милан 484, 505, 807, 813  
**Плавка** Андрей 737, 814, 826  
**Платон** 89  
**Плева** Йозеф Вьеромир 442  
**Плеханов** Георгий Валентинович 323, 342, 577, 641  
**Плотин** 539  
**По** Эдгар Аллан 167, 199, 248, 263, 266  
**Поважан** Михал 518, 780, 817, 826  
**Погачник** Йоже 645, 883, 901, 902  
**Погорский** Алеш 440  
**Подбевшек** Антон 357, 647, 648, 656  
**Подраза-Квятковская** Мария 44, 53, 62  
**Подьяворинская** (наст. фамилия — Ризнера) Людмила 150



- Полакович Штефан 802  
 Полачек Карел 466, 775  
 Поленакович Харналамписе 715  
 Полич Никола 279, 611, 612, 879  
 Полич Камов Янко 275, 596  
 Полянов Димитр 323, 324, 325, 671, 677, 679  
 Помировский Леон 383  
 Поничан Ян Роб 442, 499, 500, 503, 511, 737, 807, 819  
 Понятовский Юзеф 754  
 Попдимитров Андрей Игнатов 676  
 Попдимитров Эмануил 343, 671, 683  
 Попов Антон 727, 729, 907, 909, 920, 925, 926  
 Попова-Мутафова Фани 702, 913, 919  
 Попович Богдан 198, 201, 202, 204, 555, 557, 559, 560, 576, 581  
 Попович Владимир 877, 878  
 Попович Душан 225  
 Попович Йован 577, 579, 582, 583, 587, 588, 591, 592, 723, 736, 837–838, 839, 852–853, 857  
 Попович Коча 580, 585  
 Попович Миодраг 210  
 Попович Павле 198, 210, 555, 557, 560  
 Попович Радован 858  
 Попович-Стерия Йован 230, 718, 856, 859  
 Порочкина Ирина Михайловна 200  
 Потапова Вера Аркадьевна 211, 213, 615  
 Потоцкий Антоний 30, 32, 56, 57, 75, 382  
 Потрч Иван 662, 664, 891  
 Пражак Альберт 129, 482  
 Прево д'Экаиль Антуан Франсуа 798  
 Прегель Иван 644, 654–655, 662  
 Предич Миливое 250  
 Прежихов Воранц (наст. имя — Ловро Кухар) 356, 658, 662–663, 664, 665, 889, 901  
 Прейсова Габриэла 124–125  
 Премек Йосип 300  
 Прерадович Петар 877  
 Прешерн Франце 18, 201, 287, 291, 642, 738, 889, 891, 892, 894, 897, 899  
 Принцип Гаврило 13, 197, 567  
 Прица Златко 876  
 Прица Огнен 577, 868  
 Проданович Яша 200  
 Прокоп, св. 784  
 Прокупек Вацлав 462  
 Пронашко Анджей 363  
 Пронашко Збигнев 363  
 Прохазка Арношт 84, 85, 94, 108, 127  
 Прус Болеслав 17, 22, 28, 38, 52, 65  
 Пруст Марсель 403, 628  
 Прушинский Ксаверий 753, 860  
 Пршемисловичи 792  
 Пугель Милан 286, 302  
 Пузына Константы 419  
 Пуйманова Мария 441, 442, 455, 457–458, 791, 794  
 Пулевский Георгий 709  
 Путрамент Ежи 364, 745, 757, 758  
 Пушкин Александр Сергеевич 14, 113, 157, 191, 215, 269, 287, 326, 329, 375, 426, 473, 475, 509, 648, 785, 895  
 Пшесмыцкий Зенон (псевдоним — Мериам) 36, 37, 41  
 Пшибось Юлиан 364, 371, 372, 378–379, 745, 750  
 Пшибышевская Станислава 413  
 Пшибышевский Станислав 20–21, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 44, 52, 54, 59, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 93, 95, 199, 257, 278, 362, 413  
 Пыпин Александр Николаевич 936  
 Рагузинский Савва Владиславич, рус. дипломат при Петре I 213, 857  
 Радевский Христо 703, 704, 705, 907, 909, 914, 915  
 Радич Павел 554  
 Радич Степан 597, 603, 604  
 Радославов Иван 343, 670  
 Разветников Асен 671, 679, 680, 909  
 Разус Мартин 169–170, 488  
 Разусова-Мартакова Мария 825  
 Раич Велимир 204, 221  
 Райнов Богомил 907, 910, 911, 914  
 Райнов Николай 343, 347, 672, 673, 911  
 Райс Карел Вацлав 113, 115, 462  
 Райчев Георги 693, 694, 906, 908, 912  
 Рак Ян 816, 817  
 Ракитин Никола 685  
 Ракич Милан 20, 212, 218–220, 221, 222, 223, 224, 226, 555, 563, 564, 567, 568  
 Ралин Радой 922  
 Рамю Шарль-Фердинанд 515  
 Ранкович Светолик 23, 229, 235–237, 241, 245

- Раткович Ристо 587, 592  
Радин Кочо (наст. имя — Коста Апосто-  
лов Солев) 354, 716, 717, 722–727, 729,  
730, 736, 925, 926, 927, 928  
Рашин Алоис 424  
Ревич Александр Михайлович 373, 374,  
375, 680, 750  
Регали Йосип 300, 302  
Реймонт Владислав Станислав 16, 28, 33,  
34, 39, 40, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59,  
64, 65, 66, 76, 147, 351, 394, 395, 396,  
Рейнгардт Макс 125  
Рейнек Богуслав 446, 449–450  
Рейсел Владимир 518, 816, 817, 818  
Ремарк Эрих Мария 459  
Рембек Станислав 394  
Рембо Артур 89, 437  
Ремес Фридрих В. 526  
Ремета Звонимир 870  
Ремиц Янез 903  
Ренч Вацлав 799  
Ренье Анри де 215  
Репак Салко 873  
Решетников Федор Михайлович 780  
Ржезач Вацлав 466, 791, 795  
Рибар Юрица 850  
Рильке Райнер Мария 215, 257, 426, 645,  
780, 788  
Рингельблом Эммануэль 761  
Ристич Марко 517, 557, 569, 580, 582,  
583, 585  
Ристовский Блаже 708  
Риттнер Тадеуш 34, 68, 69, 74, 396, 412  
Ркали Даниэль  
Робида Адольф 309  
Рогачек Франтишек 86  
Рожан Грегорий, люблянский епископ  
883  
Розенбаум Карол 483  
Розенберг Альфред 641  
Рой Владимир 130, 166–167, 169, 487–488  
Ролич-Лидер Вацлав 41  
Роллан Ромен 669  
Романенко Александр Данилович 217, 860  
Романенко Сергей Александрович 835  
Ромен Жюль 427  
Ростан Эдмон 93, 222, 226, 227, 250  
Ростворовский Кароль Губерт 73, 414  
Роха Фрицо 189, 192–193, 542, 545, 547, 548  
Ру Доменик де 402, 403, 406  
Рудницкий Адольф 388, 745, 758  
Руссо Жан-Жак 127  
Рутич Йожка 873  
Рутте Мирослав 475  
Рыдель Люциан 69, 72  
Рымкевич Александр 381  
Рытард Ежи Мечислав 62  
Рябова Евгения Ивановна 296, 299  
Саакова Тереза 177  
Савкович Милош 845  
Савонарола Джироламо 794  
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович  
81, 148, 233, 325, 455, 475, 630  
Самен Альбер Виктор 346  
Самойлов Давид Самуилович 346, 347,  
367, 375, 438, 772, 872  
Санданский Яне 707  
Сандауэр Артур 59, 60  
Санто Ладислав 499  
Сарнецкий Тадеуш 763  
Сафо 378  
Сафронов Герман Иванович 620  
Сватоплук Турек (Сватоплук Т.) 120, 457  
Сведенборг Эммануил 257  
Свенх Ежи 752, 759  
Светлая Каролина 115, 780, 799  
Свиршчиньская Анна 747  
Свифт Джонатан 230  
Свобода Людвик 740, 773  
Свобода Франтишек Ксавер 113, 122, 125  
Свободова Ружена 23, 113, 122, 127  
Себыла Владислав 373, 745  
Север Игнаций — см. Мачиевский  
Северянин Игорь (наст. имя — Игорь  
Васильевич Лотарёв) 217  
Сейферт Ярослав 104, 351, 356, 430, 431, 436,  
439, 441, 446, 459, 499, 506, 737, 768, 769,  
770, 771–772, 776, 781, 783, 784, 792, 799  
Секулич Исидора 206, 227, 229, 245, 248,  
249, 555, 569, 589  
Селимович Меша (Мехмед) 632, 863  
Селишкар Тоне 647, 648, 652, 656, 658, 659,  
736, 888  
Сельвинский Илья Львович 651  
Семёнов Глеб 820  
Семьнин Пётр Андреевич 683  
Сенкевич Генрик 22, 28, 52, 58, 183, 185,  
186, 351, 528  
Сервантес Сааведра Мигель де 455

- Серошевский Вацлав 34, 53  
 Сибинович Миодраг 214  
 Силан Янко 519, 815  
 Симич Новак 606, 632  
 Симоида, королева серб. 228  
 Симич Зорко 905  
 Синклер Льюис 584  
 Скала Ян 527, 528, 531, 534, 535, 536, 827, 829–830  
 Скалик Франтишек 85  
 Скерлич Йован 195, 198, 201, 202–205, 206, 207, 221, 224, 226, 227, 230, 232, 248, 264, 557, 581, 722  
 Скитник Сирак — см. Тодоров Петко Христов  
 Скобелев Михаил Дмитриевич 87  
 Скригин Жорж 873  
 Славейков Пенчо Петков 22, 201, 316, 325, 326, 328, 329–336, 341, 342, 343, 670, 671, 673, 684, 915  
 Славейков Петко Рачев 323, 329, 334  
 Славик-Нересницкий Юрай 149, 166  
 Славичек Антонин 124  
 Сладкович Андрей 136, 158, 485  
 Слипчевич Перо 206, 219  
 Словацкий Юлиуш 18, 27, 42, 43, 362, 738, 753, 754  
 Слоденк Юрий 535, 541  
 Слодняк Антон 653, 655, 656, 657, 659, 883  
 Слонимский Антоний 361, 368, 369, 377, 735, 740, 745, 754  
 Слуцкий Борис Абрамович 521, 755, 756, 839, 848  
 Сматракалев Михаил — см. Жаров Ангел  
 Сметана Бедржих 775, 784  
 Смирненский Христо 354, 670, 671, 677–679, 680, 683, 703, 704, 705, 728, 909  
 Смолей Виктор 883  
 Смолер Ян Арношт 174, 189, 191, 193  
 Смольянинова Марина Геннадьевна 8  
 Смерек Ян 483, 485, 491–492, 493, 499, 504, 507, 737, 741, 806, 807  
 Сной Йозе 293  
 Сова Антонин 22, 77, 82, 84, 91–93, 99, 113, 127, 161, 257, 428, 786  
 Созина Юлия Анатольевна 8  
 Сокол Коломан 479, 806  
 Соколов Владимир Николаевич 340  
 Сократ 369  
 Соловьев Владимир Сергеевич 640  
 Сологуб (наст. фамилия — Тетерников) Федор Кузьмич 345  
 Соссюр Фердинанд де 477  
 Соукуп Франтишек 82  
 Соучкова Милада 797  
 Софокл 672  
 Спасов Цветан 919, 920  
 Спасович Владимир Данилович 936  
 Сполетто, герцог 865  
 Срб Вацлав (псевдоним — Вацлав Серб Хейнцианский) 545–546  
 Срезоевич Душан 221, 229  
 Сремац Стеван 16, 17, 210, 229, 230, 232, 264, 718  
 Сроковский Мечислав 59  
 Сталин Иосиф Виссарионович (наст. фамилия — Джугашвили) 577  
 Стаматов Георгий 313–314, 670, 689, 690, 693  
 Стамболийский Александр 669, 670  
 Стане Станислав Рышард 355, 373, 416  
 Станев Эмилиан 692, 912  
 Станек Леопольд 653  
 Станимирович Владимир 201  
 Станиславский Константин Сергеевич 125, 522  
 Станкович Борисав 16, 22, 229, 237, 239–242, 250, 555, 569, 570, 643, 715  
 Старикова Надежда Николаевна 8  
 Стафф Леопольд 18, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 72, 73, 362, 366, 370, 374, 412, 735, 746, 749, 750  
 Стафф Людвик Мария 48, 49  
 Сташек Антал 456  
 Стейскал Богуш 430  
 Стеле Франце 895  
 Стельпель Кито Фрицо 188, 189, 191, 541  
 Стендаль Жорж 81  
 Стерия-Попович Йован — см. Попович-Стерия Йован  
 Стерн Анатолий 357, 363, 370, 371  
 Стефаник Василий Семенович 149, 154  
 Стефанов (Стефановский) Цеко 717, 722  
 Стефанович Светислав 224, 858, 859  
 Стивенсон Роберт Льюис 470  
 Стипчевич Аугустин 878  
 Стодола Иван 522–523, 824, 825  
 Стойков Атанас 920  
 Стоядинович Милан 583  
 Стоянов Захарий 312, 335, 341

- Стоянов Людмил (наст. фамилия — Златарев) 343, 345, 352, 670, 671, 672, 673, 681, 682–683, 697–698, 702, 705, 907, 908, 909, 913, 914
- Стоянов Рачо 694, 696
- Страшимиров Антон 313, 314, 315, 316, 317, 322, 323, 324, 670, 675, 689, 696–697, 698, 701
- Стревелс Стейн 643
- Стриндберг Юхан Август 14, 67, 81, 168, 199, 250, 260, 276, 309, 643, 668, 672
- Стрмень Карол 815, 816
- Строиньский Эдзислав 745
- Строупежницкий Ладислав 124, 798
- Строши Тито 604, 624
- Струг Анджей 52, 54, 390, 392, 393, 394, 396
- Стур Ян 362
- Судета Джуро 601, 611
- Сулейман Кучук 711
- Сурков Алексей Александрович 886, 887
- Суханов В. 841
- Сухово-Кобылин Александр Васильевич 522
- Сухонь Эуген 523
- Сучков Борис Леонтьевич 628
- Сюлли-Прюдом Арман 215
- Тавчар Иван 283–284, 285, 890**
- Тагор Рабиндранат 205
- Тадиянович Драгутин 614–615, 871
- Тайров Александр Яковлевич 472, 673
- Тайовский (наст. имя — Йозеф Грегор) 16, 130, 148, 149, 153–155, 169, 171, 488, 504, 522
- Талев Димитр 320
- Тарковский Арсений Александрович 322, 386, 685
- Таргалья Иво 859
- Татарка Доминик 823–824, 826
- Татлин Владимир Евграфович 673
- Тауфер Вида 644, 653, 658
- Тауфер Иржи 442, 779, 780
- Теер Отакар 18, 100
- Тейге Карел 83, 356, 429, 430, 431, 434, 435, 437, 439, 442, 445, 477, 517
- Терен Иван 807
- Тесноглицек Рудольф 466
- Тетмайер Казимеж 18, 22, 27, 30, 34, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 54, 58, 59, 65, 66, 68, 147, 370
- Тильшова Анна Мария 113, 122, 123–124, 791
- Тимофеев Леонид Иванович 633
- Тимрава (наст. имя — Сланчикова Божена) 16, 23, 130, 150–153, 155, 169, 488, 508, 522
- Тисо Йозеф 801, 802, 808
- Тито — см. Броз-Тито Йосип
- Тихонов Николай Семенович 917
- Тоайен (наст. имя — Мария Черминова) 430, 442, 445, 790, 791
- Тодоров Петко Христов 316, 323, 325, 326, 328, 329, 342–343, 670, 673
- Толлер Эрнст 624, 644, 672
- Толстой Алексей Николаевич 273, 469, 583, 673
- Толстой Лев Николаевич 14, 15, 81, 113, 141, 146, 186, 200, 208, 235, 236, 250, 256, 273, 276, 278, 329, 342, 475, 584
- Томан Йозеф 791, 794
- Томан Карел 99, 104–106, 107, 161, 256, 276, 278, 428, 445, 776, 783, 786
- Томашик Йозеф 499
- Томинец Роман 644
- Томич Йосип Эуген 258
- Тоом Леон 839, 843
- Травничек Франтишек 482
- Тракль Георг 449, 644
- Траянов Теодор 343, 344, 345, 346, 670, 671, 673
- Трдина Янез 285
- Трепчанин Видосав 228
- Тресич-Павичич Анте 258, 263, 276, 598
- Трешчец-Борота Владимир 259
- Трифкович Коста 859
- Троцкий Лев Давидович 577
- Трстаняк Антон 641
- Трубецкой Николай Сергеевич 259, 261, 426, 477
- Тршебицкий Ян 82
- Тувим Юлиан 361, 366, 367, 368, 369, 375, 376, 415, 735, 740, 741, 745, 749, 754, 764
- Тука Войтех 802
- Тургенев Иван Сергеевич 14, 81, 141, 200, 259, 261, 283, 326, 329, 475, 528, 584
- Турк-Велимир Славко 893
- Турчани Вильям 815
- Тушич Срджан 278
- Тцара Тристан 518, 817
- Тшебиньский Анджей 745, 747, 751, 763

- Тыл Йозеф Кастан 124, 798  
 Тынянов Юрий Николаевич 477  
 Тэн Ипполит 81, 257  
 Тютчев Федор Иванович 215, 544
- У**  
 Уайльд Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс 168, 199, 226, 248, 307  
 Удович Йоже 646, 653, 888, 904  
 Уевич Мате 601  
 Уевич Тин (Аугустин) 279, 280, 596, 597, 612–614, 615, 870, 871  
 Уитмен Уолт 293, 427  
 Уланд Людвиг 207  
 Униловский Збигнев 391, 409  
 Унсет Сигрид 643  
 Урбан Матей 180–182  
 Урбан Мило 354, 496–498, 504, 506, 808  
 Урбанек Ферко 170, 171, 522  
 Уркс Эдуард 499  
 Ускокович Милутин 229, 245–247  
 Успенский Глеб Иванович 154  
 Ушенишник Алексей 657  
 Уэллек (Веллек) Рене 477  
 Уэллс Герберт Джордж 167  
 Уэст Ричард 865, 868
- Ф**  
 Фабры Рудольф 517–518, 780, 816, 817  
 Фадеев Александр Александрович 583  
 Фасмер Макс 830  
 Фатур Богомил 655, 656  
 Фелдман Мирослав 602, 604, 606, 635  
 Феликс Йозеф 163, 484, 807, 825, 826  
 Фельдман Вильгельм 37  
 Фердинанд — см. Франц Фердинанд  
 Фердинанд Кобургский 145, 310, 311, 327, 669  
 Фигули Маргита 515, 821  
 Фик Игнаций 388, 745  
 Филиппич Франце 903  
 Филипович Драголюб 251  
 Филипович Расим 635, 875  
 Филлип Шарль Луи 427  
 Филлигчикова Раиса Лаврентьевна 461, 778  
 Филла Эмиль 773  
 Финжгар Франц Салешки 285, 298, 302, 308, 900, 905  
 Фихте Иоганн Готлиб 539  
 Фишер Отокар 100, 129, 471  
 Флакер Александр 605  
 Фландер Бого (псевд. Ключов Йожка) 889
- Флобер Гюстав 14, 81, 123, 127, 584  
 Флориан Йозеф 111, 448, 780  
 Фома Аквинский 660  
 Франгеш Иво 263, 264, 620, 621, 873, 877  
 Франичевич Марин 610, 611, 873, 877  
 Франичевич-Плочар Юре 873, 876  
 Франк Карл Герман 777  
 Франко Баамонде Франсиско 589  
 Франко Иван Яковлевич 149, 154, 342  
 Франс Анатолий 199  
 Франц Фердинанд, австрийский престолонаследник 13, 145, 197, 861  
 Францев Владимир Андреевич 426  
 Францисци Ян 508  
 Фрейд Зигмунд 60, 466, 579, 641  
 Фрейка Иржи 430, 473  
 Фрид Норберт 791  
 Фрыде Людвик 745  
 Фулла Людовит 479, 806  
 Фунтек Антон 305  
 Фурнаджиев Никола 671, 680, 705  
 Фучик Бедржих 110, 111, 446, 448, 780, 781  
 Фучик Юлиус 429, 441, 476, 736, 741, 772–773, 775, 777–778, 783, 784
- Х**  
 Хайдеггер Мартин 401, 427, 476, 641  
 Хайнца Ян 182  
 Халер Алберт 602, 624, 870  
 Халоупка Йозеф 430  
 Халупа Далибор 430  
 Халупецкий Индржих 787, 788, 789  
 Халупка Само 738, 739  
 Халупка Ян 171, 522  
 Ханчев Веселин 910, 922  
 Харамбашич Аугуст 265  
 Хаце Матевж 889  
 Хвистек Леон 363, 366, 407  
 Хедервари Куэн 252  
 Хежка Юрий 532–534, 543, 831, 832, 833  
 Хейдушка Ян 534  
 Хемингуэй Эрнест Миллер 459  
 Херлинг-Грудзинский Густав 761  
 Хечимович Бранко 617, 625  
 Хитрец Йосип 868  
 Хлебников Велемир (Виктор Владимирович) 779  
 Хмель Рудольф 484  
 Хорват Йосип 601, 606, 635, 875  
 Хорват Михал 484, 503, 511, 807, 826  
 Хорев Виктор Александрович 8, 416, 934

- Хороманьский Михал 388  
Хорти Миклош 630  
Хрелков Николай 675, 704, 705, 907, 909  
Хрибовшек Иван 898, 903  
Христов Кирилл 313, 320, 321, 323, 906, 910  
Хробак Доброслав 515–516  
Хулевич Ежи 362, 414
- Цайль Вильгельм** 830  
Цайнкар Стане 900, 905  
Цанев Георги 338, 680, 681, 684, 703, 907, 908, 909  
Цанева Милена 688  
Цанкар Иван 16, 20, 286, 288, 289, 290, 292, 296–304, 305–308, 598, 604, 644, 650, 651, 667, 738, 873, 890, 891  
Цанкар Станко 666  
Цанкар Изидор 644  
Цанков Георгий 328  
Цар Марко 562  
Цар-Эмин Виктор 258, 276, 879  
Цветевава Марина Ивановна 424, 425, 769  
Цвийй Звонимир 873  
Цепенков Марко 709, 711, 717, 730  
Церквенник Ангело 648  
Церковский Цанко 313, 320, 322, 324  
Цесарец Аугуст (Август) 354, 600, 602, 619–622, 635, 868, 870  
Цесарич Добриша 614, 871  
Цигер-Гронский Йозеф 512–514  
Цихлар Нехаев Милутин — см. Нехаев Милутин  
Црнянский Милош 247, 248, 556, 557, 561, 563, 566, 567, 569, 570, 571, 572, 573, 579, 584, 588, 589, 597, 735, 858, 870  
Цувай Славко 620, 621  
Цыж Ян 182, 829, 832
- Чавдар** 739  
Чайковский Петр Ильич 807  
Чампа Иван 888  
Чапек Йозеф 99, 103, 467, 468, 773, 778  
Чапек Карел 99, 103, 120, 121, 351, 353, 424, 427, 463, 466, 467–471, 472, 474, 476, 535, 630, 694, 768, 891, 937  
Чапеки, братья 100, 468, 472  
Чапек-Ход Карел Матей 16, 22, 77, 113, 120–121  
Чапский Юзеф 744, 761
- Чарек Ян 442, 462  
Чаховский Казимеж 383  
Чаче Иве 875  
Чашуле Коле 927, 931  
Чедомил Якша 257  
Челаковский Франтишек Ладислав 935  
Чемберлен Невилл 768  
Чеп Ян 442, 463, 475, 776, 780  
Чепан Оскар 130, 154, 155  
Чепелевская Татьяна Ивановна 303, 304  
Червенка Мирослав 107  
Червень Ян 824  
Черина Владимир 224, 279, 280  
Черник Артуш 436  
Черник Станислав 365  
Чернов Виктор Михайлович 425  
Чернодринский Войдан (наст. имя — Войдан Поп Георгиев) 711–713, 717, 720, 730  
Черный Адольф 175, 545  
Черный (Черны) Вацлав 476, 736, 774, 775, 776, 780, 780, 783, 784, 786, 787, 790  
Чернышевский Николай Гаврилович 148, 196, 203  
Черняков Адам 761  
Чесла Ян 176  
Чех Леандр 77  
Чех Сватоплук 88, 99, 127, 213, 257, 475, 533, 783  
Чехов Антон Павлович 125, 147, 154, 156, 185, 200, 204, 318, 701, 856  
Чехов Михаил Александрович 673  
Чехович Юзеф 381, 745  
Чёрный Саша (наст. имя — Александр Михайлович Гликберг) 674  
Чиврны Люмир 780, 786  
Чижевский Дмитрий Иванович 426, 830  
Чижевский Титус 357, 363, 366, 369, 370, 371, 415  
Чипико Иво 22, 229, 237–239, 243, 244, 248, 249, 251, 555, 569, 570, 715  
Чичерин Алексей Николаевич 651  
Чович Марко 868  
Чолакович Родолюб 855  
Чопич Бранко 354, 591, 736, 837, 842–844, 852, 853–854, 857  
Чорович Светозар 209, 234, 598  
Чосич Бранимир 241, 242, 569, 574, 589, 590  
Чуковский Николай Корнеевич 325, 754  
Чуповский Димитрий 708, 730  
Чурчин Милан 221, 222

- Шагал** Марк Захарович 673  
**Шали** Северин 884, 897  
**Шальда** Франтишек Ксавер 22, 77, 82, 83, 84, 85, 92, 95, 111, 113, 118, 122, 127–128, 429, 471, 475–476, 478, 483, 484, 511, 780, 783, 809  
**Шантич** Алекса 209–213, 214, 221, 249, 555, 556, 565, 567, 598  
**Шанявский** Ежи 413–414  
**Шапкарев** Кузман 709  
**Шарабон** Митья 897  
**Шарич** Милан 256  
**Шатобриан** Франсуа Рене де 185  
**Шауэр** Губерт Гордон 82  
**Шафарик** Павел Йозеф  
**Швангнер** Франтишек 515, 821–822  
**Шведова** Наталия Васильевна 8  
**Швеля** Богумил 189, 191, 192, 193, 194, 545, 546, 547, 831  
**Швеля** Кито 189, 193  
**Швец** Йозеф Иржи 451  
**Шевченко** Тарас Григорьевич 207, 292  
**Шегвич** Керубин 606, 868, 870  
**Шегедин** Петар 635  
**Шекспир** Уильям 125, 140, 167, 222, 342, 415, 419, 420, 672, 780, 807, 856  
**Шелли** Перси Биш 333  
**Шельбург-Зарембина** Эва 395  
**Шеля** Якуб 373  
**Шенвальд** Люциан 364, 373, 735, 745, 755  
**Шеноа** Аугуст (Август) 257, 258, 272, 600, 604, 631  
**Шеноа** Милан 276  
**Шервинский** Сергей Васильевич 686, 917  
**Шён** Франц 534  
**Шилер** Леон 417  
**Шиллер** Иоганн Кристоф Фридрих 276, 780, 806  
**Шимановский** Кароль 391  
**Шимачек** Матей Анастازия 120, 125  
**Шимич** Антун Бранко 599, 600, 601, 602, 608, 614  
**Шимич** Станислав 878  
**Шимончич** Климент 518, 519  
**Шимунек** Ярослав 462  
**Шимунович** Динко 252, 272, 598  
**Шицел** Мирослав 255  
**Шишманов** Иван 327  
**Шкарван** Альберт 146  
**Шкваркин** Василий Васильевич 604  
**Шкловский** Виктор Борисович 477  
**Шкультеты** Йозеф 137, 147  
**Шлейгар** Йозеф Карел 16, 82, 84, 113, 114, 119, 120  
**Шленгель** Владислав 763, 764  
**Шматлак** Станислав 130, 131, 132, 139, 140, 146, 163, 166, 816  
**Шмит** Йоже 903  
**Шнудерл** Максо 889  
**Шолохов** Михаил Александрович 354, 583  
**Шолтесова** Элена 142  
**Шольц** Ото 878  
**Шольце** Дитрих 187, 534, 537, 538, 539  
**Шоп** Никола 601, 611, 871  
**Шопен** Фридерик 754, 807  
**Шопенгауэр** Артур 15, 17, 26, 81, 89, 222, 295, 465, 539  
**Шопов** Ацо 927, 930, 931  
**Шорли** Иво 286, 298, 309  
**Шоу** Бернад 67, 257, 799  
**Шпала** Вацлав 100  
**Шпринц** Минкулаш 815, 816  
**Шрамак** Франя 23, 77, 81, 99, 101–103, 113, 114, 125, 428, 452, 459, 462, 466, 799  
**Шробар** Вавро 147, 154  
**Штайнер** Рудольф 539  
**Штевчек** Ян 134, 140, 515  
**Штейнберг** Аркадий Акимович 27, 162  
**Штепан** Вацлав 110  
**Штефаник** Милан Растислав 508  
**Штолл** Ладислав 429, 476  
**Шторм** Теодор 531  
**Штырский** Индржих 430, 442, 445, 791  
**Штур** Людовит 936  
**Шульц** Бруно 396, 398, 403–404, 406, 408, 409, 423, 745  
**Шульц** Карел 741, 791, 793–794  
**Щенный** Александр 49  
**Щепановский** Станислав 37  
**Щепаньский** Людвик 37  
**Эдельман** Марек 766  
**Эдисон** Томас Алва 438  
**Эдшмид** Карл 601  
**Эиле** Станислав 64  
**Эйхенбаум** Борис Михайлович 477  
**Эккерман** Иоганн Петер 15  
**Элиаш** Алоис 774, 777

- Элин Пелин (наст. имя — Димитр Иванов Стоянов) 312, 313, 317–320, 670, 689–690, 691, 701, 906, 908
- Эллер Фран 295
- Элюар Поль 518, 817
- Эминеску Михаил 161
- Эминович Людвик 47, 48
- Энгельс Фридрих 558
- Эпель Асар Исаевич 369
- Эразм Роттердамский Дезидерий 631, 879
- Эрбен Карел Яромир 433, 546, 739, 777, 780
- Эредиа Жозе-Мария де 215
- Эренбург Илья Григорьевич 506, 631, 673, 675
- Эфенбергер Вратислав 790
- Эфрон Сергей Яковлевич 425
- Эшенбах Вольфрам фон 539
- Ю**ришевич Миодраг 208
- Юркович Мариян 620
- Юрчич Владимир 868, 870
- Юрчич Йосип 283, 895, 900
- Я**блонский Болеслав 86
- Явор Иван (наст. имя Алоис Микула) 778
- Яворов (наст. фамилия — Крачолов) Пейо 22, 201, 313, 316, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 336–342, 343, 344, 346, 684, 728
- Яворский Роман 29, 65, 66, 396, 409, 415
- Якобсон Роман Осипович 426, 477, 779
- Яковлева Наталья Борисовна 859, 860, 861
- Яковлевич Стеван 590
- Якопич Рихард 896
- Якубаш Йозеф 182
- Якубец Ян 128, 129
- Якшич Джура 208, 227, 243, 840, 852
- Якшич Милета 208
- Ялен Янез 900, 905
- Ян Кампан из Воднян 115
- Янаш Петр 189
- Янежич Станко 900
- Янковский Ежи 370
- Яношик Юрай 126, 457, 739
- Яриш Милан 791
- Ярошиньский Тадеуш 59
- Ярц Миран 598, 644, 645, 646–647, 656, 659, 667, 889, 890, 894
- Ясенов (наст. фамилия — Туджаров) Христо 343, 671, 675, 681–682, 705, 805
- Ясенский Бруно 355, 357, 363, 370, 371, 373, 396, 416
- Ясиньский Збигнев 756
- Ясперс Карл 641
- Ястребов Иван Степанович 709, 710
- Яструн Мечислав 745, 751, 763



Научное издание

# История литератур западных и южных славян

Том третий

Литература конца XIX — первой половины XX века  
(1890-е годы — 1945 год)

Редактор *Т. А. Агапкина*

Младший редактор *Н. Ю. Квасницкая*

Корректор *Т. И. Томашевская*

Оригинал-макет *Л. Е. Коритысская*

**Издательство «Индрик»**

**INDRIK Publishers** have the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: **indrik@pochtamt.ru**

or by tel./fax: **+7 095 938 57 15**

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Академия». Печать офсетная.

62,0 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 4535

Отпечатано с оригинал-макета

в ППП «Типография „Наука“»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

Налоговая льгота — общероссийский классификатор  
продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры



# История

литератур западных  
и южных славян