

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
СЛОВЕНСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК И ИСКУССТВ



RUSKA AKADEMIJA ZNANOSTI
INŠTITUT ZA SLAVISTIKO
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER
SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI

Slovenska književnost

XX STOLETJA

ZALOŽBA INDRIK MOSKVA 2014

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
СЛОВЕНСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК И ИСКУССТВ

Словенская литература

XX ВЕКА



Издательство ИНДРИК Москва 2014

Серия «Литература XX века»

Издание осуществлено при поддержке
Государственного агентства книги Республики Словении (ЖАК)

Ответственный редактор
д.ф.н. Н.Н. Старикова

Рецензенты:
д.ф.н. И.Е. Адельгейм,
д.ф.н., профессор В.М. Толмачев

Словенская литература XX века / Отв. ред. Н.Н. Старикова. —
М.: «Индрик», 2014. — 325 с.

Данное научное издание, созданное словенскими и российскими авторами, продолжает знакомить читателя с историей словенской литературы. Впервые в отечественном славяноведении представлен путь словенской литературы в двадцатом столетии, значение которого для истории и культуры словенцев трудно переоценить. В книге отражены важнейшие этапы развития литературы, совпадающие с основными вехами жизни словенского общества. Большое внимание уделено специфике ключевых для рассматриваемого периода литературных направлений: экспрессионизма, социального реализма, модернизма, постмодернизма.

Книга адресована филологам, историкам культуры, преподавателям и студентам, всем, кому интересна литература Словении.

Slovenian literature of the XXth century / Ed. by Nadezhda N. Starikova. —
Moscow: Indrik, 2014. — 325 p.

This scientific publication created by Slovenian and Russian authors continues to acquaint the reader with the history of Slovenian literature. First in domestic Slavic studies it has produced the development of Slovenian literature in the twentieth century, which importance for the history and culture of Slovenes can scarcely be exaggerated. In the book has been reflected the most important stages in the development of literature, coinciding with the major landmarks of the life of Slovenian society. Much attention is paid to the identification of specificity of the main literary trends of the period: expressionism, social realism, modernism, postmodernism. The book is addressed to philologists and historians of culture, teachers and students, to all who are interested in literature Slovenia.

- © Т. Вирк, Я. Житник-Серафин, К.Я. Козак,
М. Кос, М. Пездриц-Бартол, Н. Пилько,
Д. Пониж, В. Сонькин, Н. Старикова, Т. Го-
поришич, Т. Чепелевская, Текст, 2014
© Институт славяноведения РАН, 2014
© Издательство «Индрик», 2014

ISBN 978-5-91674-289-3

О ГЛАВЛЕНИЕ

Введение (Н. Старикова)	7
Краткий очерк новейшей истории Словении (Н. Пилько)	15

Часть I. ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Литература межвоенного периода (1918–1941) (В. Сонькин)	57
Поэзия (В. Сонькин)	62
Проза (В. Сонькин)	78
Драматургия (К.Я. Козак; перевод Е. Шатъко)	90
Литература периода Второй мировой войны и первых послевоенных лет (1941–1950) (Т. Чепелевская)	105

Часть II. ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Литература 1950–1960-х годов (Н. Старикова)	136
Проза (Н. Старикова)	144
Поэзия (Д. Пониж; перевод Н. Стариковой)	154
Драматургия (М. Пездриц-Бартол, Т. Топоришич; перевод Е. Шатъко)	173
Литература 1970–1980-х годов (Н. Старикова)	189
Проза (Н. Старикова)	192
Поэзия (Н. Старикова)	216
Драматургия (Н. Старикова)	227

Литература 1990-х годов (<i>Т. Вирк</i>).....	235
Проза (<i>Т. Вирк; перевод Н. Стариковой</i>).....	237
Драма (<i>К.Я. Козак; перевод Н. Стариковой</i>)	257
Поэзия (<i>М. Кос; перевод Ж. Перковской</i>).....	271
 ЛИТЕРАТУРА ЭМИГРАЦИИ	
Литература эмиграции (<i>Я. Житник-Серафин;</i> <i>перевод Г. Пилипенко, Н. Стариковой</i>)	283
Вместо заключения (<i>Н. Старикова</i>)	305
 ПРИЛОЖЕНИЯ	
Литературные журналы (<i>Н. Старикова</i>).....	311
Национальные литературные премии (<i>Н. Старикова</i>)	312
Избранная библиография (<i>Н. Старикова</i>)	317
Именной указатель (<i>Н. Старикова</i>)	323
Сведения об авторах (<i>Н. Старикова</i>)	335

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая книга освещает историю словенской литературы XX века, продолжая комплексное описание литературного процесса, начатое в предыдущем издании «Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков)»¹, в создании которого принимали участие российские и словенские авторы — сотрудники Российской академии наук и Словенской академии наук и искусств. В авторский коллектив данного труда вошли также представители словенской университетской науки — ведущие литературоведы Люблянского и Приморского университетов. Написанные ими разделы внесли существенный вклад в создание целостной картины словенской литературы рассматриваемого периода. Российско-словенский состав авторов, с одной стороны, дал уникальную возможность взглянуть на литературную жизнь Словении и «изнутри», и «извне», с другой — не стану скрывать — существенно усложнил редакторскую работу. Благодаря самоотверженным переводческим и редакторским усилиям необходимое единообразие было достигнуто, и словенская литература XX столетия, значение которого для истории и культуры словенцев трудно переоценить, впервые в полном объеме представлена в России.

Разделение книги на две части объясняется теми изменениями, которые начали происходить в культуре, литературе и искусстве Словении в середине XX в. и были связаны со спецификой общественно-политической ситуации в СФРЮ. Труд открывает «Краткий очерк новейшей истории Словении» и завершают краткие заметки о литературе 2000-х гг. Основной массив текста композиционно распределен следующим образом: в первую

¹ Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков) / Отв. ред. д.ф.н. Н.Н. Старикова. М., 2010.

часть, охватывающую период с 1918² по 1950 г., входят две главы, рассматривающие: первая — литературу межвоенного периода, вторая — литературу военного времени и первых лет строительства социализма; вторая часть включает три главы, посвященные, соответственно 1950–1960-м, 1970–1980-м и 1990-м гг. Каждая состоит из трех разделов: проза, поэзия, драматургия, расположенных в соответствии с местом конкретного типа творчества внутри периода. Разделы о поэзии включают много иллюстративного материала, что стало возможным благодаря публикациям новых переводов словенской поэзии на русском языке³. Если в поэтических цитатах не указано имя переводчика, значит подстрочно-смысловой перевод сделан автором главы, в словенских главах — переводчиком. В отдельной главе впервые в российской словенистике комплексно представлена литература словенской эмиграции. Издание включает также ряд приложений, содержащих сведения о важнейших компонентах инфраструктуры современной словенской беллетристики, таких как периодические издания и литературные премии, а также избранную библиографию со списком русских переводов словенских авторов, упомянутых в книге, именной указатель и краткие сведения об авторах.

Любая периодизация условна, такое вмешательство в непрерывный литературный процесс — лишь попытка как-то структурировать огромный материал. Представленное в книге деление, совпадающее с основными вехами в жизни словенского общества, позволяет объяснить многие важные особенности развития литературы, но имеет и свою слабую сторону — характеристика творчества отдельных писателей при такой композиции разбивается на части.

На протяжении длительного времени словенская литература развивалась под знаком борьбы за национальную независимость, пройдя на этом пути через многие суровые испытания. Генетически заложенный оборонительный рефлекс в соединении с выработанным с годами «catch up»⁴ синдромом дал в целом позитивные результаты — литературные достижения, с которыми словенцы вошли в новое тысячелетие, существенны, разнообразны и значительны, словенская литература прочно «вписалась» в европейский и мировой литературный контекст.

² Вступление словенской литературы в XX столетие нашло отражение в последней главе «Литература на рубеже XIX–XX вв. (1890–1918)» первой книги.

³ См. раздел «Русские переводы произведений словенских авторов, упомянутые в книге» в Избранной библиографии.

⁴ Catch up (англ.) — догнать, настигнуть.

В XX в. Словения (как и вся Европа) испытала масштабные потрясения. Первая и Вторая мировые войны, драматическая эпопея борьбы с фашизмом и гражданская война, завершившийся крахом опыт строительства социализма — все это нашло отображение в потоке произведений разной идейной и эстетической направленности, ставших красноречивыми свидетельствами времени. Минувшее столетие почти на всем своем протяжении было временем столкновения идеологий, что поставило Словению перед выбором между фашизмом и коммунизмом, между коммунизмом и демократией. Литература оказалась в гуще этого противоборства, испытывая сильнейшее давление. Оно было различным на разных этапах, но присутствовало на протяжении всего столетия, нередко принимая насильственно-репрессивные формы, приводило к существенной идеологизации искусства. Период социалистического строительства отличался особенно настойчивым стремлением властей к контролю над литературой. Однако и в это время искусство удавалось сохранять известную автономию. Наиболее эффективными и интенсивными по наполнению этапами словенского литературного процесса XX в. можно считать межвоенное двадцатилетие с его «атмосферой свободного художественного поиска, идейных и философских споров и значительного художественного плюрализма»⁵ и «оттепельные» 1960-е гг. В условиях политико-идеологического прессинга литература вырабатывала специфические формы сопротивления, которое расшатывало идейные и художественные стереотипы и мифы и делало процесс освобождения слова от диктата идеологии необратимым.

На протяжении XX в. понимание назначения, функций и форм культуры и литературы менялось. Существенное влияние на этот процесс оказали научные открытия, технические достижения и новые философские системы (например, экзистенциализм), которые кардинально изменили представление о человеке и его месте в мире. Интерес к психоанализу стимулировал развитие новых форм самопознания и самовыражения. Все это оставило свой след и в словенском культурном пространстве. В XX в. в словенской литературе заявили о себе многие ведущие направления искусства, среди которых можно особо выделить экспрессионизм, социальный реализм, модернизм и постмодернизм.

⁵ *Старикова Н.Н.* Словенский исторический роман в XX в.: национальное и универсальное // *Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа.* М., 2006. С. 217.

«Стремление к эстетической революции, — отмечает Л.Н. Будагова, — было вызвано теми переменами в жизни и мироощущении человека и человечества, которые принес с собой XX в.: его общественно-исторические катаклизмы, научно-технический прогресс, новые условия и ритмы бытия»⁶. *Экспрессионизм*, взлет которого пришелся в Словении в основном на 1920-е гг., как никакое другое авангардное искусство был созвучен состоянию людей, переживших потрясения Первой мировой войны и разруху послевоенного времени. Его появление на словенской почве было обусловлено не только переживаниями военной катастрофы и потрясений мирного времени, но и национальной трагедией словенцев, треть которых оказалась после войны на отторгнутых от родной земли территориях. Последнее обстоятельство придало национальной экспрессионистской модели патриотическую специфику. Объединенные сочувствием к бесправным слоям общества, революционное и католическое направления словенского экспрессионизма в то же время различались по идеологии, проблематике, выбору средств борьбы с несправедливостью. Одни видели выход в революционных преобразованиях, другие — в нравственном самоусовершенствовании личности. При бесспорном лидерстве экспрессионистской поэзии это направление — в силу заложенной в нем выразительности, сценичности, способности апеллировать к массам — оказало влияние и на национальную драматургию.

Мировоззренческую основу *социального реализма*, формирование которого в Словении относится к 1930-м гг., составляли социалистические идеи, все глубже укоренявшиеся в общественной жизни и распространявшие свое влияние не только на сторонников коммунистического движения, но и на демократические слои населения и разраставшееся антифашистское сопротивление. На протяжении всего предвоенного десятилетия шли жаркие споры о сути революционного искусства и его роли в общественной борьбе, о понимании соотношения формы и содержания в художественном творчестве. На фоне общего движения словенской литературы от эмоционально-выразительных к изобразительно-аналитическим формам роль социально-психологического компонента в ней повышалась. В годы Второй мировой войны в рядах словенского антифашистского сопротивления оказались писатели разных мировоззрений (коммунисты, либералы, христианские социалисты) и эстетических школ, но ядро партизанской литературы составили социальные реалисты, и их влияние на

⁶ Будагова Л.Н. Авангардизм // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 18.

общие идейно-эстетические подходы к искусству было несомненным. Художественное слово было нацелено на «демократическую коммуникативность, простоту и ясность выражения»⁷, что вело к отказу от усложненной метафорики, к программному использованию фольклорной и классической образности, а также героизации образа бойца в борьбе не только против оккупантов, но и за социальную справедливость. После войны возможность открытой критики сталинизма привела к тому, что принципы социалистического реализма советского образца в словенской литературе не пустили глубоких корней и писатели продолжали ориентироваться на традиции собственного социального реализма, на его более толерантное отношение к автономии творчества и другим художественным тенденциям. Их увлечение новейшими философско-эстетическими концепциями привело к интеллектуализации и психологизации литературного творчества.

На фоне этих тенденций в конце 1950-х гг. заявляет о себе *модернизм*, который остается актуальным около двух десятилетий как способ художественного инакомыслия и расширения эстетического поля. Его представители в своей философии и эстетике опирались на одноименное направление в литературе Западной Европы и Америки, которое характеризовалось разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала, непрерывным обновлением художественных средств и условностью стиля. Вступающее в литературу послевоенное поколение прониклось духом трагического гуманизма, присущего европейской послевоенной литературе. Отстраняясь от текущих проблем социалистического строительства, некоторые словенские авторы начали искать выход в экзистенциальных решениях, выражали себя с помощью искусства, отрицающего требования правдоподобия. На первый план в их произведениях выдвигались проблемы отчуждения, равнодушия и непонимания, подавление личности системой государственных, общественных и семейных отношений, мотивы вины и ответственности как в ее бытовом, так и в универсальном значении. Интерес к «герою-маргиналу, запретной интимной и сексуальной проблематике, обращение к мотивам страха, тоски, одиночества и беспомощности усиливали психологические и биопсихические аспекты повествования, влекли за собой фрагментарность и дефабулизацию»⁸. С одной стороны, налицо была установка на изображение душевного состояния

⁷ Ильина Г.Я. Социальный, или новый, реализм // Лексикон... С. 425.

⁸ Старикова Н.Н. Поэтика инакомыслия. К ситуации модернизма в литературах Югославии // Славяноведение. 2013. № 1. С. 80.

человека в «потоке сознания», с другой — сконструированность повествования. В произведениях возрастала гиперболизация отчаяния, вызванная утратой целостной модели мира. На закате титовской эпохи влияние модернизма в разной степени испытывали многие писатели, в своих произведениях они широко использовали его художественный инструментарий, отдельные приемы и формы. После смерти Й.Б. Тито (1980) атмосфера общественного брожения изменила расстановку сил, выдвинув на первый план национальную и общественную проблематику. На смену зашифрованной литературе экзистенциально-модернистского типа пришло восприятие художественного творчества как выразителя критического сознания, и философские и художественные принципы модернизма потеряли актуальность.

Активная фаза *постмодернизма* приходится в словенской литературе на 1980-е гг., т.е. несколько позже, чем на Западе. Если там он оказался естественным порождением постиндустриального общества, был тесно привязан к постструктуралистской теории и использовал весь арсенал западной массовой культуры, то здесь его возникновение было вызвано самой абсурдностью социалистической системы и идейным коллапсом тоталитарного общества. Стремясь освободиться от всех нелитературных задач, искусство слова стало искать опору во многих ключевых позициях постмодернистской философии: в устремленности к синкретизму мышления, представлениях об исчерпанности старых взглядов на историю, в обесценивании вечных ценностей, в том числе кажущихся незыблемыми канонов красоты, принципиальном плюрализме художественных языков, «постмодернистской чувствительности». Благодаря влиянию на литературу эстетики постмодернизма оказался преодолен стойкий и последовательный консерватизм национального художественного сознания, при всем тяготении словенцев к западноевропейскому опыту — будь то декаданс, авангард или экзистенциализм, значительно снизивший в нем потенциал иронического и пародийного. Постмодернизм дал возможность «карнавализации (веселой относительности) восприятия национальной художественной классики»⁹, точнее, тех клише, которыми неизбежно «обрастает» любая литература в процессе своего функционирования. Впервые иерархия архетипических художественных ценностей была подвергнута «оперативному вмешательству» и многие табу были сняты.

В 1991 г. Словения обрела независимость, получила международное признание со стороны демократических государств, а

⁹ Старикова Н.Н. Парадигма постмодернизма в словенской литературе // Постмодернизм в славянских литературах. М., 2004. С. 128.

через несколько лет оказалась в составе Североатлантического альянса, Евросоюза, первой из новых стран — членов ЕС вступила в зону евро. В сложившихся обстоятельствах национальная литература начала искать адекватные способы взаимодействия с действительностью и сразу же столкнулась с проблемой «выживания» в условиях рынка, высокой конкуренцией, лавиной массовой переводной продукции. Прошедшие десятилетия показали, что испытание экономической свободой серьезная литература в целом выдержала, сохранив самобытное «лицо» и высокий художественный уровень. Тезис Ф. Фукуямы о «конце истории» к ней явно не относится. Для словенской литературы история продолжается.

Выражаю глубокую благодарность рецензентам книги д.ф.н. И.Е. Адельгейм и д.ф.н., профессору В.М. Толмачеву, а также директору Института словенской литературы и литературоведческих наук Научно-исследовательского центра САНИ д.ф.н., профессору М. Ювану за ценные замечания и советы. Особая признательность переводчикам — Ж. Перковской, Г. Пилипенко и Е. Шатько, без которых осуществление этого проекта было бы невозможным.

КРАТКИЙ ОЧЕРК НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ СЛОВЕНИИ

Переломным моментом в истории словенцев стало образование 28 октября 1918 г. независимого Государства СХС (Государства СХС). Однако оно не имело международного признания, государственного аппарата и главное — армии, которая могла бы защитить территориальную целостность страны. Несмотря на все усилия политиков доказать силам Антанты свою лояльность, последние не видели в новом государственном объединении союзника. Ситуацию осложняли и агрессивные действия Италии, стремившейся захватить обещанные ей Лондонским договором (1915) территории. Окруженное со всех сторон неприятелем Государство СХС было вынуждено искать поддержки и нашло союзника в лице Сербии. 24 ноября Народное вече в Загребе приняло решение объединить Государство СХС с Королевством Сербия. Объединение произошло 1 декабря 1918 г. Это государственное образование получило название Королевство сербов, хорватов и словенцев (Королевство СХС).

20 декабря 1918 г. было создано правительство Королевства СХС. Его главой стал представитель Сербской радикальной партии С. Протич. Пост заместителя премьер-министра получил лидер Словенской народной партии (СНП) А. Корошек. Надежды словенцев на автономию в новом государстве не оправдались: министр внутренних дел С. Прибичевич начал проводить политику, направленную на укрепление централизма, и словенское Национальное правительство, созданное в Любляне 31 октября 1918 г., было ликвидировано. Его заменило областное правительство, главу и заместителя которого назначал регент. Возглавивший областное правительство Я. Брейц пытался сохранить остатки автономии, но пришедшие к власти либералы, представители Словенской народной прогрессивной партии (впоследствии Югославянская

демократическая партия) Г. Жерьяв, а затем В. Балтич, продемонстрировали полную лояльность Белграду.

Нестабильность политической обстановки в новом государстве усугублялась напряженностью в отношениях с ближайшими соседями, в первую очередь с Италией и Австрией. В феврале 1919 г. итальянская делегация передала Парижской мирной конференции меморандум с требованием аннексии областей, которые должны были перейти к ней согласно Лондонскому договору. Италия мотивировала свои претензии стратегической необходимостью и угрозой своей безопасности со стороны югославянских народов. В меморандуме говорилось также об итальянском населении этих областей, об историческом праве на земли, которые были в свое время римскими и венецианскими¹. В ходе переговоров Королевство СХС из-за выжидательной позиции Англии и Франции осталось один на один с Италией. В итоге мирная конференция в Париже не разрешила вопроса о границе между Королевством СХС и Италией. Последняя намеренно отказывалась признавать новое государство, разрабатывала планы по его разрушению, для чего спонсировала противников объединения внутри Королевства.

Переговоры продолжились в двустороннем порядке. 12 ноября 1920 г. был подписан Рапальский договор. Италия отказалась от Далмации, но к ней была присоединена почти вся Истрия с Триестом и Пулой. К Италии также отошла часть Юлийских Альп, город Риека был признан независимым государством. Словенцы, проживавшие на переданных Италии территориях, численность которых составляла приблизительно 340 тыс., выразили протест, но уже 5 января 1921 г. Италия официально присоединила перешедшие к ней территории. Несмотря на то что еще ноябре 1918 г. в специальном обращении от имени итальянского государства словенцам было обещано уважительное отношение к национальным традициям и культуре, которое будет подкреплено созданием большего количества школ, чем во времена Австро-Венгрии, этого так и не произошло. С 1919 г. до конца 1922 г. делами присоединенных земель занималось Центральное управление новыми землями. После аннексии итальянское законодательство и избирательное право распространились на Юлийскую Крайну. В парламент прошло пять словенских депутатов, где они представили программное заявление словенцев и хорватов. В нем они отметили, что «итальянские граждане югославянской национальности осознают свое положение, т.е. при-

¹ Пилько Н.С. Словенские западные территории после Первой мировой войны // Славянский мир в третьем тысячелетии. М., 2011. С. 279.

надлежность югославскому народу и итальянскому государству одновременно, и готовы принять все последствия, которые из этого вытекают»².

В начале 1920-х гг. фашистское насилие против неитальянского населения возрастает. Фашисты не признавали прав меньшинств и считали славян низшей расой. 13 июля 1920 г. был сожжен словенский Народный дом. Но этим дело не ограничилось. Была сожжена типография газет «Ил лавараторе» и «Дело», совершены нападения на типографию общества «Единост». В селах уничтожались национальные школы, дома культуры. К концу 1921 г. в Юлийской Крайне было разрушено 134 здания, в основном культурные учреждения и школы. Когда в 1922 г. фашисты пришли к власти, ситуация приобрела трагический характер. Словенский язык было запрещено использовать в судах, государственных учреждениях, при написании вывесок и на надгробиях, а перед началом Второй мировой войны — в церквях. Географические названия и личные имена писались на итальянский манер. Всего к 1928 г. было распущено 500 обществ и закрыто 450 библиотек. То же самое произошло и с газетами.

В 1923 г. была проведена школьная реформа. Для Италии она означала обновление старой системы основного образования, для национальных меньшинств — запрет деятельности национальных школ. Было решено, что в учебном 1923/24 г. в первых классах начальных школ будет изучаться только итальянский язык. На следующий год запрет распространился и на вторые классы. Словенский, хорватский и немецкий языки в школах теперь изучались только факультативно и по просьбе родителей. В 1925 г. запретили и факультативы. К учебному 1928/29 г. словенский и хорватский языки были полностью исключены из программы. На сербскохорватском языке продолжала работать только одна основная школа сербской православной церковной общины, которую ее имели право посещать лишь дети проживавших на этих территориях граждан Югославии³. В 1926 г. власти распустили Словенское объединение учителей. С 1927 г. все школы стали итальянскими. Учителей-славян либо увольняли, либо отправляли на пенсию. Большинство из них бежало в Югославию⁴. С

² *Kacin Wohinz M.* Slovenci v Italiji // Slovenska novejša zgodovina. 1848–1992. Ljubljana, 2005. S. 531.

³ *Bajc G., Pelikan E.* Od konca prve do začetka druge svetovne vojne (1918–1941). Na oni strani meje // Slovenska manjšina v Italiji in njen pravni položaj: zgodovinski in pravni pregled 1866–2004. Ljubljana, 2004. S. 73.

⁴ *Nečak D., Repe B.* Kriza. Svet in Slovenci od prve svetovne vojne do sredine tridesetih let. Ljubljana, 2008. S. 234–235.

1928 г. был установлен запрет на преподавание закона Божьего на словенском языке. 3 апреля 1926 г. вступил в силу закон о воспитании молодежи, предусматривавший вовлечение детей в фашистские молодежные организации. В школах ввели военную подготовку. Запретили распространять славянские книги и отправлять детей учиться за границу⁵. В апреле 1926 г. также вышел закон, запрещающий «организации, которые пытались препятствовать национальной ассимиляции Юлийской Крайны»⁶. Сюда попадали Политическое общество «Единост», Словенское школьное общество, Союз физкультурных обществ и др.

Все эти меры вызывали недовольство словенского населения. Поэтому закономерным стало появление на территории Юлийской Крайны подпольной террористической организации. Она выделилась из национально-либерального течения и получила название «Наша организация», но была больше известна под аббревиатурой ТИГР (по заглавным буквам названий городов Триест, Истра, Горица, Риека). Созданная в 1924 г., она находилась под контролем Политического общества «Единост» и стала самостоятельной в 1927 г. В состав ТИГРа входили представители Союза просветительских обществ Горицы, общества «Адрия» и триестского Союза молодежных обществ, взявшие на вооружение лозунг ирландского освободительного движения отвечать насилием на насилие. Члены организации ставили перед собой задачу террористическими действиями привлечь общественность, утратить адептов денационализации. Они призывали словенцев к сопротивлению и вселяли в них надежду на возможное воссоединение с родиной. Основными их акциями были поджоги фашистских детских садов и школ, вооруженные нападения на отделения фашистской полиции. Через тайные каналы на границе организация поддерживала связь с Югославией, переправляла беженцев, в том числе и итальянских антифашистов, получала словенскую литературу и оружие.

Первый серьезный суд над членами ТИГРа состоялся в 1929 г. в Пуле. В. Гортан был приговорен к повешению за убийство полицейского, четверых соучастников приговорили к тридцати годам лишения свободы. В 1930 г. после взрыва в редакции фашистской газеты «Ил пополо ди Триесте» организация была раскрыта, ее руководители, члены триестской ячейки Ф. Бидовец, Ф. Марушич, З. Милош и А. Валенчич, предстали перед судом и были приговорены к расстрелу.

Несмотря на патетическую риторику, итальянские власти не собирались поддерживать национальные меньшинства. Их

⁵ Bajc G., Pelikan E. Od konca prve do začetka druge svetovne vojne... S. 82.

⁶ Ibid.

деятельность была направлена на уничтожение всего, что имело инациональный характер. Италия осталась недовольна итогами войны, и идея реванша витала в воздухе. Более 300 тыс. словенцев оказались бесправными заложниками этой ситуации. Власти делали все, чтобы искоренить иное национальное самосознание, уделяя особое внимание воспитанию детей и молодежи в духе итальянского фашизма. Впоследствии, во время Второй мировой войны после оккупации и аннексии части словенских земель Югославии, итальянские власти применяли те же методы, уже опробованные в межвоенный период.

Тяжелая ситуация складывалась и на границе с Австрией. Марибор и Нижняя Штирия вошли в состав Государства СХС еще в ноябре 1918 г. Эта граница была одобрена мирной конференцией, однако вокруг судьбы Каринтии развернулись ожесточенные споры. Мирный договор с Австрией был подписан 10 сентября 1919 г. в Сен-Жермене. К Королевству СХС отошли Езерский и Мезишка долина. Решение о судьбе оставшихся каринтийских территорий, населенных словенцами, должно было быть принято после плебисцита. Спорные территории разделили на две зоны: «А» и «Б». В зоне «Б» плебисцит следовало проводить только в том случае, если зона «А» проголосует в пользу Королевства СХС. Плебисцит состоялся 10 октября 1920 г. За то, чтобы остаться в составе Австрии, проголосовало 59,04%, в Королевстве СХС — 40,96% словенского населения. Наиболее спокойно процесс установления границы прошел с Венгрией. В августе 1919 г. югославские власти получили разрешение занять Прекмурье. Граница была установлена 4 июня 1920 г. в результате подписания Трианонского договора.

Одним из важнейших событий стали выборы в Учредительную скупщину, состоявшиеся 28 ноября 1920 г. Она должна была разработать конституцию нового государства. Участие в выборах приняли все словенские партии. После распада Австро-Венгрии словенская политическая жизнь претерпела значительные изменения. В первую очередь они коснулись социалистического и либерального лагеря, в то время как католический лагерь, представленный Словенской народной партией, оставался однородным вплоть до Второй мировой войны и получал стабильную поддержку избирателей⁷. Идеология партии строилась на концепции христианского социализма. Лидер партии А. Корошек считал, что Словении нужна автономия с местным парламентом и подчиненным ему местным правительством, что было особо

⁷ Nečak D., Repe B. Kriza. Svet in Slovenci od prve svetovne vojne do sredine... S. 145.

оговорено в программе. Также было подчеркнуто, что партия стремится к равноправию словенцев, хорватов и сербов. Особое внимание уделялось идее объединения всех словенцев в югославянском государстве, свободе вероисповедания и равноправию религий, прежде всего православия и католичества в многоконфессиональной стране.

Противоположностью СНП была либеральная Югославянская демократическая партия (ЮДП), образованная в июне 1918 г. Она выступала поборником централистского государства, поддерживала монархию, отвергала политический католицизм и диктатуру пролетариата. Что касается национального вопроса, то в программе партии было записано: «Национальность — наша животворная сила, которая должна оказывать влияние на всю общественную и частную жизнь: в семье, в школе, в науке и искусстве, в словесности, в политике, в правовых и социальных постановлениях»⁸.

Марксистские партии, такие как Югославянская социал-демократическая партия (ЮСДП) и словенская фракция Коммунистической партии Югославии (организована в 1920 г.), выступали за коренные изменения в обществе. ЮСДП рассматривала создание югославского государства в качестве первого шага на пути к балканскому союзу республик всех южных славян и осуждала сепаратизм. Главным условием для этого должно было стать создание единого югославянского народа⁹. Партия выступала за общественную собственность на средства производства, строительство народной республики и самоуправление общин¹⁰, требовала проведения аграрной реформы, социальной защищенности рабочих. Словенские коммунисты стремились к революционной классовой борьбе и созданию коммунистической рабоче-крестьянской советской республики, выступали за мир между народами и установление дипломатических отношений с Советским Союзом. Так же как и ЮСДП, они считали необходимым создание единого югославянского народа.

Свои политические программы представили также новые словенские либеральные партии. Независимая крестьянская партия (НКП) выступала за равноправие словенцев, хорватов и сербов и сначала поддерживала автономию Словении, но позднее изменила свою позицию. Идею автономии разделяла и Национальная

⁸ *Perovšek J.* Programi političnih strank, organizacij in združenij na Slovenskem v času Kraljevine SHS (1918–1929) // *Viri. Št. 13.* 1998. S. 23. Dok. № 1.

⁹ *Mikuž M.* Razvoj slovenskih političnih strank v stari Jugoslaviji // *Zgodovinski časopis.* 1955. Št. 1–4. S. 114.

¹⁰ *Naprej.* 5.10.1920; 3.11.1920.

социалистическая партия (НСП). Ее представители подчеркивали равноправие всех вероисповеданий и считали неприемлемым использование религии в политических целях.

На выборах в Учредительную скупщину победила Словенская народная партия, которая получила 37,27% голосов и 15 депутатских мест¹¹. Второй стала Независимая крестьянская партия, получившая 20,86% голосов и 9 депутатских мест. Учредительная скупщина начала работу 12 декабря 1920 г. Представленные в ней словенские партии в вопросе о государственном устройстве разделились на два блока. К первому примкнули сторонники автономного устройства государства, ко второму — центристского. Большинство словенских партий выступало за централизм, за автономию выступали только СНП и Национальная социалистическая партия. Подобное разделение было характерно не только для словенских партий. Период становления нового государства прошел под знаком борьбы центристов и федералистов. Центристы выступали за создание единого государства, с твердой центральной властью, федералисты же требовали равноправия всех народов Королевства.

12 февраля 1921 г. Югославянский клуб, в который, помимо СНП, входила Хорватская народная партия, представил свой проект конституции, согласно которому югославское государство должно было стать конституционной, парламентской и наследственной монархией с автономными основами государственного устройства, что подразумевало разделение государства на отдельные районы: Сербию, Хорватию с Славонией и Междумурьем, Боснию и Герцеговину с Далмацией, Черногорию, Воеводину и Словению с Прекмурьем. В каждом из этих районов предусматривалось создание собственной скупщины, которая обладала бы законодательной властью в сфере общественного управления, областных финансов и налогов. Кроме того, области должны были иметь свои правительства. В их ведении находились бы внутренние дела, торговля и производство, строительство, полезные ископаемые, вопросы, связанные с аграрной реформой, образование, здравоохранение, социальная политика, правосудие и финансы¹².

Лагерь центристов был представлен Независимой крестьянской партией (НКП) и Югославянской демократической партией, выступавших за создание единого югославянского народа, согласно принципу: один народ — одно государство. При этом

¹¹ *Perovšek J. Volitve v Ustavodajno skupščino // Slovenska novejša zgodovina... S. 237–239.*

¹² *Perovšek J. Programi političnih strank... S. 78. Dok. № 18.*

НКП отвергала идею автономии Словении в новом государстве, поскольку полагала, что это будет препятствовать экономическому и политическому развитию словенцев¹³.

Одновременно с вопросом о будущем устройстве государства был поднят вопрос о культурной и языковой самостоятельности словенцев. Представители интеллигенции выступили с так называемым «Заявлением», где требовали для словенцев культурной автономии. Под этим документом подписалось 43 представителя словенской интеллигенции. Несмотря на сдержанную реакцию со стороны народных масс («Заявление» приняли с энтузиазмом только в политических кругах), это стало первым шагом интеллигенции к участию в делах государства, свидетельствующим о преодолении ею аполитичности¹⁴. Большая часть интеллигенции поддержала идею сохранения словенской идентичности внутри югославской общности.

Конституция была принята 28 июня 1921 г. Королевство провозглашалось конституционной, парламентской, наследственной монархией. Законодательную власть осуществлял монарх и Народная скупщина, которую он имел право собирать и распускать. Он же назначал министров и главу правительства. Суды вершились именем короля, который не был никому подчинен, обладал иммунитетом и не мог быть привлечен к суду¹⁵.

Конституция была направлена на создание единого сербско-хорватско-словенского народа. 26 апреля 1922 г. правительство Н. Пашича объявило о разделе Королевства на 33 области, во главе каждой из которой был поставлен наместник, назначенный королем. Словенские земли были разделены на две области — Люблянскую и Мариборскую. Первым наместником Словении стал И. Хрибар, который в свое время довольно долго занимал должность мэра Любляны. На своем посту он пытался ликвидировать раздробленность Словении и расширить полномочия областной администрации. Это вызвало негативную реакцию со стороны премьер-министра — Пашич пригрозил распустить словенскую областную администрацию, после чего Хрибар подал в отставку.

В начале 1920-х гг. в сферу влияния сербской Народной радикальной партии (НРП) попадает Словения. В начале августа 1921 г. в Кочевье был создан штаб НРП Словении. В октя-

¹³ Perovšek J. Volitve v Ustavodajno skupščino // Slovenska novejša zgodovina... S. 242.

¹⁴ Dolenc E. Med kulturo in politiko. Ljubljana, 2010. S. 95.

¹⁵ Perovšek J. Sprejetje vidovdanske ustave // Slovenska novejša zgodovina... S. 247.

бре штаб был открыт в Любляне, его возглавил Н. Жупанич, который с декабря 1922-го по май 1923 г. был министром без портфеля в правительстве Пашича. После выборов в Народную скупщину Королевства СХС в 1923 г., когда радикалы не получили ни одного мандата, в партии начался раскол. Несмотря на разногласия по поводу государственного устройства, они поддерживали монархию и централизм, придерживались идей югославского национального унитаризма, выступали против большевизма и политического клерикализма, осуждали стремления СНП к автономии.

В марте 1923 г. состоялись выборы в Народную скупщину, в ходе которых большинство голосов получили партии, выступавшие за федеративное или автономное устройство государства. В Словении с большим отрывом победила СНП, издавшая перед этим брошюру «Судите по делам», где принятая 28 июля 1921 г. буржуазная конституция Королевства сербов, хорватов и словенцев — Видовданская конституция — была названа реакционной, уничтожающей гегемонию сербства, что является губительным для государства, в котором проживают три народа»¹⁶. В Хорватии победу одержала Хорватская республиканская крестьянская партия С. Радича, в Боснии и Герцеговине — Югославская мусульманская организация. Партия Пашича не получила ожидаемого большинства и была вынуждена искать поддержки в лице радикалов. В апреле 1923 г. было заключено соглашение, получившее название «Марков протокол». Добившись желаемого большинства в парламенте, Пашич провел несколько законов, направленных на ужесточение политического режима в стране. Ситуация накалялась, недовольство правительственной политикой возрастало. Работа парламента приостановилась почти на пять месяцев. Премьер-министр хотел распустить скупщину, в которой его партия не имела большинства, и провести новые выборы. Против этого выступили Демократическая партия, Югославская мусульманская организация и СНП¹⁷, которые в опубликованном 29 мая 1924 г. воззвании осудили внепарламентский режим. Правительство Пашича было отправлено в отставку, однако сам он вскоре вернулся на свой пост.

27 июля 1924 г. было создано новое правительство, которое составили партии парламентского большинства. Его возглавил лидер Демократической партии Л. Давидович. СНП получила

¹⁶ Slovenec. 4.02.1923.

¹⁷ Пилько Н.С. Политическая жизнь Антона Корошеца // До и после Версаля. М., 2009. С. 93.

три министерских портфеля: А. Корошек стал министром просвещения, А. Сушник и Й. Весеняк — соответственно министрами транспорта и аграрных реформ.

На новых выборах в феврале 1925 г. абсолютным победителем стала Словенская народная партия, получившая 56% голосов и 20 из 26 депутатских мест в парламенте. В марте 1925 г. в скупщине вновь оформился оппозиционный блок, куда наряду с СНП вошли ХРКП, Югославская мусульманская организация, Демократическая партия. Объединение получило название «Блок народного соглашения и крестьянской демократии». Вскоре ХРКП отделилась от блока и перешла на сторону радикалов. Племянник Радича Павел на заседании скупщины заявил о поддержке централистской политики и сотрудничестве с сербскими радикалами, что вызвало резкое неодобрение СНП. Корошек назвал поступок Радича предательством и отметил: «Когда это произошло, мы должны были думать не о том, как скрыть программу автономии, но о том, как попытаться ее реализовать»¹⁸. В конце марта 1925 г. было решено создать коалиционное правительство из радикалов и ХКП (партия перестала именовать себя республиканской).

Новая тактика СНП была сформулирована в резолюции от 10 октября 1926 г. В ней было отмечено, что экономические, финансовые и социальные условия в стране ухудшились настолько, что можно говорить о кризисе. Решение этих проблем должно стать главной задачей правительства¹⁹.

Правительство, сменившее кабинет Пашича–Радича, было сформировано в апреле 1926 г. Н. Узуновичем. Оно обещало обратить пристальное внимание на проблемы экономического развития страны. Желание войти в правительство выразил и Корошек, с условием, что люблянская и мариборская части Словении будут объединены²⁰, однако приглашен не был. В дальнейшем СНП находилась в оппозиции правящему режиму, и лишь в феврале 1927 г. после длительных переговоров три словенских представителя стали членами правительства Узуновича: Д. Сернец получил пост министра общественных дел, Ф. Куловец — министра по делам крестьянства, А. Госар — министра социальной политики.

В январе 1927 г. в Королевстве были проведены выборы в областные органы правления. В Люблянской областной скупщи-

¹⁸ Slovenec 4.01.1927.

¹⁹ *Stiplovšek M. Slovenska ljudska stranka in uvedba oblastnih samouprav leta 1927 // Prispevki za novejšo zgodovino XXXV — 1995. S. 37.*

²⁰ *Пилько Н.С. Политическая жизнь Антона Корошеца... С. 94.*

не СНП получила 40 мест, все остальные партии — 13. В Мариборской скупщине СНП получила 42 места²¹. 20 февраля 1927 г. депутаты СНП обеих областных скупщин собрались на съезд в Целье. В своем выступлении новый заместитель лидера партии М. Натлачен заявил, что задача членов СНП заключается в обеспечении единства работы словенских органов самоуправления в обеих областях²².

Выборы в других частях страны нередко сопровождались беспорядками, которые жестоко подавлялись. В итоге оппозиционная часть Народной скупщины потребовала привлечения к ответственности министра внутренних дел Б. Максимовича. Правительство Узуновича ушло в отставку. В апреле 1927 г. его сменило правительство Вукичевича–Маринковича. В июне 1927 г. скупщина была вновь распущена, а выборы назначены на 11 сентября. Стремясь создать сильное прокоролевское крыло, В. Вукичевич начал переговоры с оппозицией, в том числе и с СНП. 11 июля 1927 г. на озере Блед между Вукичевичем и Корошецем было заключено соглашение. На сентябрьских выборах СНП получила 50,94% голосов, а Корошец вошел в правительство в качестве министра внутренних дел.

В ноябре 1927 г. была создана Крестьянско-демократическая коалиция (КДК), куда вошли представители ХКП и сторонники С. Прибичевича. Коалиция критиковала действия правительства, требовала покончить с коррупцией в административных и правительственных кругах, призывала отказаться от кабальных заграничных займов. Отношения между проправительственным большинством и КДК обострились. Заседание скупщины 20 июля 1928 г. закончилось трагически. В ответ на саркастические замечания депутатов КДК депутат Пуниша Рачич выхватил пистолет и открыл стрельбу, в результате было убито и ранено несколько депутатов ХКП. Тяжело раненный Рачич скончался через несколько недель. Последовавшие за этим беспорядки вынудили правительство Вукичевича подать в отставку. 24 июля 1928 г. право на создание нового правительства было предоставлено лидеру СНП А. Корошецу. В новое правительство вошли представители Народной радикальной партии, Демократической партии и Югославской мусульманской организации. Корошец занял две должности: премьера и министра внутренних дел²³. Однако уже через полгода правительство Корошеца подало в отставку. 6 января 1929 г. королевским манифестом деятельность

²¹ *Stiplovšek M. Slovenska ljudska stranka... S. 42–43.*

²² *Пилько Н.С. Политическая жизнь Антона Корошеца... С. 95.*

²³ Там же. С. 97.

всех партий была запрещена²⁴. Конституция 1921 г. отменялась. Одновременно был издан «Закон о королевской власти и верховном государственном управлении», согласно которому исключительное право издавать законы и назначать чиновников на посты получал монарх.

Начало 1930-х гг. было отмечено глубоким политическим и экономическим кризисом, сопровождавшимся безработицей. В результате люди стали тяготеть к более радикальным и популистским политическим течениям²⁵, причем разброс политических пристрастий был весьма разнообразным: от католического направления, которое поддерживало сословное устройство государства, до коммунистической диктатуры по образцу Советского Союза. Между этими двумя полюсами сконцентрировалось много политических групп, придерживавшихся либеральных и демократических принципов. Главным вопросом, вокруг которого велись наиболее жаркие дискуссии, стал национальный. Часть словенского общества придерживалась мнения, что в области культуры и языка словенцы постепенно сливаются с другими народами Югославии, чтобы в итоге стать частью единого югославянского народа. Другие же, напротив, выступили на защиту словенской идентичности.

В сентябре 1931 г. была провозглашена Октроированная конституция²⁶. СНП перешла в оппозицию и вернулась к борьбе за идею автономного устройства государства. Самые жесткие заявления прозвучали на митинге в честь дня рождения Корошеца. Волнения прокатились по всем словенским землям, которые с 1929 г. были объединены в Дравскую бановину.

1 января 1933 г. была опубликована Словенская декларация, или, как ее называли, «Люблянские пунктуации». В этом документе СНП сделала основной упор на то, что словенский народ продолжает оставаться разделенным между четырьмя государствами. Было выдвинуто требование предоставить Словению такое положение внутри страны, которое стало бы привлекательным для всех словенцев, проживающих за ее пределами, что возможно лишь при условии превращения государства в союз

²⁴ Коммунистическая партия Югославии была объявлена вне закона еще в 1921 г. после покушения на принца-регента Александра и министра внутренних дел М. Драшковица (*примеч. ред.*).

²⁵ Dolenc E. Nova ideološka razhajanja na pragu vojne // Slovenska novejša zgodovina... S. 265.

²⁶ Октроированная конституция (от фр. *octroyer* — жаловать, даровать) — конституция, издаваемая главой государства без участия представительных органов (*примеч. ред.*).

равноправных народов, одним из которых является словенский. Должны были быть признаны самобытность словенцев их этническая целостность, так же как и право распоряжаться собственными финансами и иметь свой флаг. Если бы подобные требования были выполнены также и в отношении и других народов Югославии, отмечалось в «пунктуациях», это позволило бы государству стать союзом равноправных народов²⁷. Декларация вызвала недовольство правительства, Корошек был отправлен в ссылку сначала в Тузлу, а потом на Хвар. В знак протеста СНП бойкотировала выборы в скупщину 1935 г.

Находясь в изгнании, Корошек связался с премьером М. Стоядиновичем, чтобы обсудить возможность создания новой прогосударственной партии²⁸. Самовольно вернувшись из ссылки, он сразу же направился в Белград, где активно включился в политическую жизнь. Понимая, что прежние взгляды делают его выход на политическую арену невозможным, Корошек пересмотрел свою позицию по вопросу государственного устройства. Однако, несмотря на проявленную лояльность, ни в правительство Узуновича, ни в правительство Б. Евтича он не вошел.

После смерти короля Александра I Карагеоргиевича (1934) политическая жизнь страны ожила. Партии, находившиеся в оппозиции, приняли участие в выборах в мае 1935 г. Проправительственные партии во главе с Б. Евтичем набрали голосов немногим больше, чем оппозиционные. Это было воспринято как неудача, и правительство подало в отставку. Новое правительство возглавил член радикальной партии М. Стоядинович.

В этих непростых условиях в СНП происходит раскол. Одна часть партии, возглавляемая бывшим министром А. Госаром, лидером мариборского отделения, считала необходимым объединение с правительственным блоком. Вторую возглавил М. Натлачен, считающий более целесообразным объединение с оппозиционным блоком. Корошецу стоило большого труда предотвратить полный развал партии.

Для укрепления своих позиций премьер Стоядинович приступил к созданию собственной политической силы — Югославского радикального союза (ЮРС), в который должны были войти партии, во времена диктатуры остававшиеся в оппозиции. На учредительном съезде он выступил в поддержку идеи децентрализации государственной власти, пообещав издание демократических законов и введение самоуправления. Эти

²⁷ Jutro. 11.01.1933.

²⁸ *Vidovič-Miklavčič A. Vrnitev SLS na oblast // Slovenska novejša zgodovina...* S. 361.

заявления помогли ему перетянуть на свою сторону представителей мусульман и СНП. Их лидеры М. Спахо и А. Корошец вошли в состав правительства, получив министерские портфели. В Словении появление новой политической силы в целом вызвало широкую поддержку, однако ее приветствовали не все члены СНП. Противники ЮРС образовали так называемую Старую СНП и настаивали на том, чтобы партия вернулась к реализации требований Словенской декларации 1933 г. Эту группу возглавили Антон Брецель и Иван Становник. Вскоре Корошец стал главой бановинского комитета Югославского радикального союза. Постепенно ЮРС занял лидирующее положение во всех органах власти Дравской бановины, вытеснив представителей других партий.

Одной из задач, которые ставил перед собой Корошец, находясь в правительстве, было восстановление системы местного самоуправления. Он полагал, что именно самоуправление позволило бы ЮРС контролировать настроения в стране. Осенью 1936 г. были проведены выборы в органы местного самоуправления. В Дравской бановине победу одержал ЮРС, основу которого составляли члены СНП.

Другим достижением Корошеца во время его пребывания в правительстве Стоядиновича стало возвращение к вопросу о конкордате²⁹ с Ватиканом. Положение Католической церкви в Королевстве Югославия было неопределенным, поэтому представители Хорватии и Словении в правительстве всеми силами пытались добиться повышения ее статуса. Но выступившая с резким протестом Православная церковь смогла приостановить процесс заключения договора, поскольку опасалась, что он может предоставить Католической церкви больше прав, чем православной. Несмотря на то что скупщина большинством голосов поддержала конкордат, он так и не получил силу закона. Синод Православной церкви предал анафеме депутатов, проголосовавших за него, в том числе и самого Стоядиновича.

Очередные выборы в скупщину состоялись 11 декабря 1938 г. ЮРС составил блок с Югославянской народной партией. Большинство голосов и мест в парламенте получил Югославский радикальный союз, однако перевес был незначительным, и оппозиция, возглавляемая В. Мачеком, получила немногим меньше

²⁹ Конкордát (от лат. concordatum – соглашение) – договор между Папой римским как главой Римско-католической церкви и каким-либо государством, регулирующий правовое положение Римско-католической церкви в данном государстве и его отношения со Святым Престолом (*примеч. ред.*).

голосов. Это обстоятельство было расценено как поражение, в котором обвинили премьера. Его политику в свою очередь осудили ведущие члены ЮРС, в том числе А. Корошец и М. Спахо³⁰. После падения правительства Стоядиновича Корошец стал министром просвещения в правительстве Д. Цветковича. Он выступал против вступления Югославии в войну, поскольку понимал, что в случае нападения стран «оси»³¹, Югославия рассыплется как карточный домик и что сохранение государства является единственной гарантией безопасности словенского народа. Поэтому отстаиваемые им на протяжении всего периода существования СНП идеи автономии были отодвинуты на второй план. При этом появились новые соображения, касавшиеся уже не автономии, а независимости Словении. Так, после образования Словацкой республики (1939) возникла идея переговоров с Хорватской крестьянской партией об образовании союзного словенско-хорватского государства. Рассматривалась и возможность создания независимого государства под германским протекторатом. В новой программе СНП особо отмечалось, что главным требованием остается создание «независимой Словении... Словения должна быть самостоятельной и равноправной составляющей частью обновленного, расширенного, федеративного Королевства Югославия»³². Подчеркивалось, что государство обязано заниматься международными отношениями, защитой государственной безопасности и неприкосновенностью границ, а также управлением государством как таковым с целью сохранения его единства. После смерти Корошеца 14 декабря 1940 г. в партии обострились споры относительно судьбы Словении, и в итоге она раскололась на два лагеря, один из которых возглавил А. Куловец, другой — М. Натлачен.

Большое влияние на внутривнутриполитическую жизнь Королевства оказало изменение внешнеполитического курса. Постепенно Югославия отдалялась от своего прежнего вектора, ориентированного на Францию, и все больше сближалась с Германией и Италией. Итогом этого стало присоединение Югославии к Тройственному пакту 25 марта 1941 г. В этих условиях сложились две основные политические силы: антифашисты и те, кто выступал против коммунистов, в первую очередь католики и либералы.

³⁰ Пилько Н.С. Политическая жизнь Антона Корошеца... С. 101.

³¹ Страны «оси» — агрессивный военный союз Германии, Италии и Японии, которому противостояла антигитлеровская коалиция (*примеч. ред.*)

³² Arhiv Republike Slovenija. AS 1898. Politični programi SLS. F. 5.

После государственного переворота 27 марта 1941 г. в Белграде³³ стало ясно, что избежать войны Югославии не удастся. Осознавая реальность угрозы, словенская политическая элита усилила подготовку плацдарма для своего дальнейшего существования. 30 марта из Белграда в Люблян у вернулся М. Старе с новостями и указаниями от входивших в кабинет министров югославского правительства словенцев Ф. Куловеца и М. Крека. Они настоятельно рекомендовали Словенской народной партии разработать стратегию на случай оккупации³⁴. В этот же день в Любляне состоялось совещание руководства СНП, на котором было решено, что партия не будет сотрудничать с властями противника и с нацистскими или фашистскими организациями³⁵. Участники приняли решение отправить за границу своих представителей Ф. Габровшека и А. Кухара для отстаивания интересов Словении в союзническом лагере³⁶. В июне 1941 г. они уехали в Лондон, где оставались до 1943 г. 30 марта было решено направить курьера в Загреб для выработки совместной с хорватами политики в случае нападения на Югославию³⁷. Функции управления Дравской бановиной оставались в руках бана М. Натлачена, который, предвидя раздел словенских земель между двумя или тремя государствами, считал необходимым сделать все возможное, чтобы Словения была оккупирована только Германией.

В ночь на 6 апреля 1941 г. без объявления войны германские войска начали наступление на югославских границах, днем фашистская авиация подвергла бомбардировке столицу Королевства Белград. Соппротивление в Дравской бановине длилось не более двух дней. Как только на границах Югославии начались военные действия, по инициативе Натлачена был образован Национальный совет Словении, в который вошли члены Словенской народной партии, Национальной радикальной партии, Независимой демократической партии и Национальной социалистической партии. Его председателем стал Натлачен. В то время создание Национального совета воспринималось представителями политической элиты как важнейшее событие, доказывавшее, что

³³ Группа офицеров ВВС во главе с командующим югославскими ВВС генералом Д. Симовичем свергла князя-регента Павла, на престол был возведен 17-летний король Пётр II, объявленный по этому случаю совершеннолетним. Члены кабинета Д. Цветковича были арестованы, образовано новое правительство (*примеч. ред.*).

³⁴ Arhiv Republike Slovenija. Dokumenti Slovenske ljudske stranke. AS 1898 f. 3.

³⁵ Kuhar A. Beg iz Beograda aprila 1941. Ljubljana; Washington, 1998.

³⁶ Arnež J. SLS 1941–1945. Ljubljana; Washington, 2002. S. 31–33.

³⁷ Godeša B. Slovensko nacionalno vprašanje med drugo svetovno vojno. Ljubljana, 2006. S. 210.

словенский народ «в решающие моменты может встать на защиту своих национальных интересов»³⁸.

Вскоре произошло то, чего так боялся Натлачен: Дравская бановина была оккупирована и разделена между тремя государствами: Германией, Италией и Венгрией. Большую часть словенских земель захватила Германия. Верхняя Крайна, Нижняя Штирия и часть Нижней Крайны номинально вошли в состав областей Каринтия и Штирия; Венгрия получила Прекмурье и словенскую часть Междумурья; Италия — Внутреннюю Крайну и большую часть Нижней Крайны с Любляной.

С первых же дней оккупации на захваченных землях произошли существенные изменения. В германской и венгерской зонах политическая жизнь полностью остановилась, поскольку оккупационные власти взяли курс на ассимиляцию словенского населения. С этой целью создавались профашистские организации, которые должны были распространять нацистскую идеологию и воспитывать новое самосознание. На территории Прекмурья также стали развиваться новые для этого региона политические партии и организации, имевшие провенгерский характер. Люблянская провинция осталась единственной частью оккупированной Словении, где словенская политическая жизнь не была полностью уничтожена. В отличие от венгерских и немецких оккупантов итальянские власти пытались с первых же дней заручиться поддержкой местного населения³⁹. 17 апреля Национальный совет формально передал власть в руки итальянского гражданского комиссара. Натлачен и другие представители Совета направили Муссолини в Рим благодарность «за корректное поведение итальянской армии в ходе оккупации словенских земель». В этом послании также выражалась надежда, что вся территория Словении в скором времени сможет перейти под юрисдикцию Италии⁴⁰. На это Муссолини ответил, что фашистская Италия уважала и будет уважать культуру словенского народа и что скоро словенцы получат автономию, схожую со словацкой. Но несмотря на провозглашение принципов «либерализма», с первых же дней итальянские оккупанты начали проводить денационализаторскую политику.

Судьба оккупированных территорий была predetermined. Рано или поздно захваченные земли должны были быть аннек-

³⁸ Slovenec. 8.04.1941.

³⁹ Пилько Н.С. Словения под властью оккупантов (1941–1945) // Вопросы истории. 2006. № 1. С. 41.

⁴⁰ *Млакар В. Slovenski «meščanski» politični tabor in okupacija* // Slovenska novejša zgodovina... S. 601.

сированы. Первой аннексию осуществила Италия. 3 мая 1941 г. Люблянская провинция была провозглашена новой равноправной провинцией Королевства Италия. Главой провинции стал верховный комиссар, ему в помощь создавался совет — марионеточный орган, не обладавший какими-либо функциями, состоявший из 14 человек, выбранных из «передовых» слоев словенского населения. Возглавил его бывший бан Дравской бановины М. Натлачен. Совет просуществовал недолго и вскоре был распущен. Аннексия Прекмурья была осуществлена 16 декабря 1941 г. Согласно принятому закону, те, кто до 26 июля 1921 г. имел венгерское гражданство и потерял его в результате ратификации Трианонского договора, без особых формальностей восстанавливали свое венгерское гражданство. Что касается германской зоны, то, согласно проекту, разработанному нацистами, освобожденные земли Нижней Штирии должны были быть присоединены к государственной области Штирия, а земли Верхней Крайны включены в государственную область Каринтия. Однако для того чтобы осуществить аннексию, планировалось сначала германизировать население, что оказалось нелегкой задачей. Оккупационные власти пришли к заключению, что местное население недостаточно подготовлено к объединению с немецким народом, поэтому официальная аннексия была отложена на неопределенный срок.

Итальянские оккупационные власти уделяли внимание вопросам культуры и просвещения. Они разрешили двуязычие в школе, делопроизводстве, пресса продолжала выходить на словенском языке, преподавательский состав ни в школах, ни в университете не поменялся. Вкладывались деньги в развитие инфраструктуры, в частности, строились детские площадки и детские сады, завершались начатые еще до войны архитектурные проекты. При этом медленно, но верно итальянские власти насаждали свою идеологию и культуру. Для контроля за настроениями населения создавались различные идеологические организации. Одним из крупнейших было объединение «ГИЛЛ» (Люблянская итальянская молодежь), в которое вступали дети от пяти до семнадцати лет. Не осталось неохваченным и студенчество — на базе Люблянского университета была создана так называемая Университетская организация. Для старшего поколения были организованы такие институты, как Союз сельских женщин, фашистская просветительская организация «После работы» и др.

Диаметрально противоположной была политика немецких оккупантов, ориентированная на тотальное искоренение всего, что носило словенский этнический характер. После оккупации словенские школы были закрыты, словенские преподаватели

подлежали увольнению, их место заняли учителя из Австрии или местные немцы. Идея двуязычных школ не рассматривалась. Были арестованы все личные, школьные и публичные библиотеки, большинство архивов вывезено в Австрию и Германию. Подобная ситуация складывалась и в венгерской оккупационной зоне. В мае 1943 г. был издан указ об уничтожении всех словенских книг и учебников, словенских национальных архивов и библиотек.

В первые дни оккупации итальянская армия рассматривала Словению как вполне безопасный регион. Ситуация изменилась после 22 июня 1941 г. На следующий день на стенах домов Любляны появились надписи антигерманского и антиитальянского характера. По городу прокатилась волна манифестаций в поддержку Советского Союза. После нападения фашистской Германии на СССР состоялось заседание Центрального Комитета Коммунистической партии Словении, на котором было составлено воззвание к словенскому народу с призывом к объединению в борьбе против захватчиков. На этом же заседании был образован руководящий орган — Главный штаб словенских партизанских отрядов. 29 июня 1941 г. Антиимпериалистический фронт, созданный еще в апреле рядом видных словенских общественных и культурных деятелей Б. Кидричем, А. Беблером, Б. Зихерлом, Й. Видмаром, Ф. Козаком и др., был переименован в Освободительный фронт (ОФ) словенского народа. В это же время появляются первые партизанские отряды. После выступления И. Сталина 3 июля 1941 г., когда он впервые назвал начавшуюся войну отечественной, словенские коммунисты отодвинули на второй план идею империалистической революции. Главным врагом был провозглашен фашизм. Тогда же было принято решение о начале организованной войны. На заседании Центрального комитета КПС было принято решение создать руководящий орган — Верховный штаб словенских партизанских отрядов. Позднее, когда была установлена связь с центральными югославскими органами восстания, он был переименован в Главный штаб словенских партизанских отрядов.

В сентябре 1941 г. был образован Словенский народно-освободительный комитет. На заседании в Столицах (Сербия), где присутствовали представители штабов партизанских отрядов Сербии, Боснии и Герцеговины, Хорватии и Словении, было решено начать организацию регулярных воинских частей. Словенские партизанские отряды были включены в состав народно-освободительных отрядов Югославии (НОПОЮ). Теперь они подчинялись Верховному командованию Верховного штаба НОПОЮ.

3 октября 1941 г в Люблянской провинции было введено военное положение. Спустя три дня началось первое итальянское наступление на партизанские отряды, длившееся 22 дня. Благодаря деятельности Разведывательной службы безопасности (ВОС) командование партизанских отрядов заранее получало информацию о предстоящих операциях.

Партизанское движение постепенно набирало силу. Мелкие нападения сменились более крупными и продуманными операциями. К концу 1941 г. итальянские власти осознали, что избранная ими тактика ошибочна. 11 сентября 1941 г., согласно указу № 97, в Люблянской провинции был создан чрезвычайный военный суд и введена смертная казнь. Но итальянское руководство не справлялось с поставленными перед ним задачами. Народно-освободительное движение набирало силу. В начале февраля 1942 г. Любляна была обнесена кольцом колючей проволоки, в апреле издан указ «О правилах ночлега в Любляне». Итальянские власти начали проводить массовые депортации. Общая численность переселенных должна была составить от 20 до 30 тыс. человек.

К апрелю 1942 г. партизанское движение стало организованным. Это привело к тому, что к концу июня 1942 г. партизаны контролировали две трети Люблянской провинции. В марте 1943 г. произошел целый ряд столкновений партизан с частями итальянской армии, в ходе которых за счет трофеев им удалось увеличить свой арсенал. В мае был полностью освобожден район Жумберак, что позволило значительно расширить очищенную от оккупантов нижнекраинскую территорию⁴¹.

24 июля 1943 г. правительство Муссолини пало. 8 сентября 1943 г. Италия объявила о капитуляции. Вскоре Люблянская провинция была оккупирована германскими войсками и вместе со словенским Приморьем вошла в состав так называемой Оперативной зоны Адриатического побережья. Эта территория имела для немцев важное стратегическое значение, поскольку обеспечивала связь с войсками на Балканах и в Италии. Однако имеющихся в наличии военных сил для поддержания порядка на оккупированных территориях было недостаточно. Исходя из сложившейся ситуации, германский штаб обязали в кратчайшие сроки создать некую организацию по «самообороне населения от большевизма»⁴².

⁴¹ Зборник докуменata и podatka o Narodnooslobodilackom ratu Jugoslovanских народа. Београд, 1952–1953. Т. VI. Књ. 6. Док. № 8. С. 18–19.

⁴² Narodnooslobodilna vojna na Slovenskem. 1941–1945. Ljubljana, 1978. S. 567.

Германские власти не запретили словенский язык, разрешив использовать его в делопроизводстве до тех пор, пока чиновники в достаточной мере не овладеют немецким. Чтение лекций в Люблянском университете разрешалось на словенском языке при условии, что часть курса будет прочитана на немецком⁴³. В октябре 1943 г. в Любляне открылась Немецкая академия, задача которой, согласно директиве Гитлера, заключалась в содействии населению в изучении немецкой культуры.

С первых же дней оккупации немецкие власти предприняли ряд мер для предотвращения возможных акций саботажа в городах и крупных населенных пунктах. Перед военными ставилась задача полностью ликвидировать партизанское движение. Наиболее опасной областью считалась территория между Любляной, Триестом, Видемом (Удине) и Трбжем.

К октябрю немцы смогли захватить города Ново-Место, Чрномель, Метлику и Кочевье. Кочевски Рог являлся одним из крупнейших центров партизанского движения. Там находился его штаб, девять партизанских больниц, различного рода мастерские и склады. Часть больных удалось спасти, остальные были уничтожены оккупантами. В результате наступления партизанское движение в этих областях потеряло целостность. Были ликвидированы основные каналы связи между отдельными партизанскими частями, хотя полностью уничтожить партизан оккупантам так и не удалось.

Спустя два месяца после германской оккупации была введена обязательная воинская повинность для мужчин 1914–1919 гг. рождения. Помимо Вермахта, ее можно было исполнить в добровольных вооруженных отрядах словенского домобранства, представлявшего собой военную организацию, задача которой заключалась в поддержании «мира и порядка на оккупированных землях»⁴⁴.

В словенской печати о домобранской лиге впервые было объявлено 24 сентября 1943 г. Первый марш домобранцев по Любляне состоялся 3 октября 1943 г. Вскоре у домобранцев появляются свои печатные издания: «Словенско домобранство», «Словенски вояк», «Словенец», «Словенски дом», «Домолюб», «Словенски народ», «Гореньски домобранец»⁴⁵. Немалую роль в создании Словенской домобранской лиги сыграл католиче-

⁴³ Зборник dokumenata... T. VI. Књ. 7. Док. 159. С. 358.

⁴⁴ Okupacijske sistemi na Slovenskem. 1941–1945. Ljubljana, 1997. Doc. № 68. S. 81–82.

⁴⁵ Arhiv Republike Slovenija. AS 1873 Gorenjsko domobranstvo, 1944–1945. F. 16.

ский клир, ставший впоследствии одной из ее опор. В частности, большую заинтересованность в ее создании проявлял епископ Любляны Г. Рожман. На съезде духовенства, состоявшемся 12 июня 1944 г. в Любляне, он заявил, что домобранство — легальная власть, которая после падения Югославии «сделала своей главной опорой оккупантов... коммунизм для народа означает смерть, победа над ним — жизнь»⁴⁶. Использование оккупантами католической церкви в качестве идеологического инструмента воздействия являлось одной из особенностей оккупационной системы в Оперативной зоне Адриатического побережья. 20 апреля 1944 г. части Словенской домобранской лиги присягнули на верность «вождю Великой Германии». Епископ Рожман отслужил мессу перед присягой.

Весна 1944 г. стала началом нового этапа борьбы с оккупантами. Бои шли с переменным успехом, однако партизанской армии удалось отстоять большую часть освобожденной территории. В 1944 г. активизировалось партизанское движение в центральной и западной Штирии. Основная деятельность партизанских отрядов в этом районе сводилась к проведению акций саботажа⁴⁷.

В октябре 1944 г. германская армия начала массированное наступление на освобожденную территорию, которое длилось до конца 1944 г. Операция была спланирована так, чтобы разрушить единство словенских партизан и заставить действовать их в нескольких направлениях. В конце 1944 г. немецкая армия держала под своим контролем территорию Ново-Место — Гросупле, тем самым получив возможность для дальнейшего продвижения к реке Крка и в район Суха Крайна для объединения с частями, действовавшими в районе Рибницы и Кочевья. Однако к 4 мая 1945 г. Кочевье было освобождено. Отступая, противник попытался создать оборонительную линию в районе Рибницы, но уже 6 мая сдал эту позицию. Наступление частей партизанской армии на Люблянину началось 7 мая 1945 г. После продолжительных боев с использованием бронетехники и артиллерии 9 мая части НОАЮ вошли в город.

Словения после изгнания с ее территории оккупантов в мае 1945 г. изъявила желание стать частью новой Югославии, в которой руководящую роль взяла на себя Коммунистическая партия. Активист народно-освободительного движения Б. Кидрич

⁴⁶ *Mikuž M. Ljubljanski škof dr. Gregorij Rožman in njegova okolica v NOB // Ljubljana v ilegali. 1970. T. 4. S. 349.*

⁴⁷ *Klanjšček Z. Narodnooslobodilački rat u Sloveniji. 1941–1945. Beograd, 1984. S. 263–264.*

в одном из своих выступлений отметил, что Словения не может быть свободной без поддержки сильной Югославии⁴⁸. 29 ноября 1945 г. на торжественном заседании Учредительной скупщины была принята декларация о создании Федеративной Народной Республики Югославии⁴⁹. Монархия была ликвидирована, король и его семья лишены власти. С этого момента ФНРЮ провозглашалась союзным государством равноправных народов, добровольно решивших войти в его состав. Почти сразу же по окончании войны началась работа над созданием текста конституции нового государства. Ее окончательный вариант был принят в январе 1946 г. ФНРЮ провозглашалась объединением равноправных народов, которые выразили добровольное желание жить в едином федеративном государстве. Республиканские конституции были приняты в 1946–1947 гг. Каждая из республик имела свой парламент и правительство.

В конце 1946 г. было объявлено об окончании периода послевоенного восстановления и начале строительства социалистической экономики, что повлекло за собой ликвидацию частной собственности и создание новой системы экономических отношений. 5 декабря 1946 г. Скупщина Республики Словения в соответствии с решением центра приняла закон о национализации, согласно которому были ликвидированы почти все частные магазины, строительные фирмы, отели. Страна пошла по пути строительства социализма, предполагалось, что экономический механизм будет единым для всех. Такой подход к экономике сразу не устроил некоторые республики, прежде всего Словению и Хорватию. Это были наиболее развитые регионы страны, руководители которых полагали, что для них возможны индивидуальные планы развития. По мнению некоторых представителей словенских политических кругов, принцип уравниловки мог привести к деградации словенской экономики.

В 1947 г. начали ухудшаться отношения между СССР и Югославией. Разногласия совпали с началом холодной войны. Противостояние между США и СССР на международной арене становилось все более острым. Москва полагала, что сложившаяся международная ситуация должна способствовать росту взаимопонимания и сплоченности тех государств, которые входили в сферу влияния СССР. На совещании десяти коммунистических партий в Польше, состоявшемся в сентябре 1947 г., было создано Информационное бюро. Однако югославское правительство,

⁴⁸ *Kidrič B. Zbrano delo. Članki in razprave. Ljubljana, 1976–1978. Knj. 2. S. 294.*

⁴⁹ *Deklaracija o proglašenju FNRJ / Od AVNOJa do Delegatske skupštine. Beograd, 1983. S.169.*

которое стремилось к установлению своей гегемонии на Балканах, иначе видело свою роль. В январе 1948 г. из-за желания направить свои войска в Албанию отношения между СССР и Югославией обострились еще больше. Идея создания федерации или конфедерации государств Центральной, Юго-Восточной и Восточной Европы, предложенная Г. Димитровым, указала Советскому Союзу на опасность потери влияния в регионе, где лидирующую роль стремилась занять Югославия. В феврале 1948 г. состоялась встреча Сталина с югославской и болгарской делегациями. Советская сторона настаивала на необходимости подчинения Москве во всех вопросах, касающихся внешней политики этих государств. Но 1 марта 1948 г. на заседании Политбюро ЦК КПЮ Й.Б. Тито высказал мнение, что в отношениях между СССР и ФНРЮ исчезла перспектива. Узнав об этом, Москва отозвала из Белграда всех военных советников и гражданских специалистов. На состоявшемся в Бухаресте летом 1948 г. совещании Коминформа была принята резолюция, в которой руководство КПЮ обвинялось в переходе на позиции «буржуазного национализма и в предательстве интересов рабочего класса». После этого Югославия оказалась в изоляции и была вынуждена идти на сближение со странами Запада⁵⁰. Что касается идеологической составляющей, то после разрыва отношений с СССР в стране начались чистки. В первую очередь они коснулись армии, полиции и членов партии, а затем и простых граждан. Около 55 тыс. человек предстали перед судом. Более 16 тыс. было помещено в лагерь на острове Голи-Оток. За критику режима был арестован ветеран словенских коммунистов Д. Густинчич, начались аресты среди профессуры и студенчества.

Югославские власти, провозгласившие курс на строительство социализма, остались без поддержки СССР. Советская модель подверглась критике. Руководство страны стало искать новый путь развития, который бы не оттолкнул Запад и при этом не вовлек страну в холодную войну.

В 1950 г. Народная скупщина приняла закон, полностью изменивший систему управления государственными предприятиями, руководство которыми осуществляли теперь трудовые коллективы. Для управления создавались рабочие советы, члены которых избирали комитет управления и директора⁵¹. Первые рабочие советы начали появляться уже в конце 1949 г. Особенностью новой системы стала также передача некоторых функций фе-

⁵⁰ Пилько Н.С. Словенцы в составе Союзной федеративной республики Югославия // История Словении. М., 2011. С. 391.

⁵¹ История южных и западных славян. М., 1998. Т. 2. С. 180–184.

дерального правительства республикам. Ликвидировались отдельные федеральные министерства, на их месте создавались республиканские, и таким образом самостоятельность республик возрастала.

На VI съезде КПЮ, проходившем в Загребе 2–7 ноября 1952 г., Коммунистическая партия была переименована в Союз коммунистов Югославии. По мнению Тито, это название больше соответствовало идеям марксизма. На съезде было заявлено, что Югославия отходит от сталинского курса строительства социализма, а в качестве главной цели провозглашалось создание самоуправленческой социалистической модели. По словам югославских идеологов того времени, государство как централизованный механизм должно было отойти на второй план, а его место занять «цельная и прочно увязанная организация общества на основах самоуправления»⁵².

С изменением системы управления изменилась и конституция. В январе 1953 г. был принят конституционный закон, согласно которому главой государства становился президент. Им стал Й.Б. Тито. Вместо Веча национальностей было создано Вече производителей. Федеральное правительство переименовывалось в Союзное исполнительное вече. Исполнительные вече были образованы в каждой республике и наделялись той степенью самостоятельности, которая была необходима для выполнения возложенных на них функций. Федеральные министерства стали называться секретариатами. Высшими органами власти общин, городов и районов являлись народные комитеты.

В Словении в 1947–1955 гг. набрали мощь почти все крупные индустриальные предприятия, до 1980-х гг. остававшиеся основой словенской промышленности. Большинство предприятий находилось в городах — Любляне, Мариборе, Целье, Камнике. В 1954 г. начался сбор средств для отсталых и наиболее пострадавших во время войны предприятий Словении. Был создан специальный инвестиционный фонд, из которого выделялись средства для восстановления заводов в Приморье и Нижней Крайне. К 1956 г. промышленность заняла лидирующее место в экономике. Объем производства в два с половиной раза превысил показатели 1939 г.

В 1958 г. был принят новый пятилетний план. Политики старались сделать его реальным, трезво оценив практические возможности страны. Главной целью провозглашались рост производства и личного потребления, снижение внешнеторгового

⁵² Пашич Н. Общественно-политическая система СФРЮ. Белград, 1975. С. 36.

импорта и скорейшее развитие слаборазвитых регионов. Предложения словенской стороны о снижении союзных обязательств и введении новых принципов в разделе инвестиционных средств между республиками не были приняты во внимание. Словенское руководство раздражало, что при разделе инвестиций учитывались не экономические показатели, а политические интересы. Согласно новому плану, в Словении не предусматривалось строительство новых индустриальных объектов за исключением электроэнергетической отрасли. Экономический план развития республики на период с 1957 до 1961 г. сводился к обеспечению стабильного роста национального дохода ежегодно на 8%. Уровень производительности промышленности следовало увеличить на 48%, сельского хозяйства на 74%. До 1961 г. импорт должен был вырасти на 11,5%⁵³. Однако и этот план не был выполнен. Промышленное производство, по статистическим данным, за 1957–1960 гг. возросло лишь на 10%. Текстильная промышленность — традиционная отрасль словенской перерабатывающей промышленности — достигло только 70% от уровня 1948 г. Значительно лучше дела обстояли в электроэнергетике, были построены гидроэлектростанция Ожбалт, теплоэлектростанции Шоштань и Брестаница. В середине 1950-х в городе Копер начал функционировать завод по производству мопедов; крупные вложения были сделаны в рудник Трбовле-Храстник и в заводы по производству бумаги в Количево и Вевче. В 1958–1959 гг. было решено модернизировать химическую промышленность. В июне 1960 г. при поддержке СССР начались разработки уранового месторождения на Жировском врху⁵⁴.

В середине 1950-х гг. изменилось отношение к сельскому хозяйству, которое до этого оставалось в тени. Основные вложения были сделаны в обновление парка сельхозтехники. От коллективизации как таковой югославское правительство отказалось. Делались попытки ввести систему самоуправления, и с этой целью снова стали организовывать так называемые «задруги» — коллективные хозяйства. В них к середине 1950-х гг. вступило около $\frac{2}{3}$ сельских хозяйств, что составило 92 тыс. крестьян⁵⁵. Была создана новая система хозяйствования, которая строилась на партнерских отношениях или кооперации и была призвана наладить сотрудничество между частными и кооперативными

⁵³ *Prinčič J.* Nova gospodarska politika in druga petletka 1956–1960 // Slovenska novejša zgodovina... S. 1001.

⁵⁴ *Prinčič J.* Razvoj gospodarstva do začetka šestdesetih let // Slovenska novejša zgodovina... S. 1002–1003.

⁵⁵ *Prinčič J.* Razvoj gospodarstva... S. 1007.

хозяйствами. В начале 1960-х гг. кооперативная система хозяйствования вовлекла в себя 44% словенских сельскохозяйственных предприятий. Кооперативные хозяйства просуществовали до середины этого десятилетия и постепенно трансформировались в агрокомбинаты, на которые и легла ответственность за производство основной части сельхозпродукции.

После смерти Сталина в отношениях между СССР и Югославией происходит потепление. В 1955 г. Н. Хрущев с советской делегацией посетил Белград. 2 июня Й.Б. Тито и Н. Булганин подписали так называемую Белградскую декларацию, которая нормализовала отношения между странами и признала право Югославии на свой путь строительства социализма. Новая фаза отношений была отмечена и Московским заявлением руководителей СССР и Югославии 1956 г. Однако отношения нельзя было назвать безоблачными. Югославия осудила действия СССР в Венгрии в 1956-м, в Чехословакии в 1968-м и в Афганистане в 1979 г.

В апреле 1958 г. в Любляне состоялся VII съезд Союза коммунистов Югославии, где рассматривался вопрос о международных отношениях. В новой программе партии было решено уделить особое внимание национальному вопросу. Основными принципами провозглашались уникальность, равноправие и право на самоопределение народов Югославии. Как отметил в своем выступлении словенский делегат, «Югославия — это федерация равноправных народов, и нет ничего предосудительного в том, чтобы уважать самостоятельное культурное развитие всех народов»⁵⁶. В программе также отмечалось, что равноправие касается и вопросов экономики и при этом оговаривалась необходимость предоставления финансовой помощи слаборазвитым регионам страны. Поскольку Словения являлась одним из наиболее интенсивно развивающихся членов федерации, Союз коммунистов республики принял решение, согласно которому она должна была способствовать развитию более отсталых республик путем установления с ними активных экономических связей.

В начале 1960-х гг. Югославия вступила в фазу экономического кризиса, что обострило и без того непростые международные отношения. Для обсуждения создавшейся ситуации в марте 1962 г. Тито созвал расширенное заседание исполнительного комитета Центрального комитета Союза коммунистов Югославии. Словению на нем представляли девять человек, среди которых были Э. Кардель, М. Маринко и Ф. Лескошек. Заседание не принесло результатов, а лишь еще

⁵⁶ Režek M. Program ZKJ // Slovenska novejša zgodovina... S. 991.

больше обострило противоречия внутри правящей верхушки. Некоторые республики были обвинены в стремлении разрушить единство СКЮ и дестабилизировать обстановку в государстве. Вскоре состоялись заседания республиканских исполнительных комитетов. В Республике Словения оно прошло в конце марта 1962 г. Представители республиканского правительства заявили о неприятии вмешательства коммунистической партии в общественные дела и высказались против назначения на все главные посты только ее членов.

На заседании исполнительного комитета СКЮ в апреле 1962 г. Тито заявил, что в Словении разрастаются национализм и стремление к отделению, хотя недовольство республики экономической ситуацией и разделом инвестиций вполне понятно. 23 июля 1962 г. на пленуме ЦК Союза коммунистов Югославии он высказался за изменение отношения к слаборазвитым республикам: «Нельзя требовать от Словении, чтобы она оставалась на уровне 1941 г. до тех пор, пока все другие республики не достигнут того же уровня. Но необходимо помочь отстающим в развитии, если мы хотим получать от них пользу. Чем больше будет иметь Словения, тем больше она сможет дать другим»⁵⁷.

Многие понимали, что для стабилизации ситуации в стране необходимо провести значительные преобразования в сфере экономики. Новая экономическая политика ставила новые цели: достижение более высокого уровня жизни, рост экспорта, стабильный внутренний рынок и увеличение материальной помощи менее развитым республикам. В мае–июне 1964 г. Союзная скупщина представила план развития отдельных отраслей промышленности. Экономическая реформа начала осуществляться в июле 1965 г. По словам заместителя председателя Союзного исполнительного веча Б. Крайгера, Югославия в своем развитии достигла той точки, после которой экономика закрытого югославского рынка не могла более успешно развиваться, поэтому главной целью реформы должно было стать его значительное расширение⁵⁸. Первая фаза реформ длилась до конца 1966 г. Ее последствия были весьма благоприятны. Остановился рост цен, повысились доходы населения и производительность труда, в промышленности началось использование новых технологий. 13 июня 1966 г. Союзная скупщина приняла новый Общественный план экономического развития Югославии на 1966–1970 гг. Это был первый план, который давал больше сво-

⁵⁷ Četrtri plenum CK ZKJ. Ljubljana, 1962. S. 11.

⁵⁸ Kardelj E. Problemi naše socijalističke izgradnje. Beograd, 1965. Knj. 6. S. 124–128.

боды регионам. В Словении с воодушевлением приняли известие об изменении экономического курса.

Однако к концу 1967 г. экономика оказалась перегруженной. Рост производства значительно снизился. Все чаще стали говорить о необходимости прекратить реформу и в 1971 г. она была свернута. Многие крупные промышленные предприятия Словении оказались на грани банкротства. Металлургические заводы продолжали функционировать только благодаря военным заказам. В итоге энергохимический комбинат Веленье был закрыт. Это решение принял словенский Исполнительный комитет, который с мая 1967 г. возглавлял С. Кавчич, придерживавшийся новой концепции экономического развития. По его мнению, необходимо было уделять особое внимание развитию тех отраслей промышленности, которые давали возможность быстрого оборота капитала. Кавчич полагал, что Словении не стоит наращивать строительство крупных промышленных объектов, для которых недостаточно ресурсов, а следует сосредоточиться на развитии банковских структур, туризме, транспортной инфраструктуре, торговле и науке. Словенские партийные функционеры некоторое время поддерживали эти идеи, однако призыв к рыночной экономике, стремление установить прямые экономические связи между республиками, предложение наладить торговые отношения с зарубежьем, минуя Белград, в итоге вызвали осуждение. На VII Съезде коммунистов идеи Кавчича были раскритикованы. После X съезда СКЮ партия снова начала активно вмешиваться во все сферы жизни, а идеологическая линия стала более жесткой.

В ноябре 1972 г. Союзная скупщина приняла решение о подготовке новой югославской конституции. Проект был создан к маю 1973 г. Его представлял Э. Кардель, на протяжении ряда лет оставшийся одной из ключевых фигур государства. Необходимость новой конституции он объяснил стремлением создать защитный механизм, призванный ликвидировать слабые места в системе самоуправления социалистической Югославии. Конституция была принята в 1974 г. — в 406 статьях были подробно прописаны основы организации общественно-экономической жизни. Она значительно расширила права союзных республик, которые в экономическом и государственно-политическом плане по сути превращались в независимые государственные образования. Это привело к тому, что единая экономическая система в стране перестала существовать. Теперь республики контролировали свыше половины цен на выпускаемую продукцию и стремились продавать ее по максимально завышенным ценам, что влекло за собой инфляцию.

Значительный урон экономике страны нанес нефтяной кризис 1978 г. и плохой урожай. Инфляция в это время приближалась к 30%, а импорт превышал экспорт на 50%. Подрыву экономики Югославии способствовал и большой внешний долг. С углублением кризиса усилились различия в уровне жизни республик, а это в свою очередь вело страну к новому более острому политическому и национальному кризису. Все силы были брошены на сохранение коммунистического режима, который начал терять почву под ногами. Югославская партийная верхушка усилила идеологизацию общества, что привело к массовому недовольству. Многие граждане усмотрели в ужесточении курса укрепление централизма, ведущего к ограничению свобод.

Смерть Тито в 1980 г. способствовала нарастанию экономического и политического кризиса. Несмотря на то что власти пытались стабилизировать ситуацию в стране, результата они не достигли. К тому же в силу вступил ряд непопулярных экономических законов, среди которых принятый мае 1983 г. Союзной скупщиной закон о социализации внешних долгов Югославии, согласно которому их теперь должны были выплачивать все республики, независимо от того, использовали они эти деньги или нет.

Кризис затронул не только экономику Югославии. По швам начала трещать вся югославская политическая система, что было вызвано также «цепной... реакцией нарастания национальных противоречий»⁵⁹. Критике подвергаются складывавшиеся на протяжении четырех десятилетий принципы югославского федерализма. Новое звучание приобретают укрепившиеся в 1970-е гг. идеи децентрализации и конфедерализма, носители которых все громче и громче заявляли о необходимости комплексного реформирования государственного устройства. Один из старейших коммунистов Словении Ф. Клопчич в 1983 г. заявил о том, что настал исторический момент для создания «словенской национальной программы», и через год представил ее. Программа Клопчича базировалась на принципах социализма, но предусматривала рост влияния республик в федерации.

В первой половине 1980-х гг. в публицистике, в художественной и научной литературе поднялась волна критики существовавшего порядка. «Критике подвергались уже не отдельные перегибы, а югославский самоуправленческий социализм в целом, представавший фактически как разновидность сталинизма»⁶⁰.

⁵⁹ Волков В.К. Узловые проблемы стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2000. С. 231.

⁶⁰ Никифоров К.В. «Карделевская Югославия» (1974–1990) // Югославия в XX веке. Очерки политической истории. М., 2011. С. 747.

Ряды оппозиционеров активно пополняет научная и творческая интеллигенция, в обществе растут либеральные настроения, начинают издаваться запрещенные ранее книги. В июне 1980 г. 60 словенских деятелей культуры, большинство из которых являлись преподавателями Люблянского университета, обратились к властям с идеей учреждения нового литературно-критического периодического издания — журнала, в котором «затрагивался бы широкий спектр общественных и культурных вопросов»⁶¹. На согласование ушло два года — первый номер издания, названного «Нова ревия», увидел свет в мае 1982 г. В редакционный совет вошли поэты Н. Графенауер, С. Макарович, Борис А. Новак, философ Т. Хрибар, литературный критик А. Инкрет, прозаик Д. Рупел. Главным редактором сначала выступил Хрибар, с 1984 г. — Графенауэр и Рупел. Журнал продолжил традицию словенских «вольных» изданий конца 1950-х — начала 1960-х гг. — «Ревии 57» и «Перспектив», вокруг которых в годы «оттепели» группировалась либеральная интеллигенция. Несмотря на то что официально «Нова ревия» имела подзаголовок «культурный ежемесячник», это было издание, не столько обращавшееся к проблемам культуры, литературы и искусства, сколько ведущее открытую полемику по общественно-политическим и национальным вопросам, которые касались как словенского, так и общегославского контекста, это был первый официальный орган политической оппозиции. Сотрудники журнала добиваются публикаций материалов, ранее не подлежавших огласке: военных писем поэта Э. Коцбека, дневников профессора Д. Пирьевца, воспоминаний в недавнем прошлом политзаключенного и диссидента Й. Пучника. С его страниц впервые в Словении публично прозвучали требования демократизации, введения многопартийной системы, установления конфедерации. «Нова ревия» стала одним из рычагов влияния на массовое политическое сознание, катализатором общественных перемен.

В начале 1980-х гг. активизировался и молодежный журнал «Младина», вскоре также ставший оппозиционным изданием. Его авторы затрагивали такие «неудобные» для официальных властей темы, как послевоенные репрессии и языковая политика. В это время лидирующей общественной силой выступает Общество словенских писателей, члены которого начинают активно участвовать в акциях в поддержку демократизации, национальных интересов, в частности, равноправия языков. В середине 1980-х гг. под эгидой Общества была создана Комиссия по

⁶¹ *Gabrič A. Kulturniška «opozicija» podira tabuje // Slovenska novejša zgodovina... S. 1155.*

защите мысли и слова, отстаивающая права человека, которую возглавил поэт В. Тауфер. Стремясь быть независимым от центра, Общество словенских писателей в 1986 г. впервые проводит международный литературный фестиваль авторов Центральной Европы «Виленица» с присуждением одноименной премии.

В 1986 г. по всей стране проходили съезды республиканских и областных органов Союза коммунистов. На многих из них происходила смена руководства: места старых руководителей занимали представители нового поколения. В апреле на X съезде Союза коммунистов Словении председателем ЦК СК Словении был избран М. Кучан. Особое внимание было уделено проблемам экономики. Новый председатель отметил, что государство «переживает самый глубокий из пережитых ранее кризисов. И нет ни одного оправдания для сохранения сложившейся ситуации»⁶². Словенские коммунисты выступали против конституционного сокращения прав республик, поскольку считали, что это ведет к воскрешению централизма. Споры и разногласия с центром не оставили равнодушной общественность, особенно ее интеллектуальную элиту. В феврале 1987 г. группа авторов «Новой ревии» опубликовала в 57-м номере журнала свои предложения по программе национального развития под названием «Статьи на тему словенской национальной программы». Эти статьи содержали не только требования рыночных преобразований экономики и политического плюрализма, но и государственной независимости Словении, в которой их авторы видели демократическое многопартийное государство. Реализация этой национальной программы могла бы полностью изменить политическую ситуацию в регионе, предложения словенцев вызвали широкий резонанс не только в республике, но и за рубежом. При этом реакция и югославской, и словенской общественности была крайне неоднозначной. Согласно социологическому опросу 1986 г., до 60% респондентов еще доверяло системе социалистического самоуправления и полагало, что выход из политического и экономического кризиса возможен лишь в рамках существующей политической системы СФРЮ⁶³.

К чести тогдашнего руководства РС, несмотря на нажим со стороны Белграда, журнал не тронули. Позднее статьи с похожим содержанием были напечатаны в журнале «Младина». И центр решил сам усмирить словенцев как носителей «вируса разъеди-

⁶² *Gabrič A.* Na zahodu vzhodnega sveta // Slovenska novejša zgodovina... S. 1164.

⁶³ *Vodopivec P.* Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja. Ljubljana, 2007. S. 475.

нения», используя главный сохранившийся рычаг — армию. ЮНА (Югославская народная армия) в середине 1980-х гг. еще представляла из себя «государство в государстве», насчитывая до 260 тысяч военнослужащих. Весной 1988 г. военный трибунал начал «суд против четырех»⁶⁴ — процесс против трех журналистов еженедельника «Младина» и младшего офицера ЮНА, обвиненных в государственной измене: по некоторым данным, военный предоставил представителям прессы документ, содержащий особо секретную информацию о возможности применения вооруженных сил против Словении в «определенных условиях». Судебный процесс, проходивший в Любляне на сербохорватском языке, вызвал многочисленные публичные выступления словенской общественности. Акциями протеста руководил созданный И. Бавчаром Комитет по защите прав человека — неформальная организация, в рядах которой впоследствии родились идеи создания новых политических партий. Ежедневно перед зданием суда под лозунгом «Свобода, демократия, правовая безопасность!» проходили манифестации в поддержку обвиняемых, а также против вмешательства армии в политику. 21 июня состоялось самое массовое выступление (до 20 тысяч протестующих). Военный трибунал приговорил журналистов Я. Яншу и Ф. Заврла к полутора годам лишения свободы, их коллегу Д. Тасича к пяти месяцам, а младшего офицера И. Борштнера к четырем годам лишения свободы. В целом судебный процесс июля 1988 г. не только усилил протестные настроения в обществе, но и мобилизовал общественность на открытое противостояние властям.

В конце декабря 1987 г. Союзное вече Скупщины СФРЮ принимает Проект по изменению Конституции Югославии, который был представлен для всенародного обсуждения. Словенцы усмотрели в нем попытку ущемить их права. Политическая оппозиция Словении искала юридические пути изменения государственного статуса республики, ее положения и роли в составе СФРЮ. Одним из таких направлений стала работа над проектом новой (альтернативной) конституции республики. Им начали заниматься созданные на базе Общества писателей Словении и Словенского социологического общества комиссии, в состав которых вошли Т. Хрибар, Т. Першак, П. Ямбрек, В. Рус, И. Светлик, М. Камушич, Ф. Бучар и Д. Рупел. Первоначальный вариант был опубликован в апреле 1988 г. в специальном выпуске Журнала научной критики, издававшегося университетской конферен-

⁶⁴ Габрич А., Чепич З. Развитие словенской государственной идеи в 1941–1991 гг. // Словения. Путь к самостоятельности. М., 2000. С. 72.

цией ССМС (Союза социалистической молодежи Словении)⁶⁵. Однако несмотря на настрой отдельных республик, Скупщина СФРЮ в ноябре 1988 г. все же приняла тридцать девять поправок к основному закону, согласно которым центральное правительство получило право вмешиваться в деятельность республик и краев в случае невыполнения ими союзного законодательства.

В течение 1988 г. Союз деятелей культуры Словении провел в Любляне несколько круглых столов по вопросу о суверенитете республики. 11 января 1989 г. была учреждена первая оппозиционная партия Словении — Словенский демократический союз. В ее создании активное участие приняли недавний фигурант «суда против четырех» Я. Янша, председатель скупщины Словении Ф. Бучар, глава Общества писателей Словении Р. Шелиго и тогдашний редактор журнала «Нова ревия» Д. Рупел, который и возглавил СДС. В мае 1989 г. на многотысячном митинге в центре Любляны была принята Майская декларация — политическое заявление оппозиции в защиту национального суверенитета. В ней говорилось, что «открытая враждебность, которую в настоящее время испытывают словенцы в Югославии, убеждает... в наступлении переломного момента в истории и обязывает... в ясной форме высказать свою позицию... Мы хотим жить в суверенном государстве словенского народа... Будучи суверенным государством, мы будем самостоятельно решать вопросы о связях с югославскими и другими народами в рамках обновленной Европы»⁶⁶. При этом часть словенской политической элиты и интеллигенции не представляла будущего республики вне союзного государства и предлагала так называемую «асимметричную» федерацию, которая бы позволила ее членам самим решать, каким образом проводить внутреннюю и внешнюю политику. Ими была составлена «Основополагающая хартия», также говорящая о необходимости соблюдения прав человека, словенского суверенитета и права на самоопределение, но при условии сохранения Югославии, которую следовало преобразовать в федеративное и демократическое объединение⁶⁷.

В сентябре 1989 г. словенский парламент принял ряд дополнений к новой словенской конституции. В них было отмечено, что Социалистическая республика Словения находится в составе СФРЮ на основе постоянного, целостного и неотъемлемого пра-

⁶⁵ Впоследствии он был использован при создании дополнений к Словенской конституции, принятой Скупщиной Словении в сентябре 1989 г., и к Конституции Республики Словения, принятой 23 декабря 1991 г. (*примеч. ред.*).

⁶⁶ Майская декларация // Словения. Путь к самостоятельности... С. 106.

⁶⁷ *Vodopivec P. Od Pohlinove slovnice do samostojne države... S. 494.*

ва словенского народа на самоопределение вплоть до отделения и объединения, и особо подчеркивалось, что впредь Словения будет сама решать вопрос о размере отчислений в государственную казну. Государственные власти больше не имеют права вводить чрезвычайное положение или применять чрезвычайные меры без разрешения словенского парламента. Скупщина Социалистической республики Словения сама будет определять курс международной политики; самостоятельно решать вопросы, касающиеся интересов республики в отношениях с иностранными государствами; контролировать деятельность службы государственной безопасности; регулировать вопросы и процедуры, связанные с реализацией права на самоопределение⁶⁸. Последний тезис особо оговаривался в поправке 71, которая предусматривала возможность проведения референдума трудящихся и граждан по вопросу о суверенитете Социалистической Республики Словении⁶⁹.

В 1988–1989 гг. начинается формирование многопартийной системы Словении. В ноябре 1989 г. оппозиционные организации и течения подписали соглашение об образовании оппозиционной коалиции, получившей название Демократическая оппозиция Словении, или ДЕМОС. В нее вошло шесть партий: Партия христианских демократов Словении, Словенская народная партия, Словенский демократический союз, Либеральная партия, Социал-демократическая партия Словении и Партия Зеленых Словении⁷⁰. Чтобы укрепить свое положение, оппозиция стремилась к созданию избирательной системы, которая позволила бы осуществить в республике идею парламентской демократии. Закон о новой системе выборов был принят 27 декабря 1989 г. Новая избирательная система предусматривала проведение прямых и тайных выборов по комбинированной избирательной системе.

20 января 1990 г. состоялся последний XIV чрезвычайный съезд Союза коммунистов Югославии, после которого он практически перестал существовать. Делегация Словении после отклонения ее требования о реорганизации партии на конфедеративных принципах покинула съезд. Без словенцев не стали продолжать работу депутаты от Хорватии и Боснии и Герцеговины. Союз коммунистов Словении был преобразован в Партию демократического обновления.

⁶⁸ Из конституционных поправок к Конституции Социалистической Республики Словении // Словения. Путь к самостоятельности... С. 137–138.

⁶⁹ Там же. С. 139.

⁷⁰ Габрич А., Чепич З. Развитие словенской государственной идеи... С. 73.

6 декабря 1990 г. был принят Закон о референдуме по вопросу о самостоятельности Республики Словения. Гражданам предлагался вопрос: «Должна ли Республика Словения стать самостоятельным и независимым государством?» Вариантов ответа была два: «да» или «нет». 23 декабря в Словении прошел плебисцит, в котором приняли участие 89% граждан, имеющих право голоса. Согласно официальным данным, за независимость высказался 1 289369 избирателей (88,5%), против проголосовало 57800 избирателей (4%). 26 декабря 1990 г. председатель Скупщины на совместном заседании обеих палат провозгласил независимость республики.

Положение обострилось в мае 1991 г., когда истекли полномочия председателя Президиума СФРЮ⁷¹. На этот пост претендовал представитель Хорватии С. Месич. Однако против его кандидатуры выступили представители Сербии, Черногории, Косова и Воеводины. В ответ Месич воззвал к международной общественности, обвинил Сербию в ущемлении прав хорватов и в стремлении создать Великую Сербию. По его мнению, единственным, что могло помешать «захватническим планам» Сербии, мог стать раздел страны. Скандал отвлек внимание от главных событий, происходивших в Хорватии и Словении, — от провозглашения независимости. В итоге под давлением международного сообщества Президиум проголосовал за Месича и 30 июня 1991 г. он стал главой государства. Однако к этому моменту Словения и Хорватия уже заявили о своем выходе из Югославии.

Первые многопартийные выборы прошли в Словении в апреле 1990 г. В них приняли участие 34 партии. Победу одержал оппозиционный блок Демократическая оппозиция Словении, получивший 55% голосов и большинство мест в парламенте. Оставшиеся 114 мест поделили между собой представители Партии демократического обновления (бывшие коммунисты), Либерально-демократическая и Социалистическая партии. Премьер-министром Словении стал представитель словенского христианско-социального движения, лидер партии христианских демократов Л. Петерле. Пост Председателя Президиума Словении занял недавний глава Союза коммунистов Словении, член Партии демократического обновления М. Кучан.

⁷¹ Президиум СФРЮ — коллективный орган, состоящий из восьми человек, который после смерти Тито осуществлял руководство страной. Коллегиальность руководства заключалась в ежегодном избрании нового председателя, согласно заранее определенной очередности, демократизм — в принципе консенсуса при принятии решений (*примеч. ред.*).

Словенское руководство понимало, что центр не захочет добровольно отпустить республику, поэтому оно заблаговременно начало готовиться к вооруженному столкновению. За границей закупалось оружие, была создана собственная служба разведки. Словенская армия постепенно выходила из-под контроля ЮНА. 25 июня 1991 г. в день провозглашения независимости Словении словенское руководство взяло под свой контроль границы республики, воздушное пространство, порты. На КПП югославские государственные символы были заменены словенскими. Союзный парламент выступил с осуждением отделения Словении, признав эти действия незаконными, поскольку независимость была провозглашена в одностороннем порядке. Чтобы закрепить акт провозглашения независимости и привлечь внимание международной общественности, Президент Словении Кучан официально оповестил всех руководителей государств и генерального секретаря ООН о том, что Словения вышла из состава Югославии. В ответ рано утром 27 июня к границам Словении выдвинулись танки ЮНА. Руководство Словении мобилизовало 35 тыс. добровольцев и резервистов территориальной обороны, отдало приказ строить на дорогах баррикады и препятствовать продвижению армии. Возникла реальная угроза полномасштабной войны. Чтобы ее избежать, центру следовало отпустить Словению. Одним из самых напряженных дней стало 2 июля: ожидалось, что югославская армия начнет атаку с воздуха. В длившихся 10 дней боевых столкновениях, впоследствии получивших название «десятидневная война», по словенским данным, правительственные войска потеряли тридцать девять человек, Словения — девять (четыре военных и пятерых гражданских)⁷². 3 июля стороны заключили перемирие, 4 июля Президиум СФРЮ принял решение о возвращении к состоянию до 27 июня, потребовал прекращения огня и возвращения всех пленных. Война стала катализатором международного признания Словении⁷³. 7 июля на острове Брионии состоялась встреча представителей Евросообщества с членами Президиума СФРЮ во главе с Месичем и представителями всех республик, кроме Сербии. Ее целью было создание условий для мирных переговоров. В итоге была принята Декларация о мирном разрешении югославского кризиса. Границы были восстановлены согласно состоянию, существовавшему до 25 июня 1991 г.⁷⁴

⁷² *Vojna za Slovenijo*. Ljubljana, 1991. S. 129.

⁷³ *Гуськова Е.Ю.* Отделение Словении // Югославия в XX веке... С. 773.

⁷⁴ Брионская декларация // Словения. Путь к самостоятельности... С. 245–247.

Скупщина Республики Словения приняла все положения Брионской декларации, выразив благодарность представителям Евросообщества за оказанную помощь «в миролюбивом разрешении югославского кризиса» и полное доверие «к добрым намерениям Европейского сообщества»⁷⁵. 12 июля 1991 г. после предварительно заключенного перемирия Президиум СФРЮ принял решение вывести войска из Словении. Окончательно все войска были выведены 29 июля 1991 г. В декабре 1991 г. была принята новая Конституция, в которой Словения провозглашалась демократической парламентской республикой. Главой и Верховным главнокомандующим государства становился президент, избираемый на пять лет.

В декабре 1992 г. прошли первые независимые выборы президента и депутатов в Государственное собрание и Государственный совет. На пост главы государства претендовало восемь человек, президентом был избран Кучан. Политические партии перед выборами столкнулись с целым рядом проблем. Раскол Словенского демократического союза привел к тому, что правящая коалиция ДЕМОС потеряла большинство мест в парламенте. Многие партии оказались не готовы решать проблемы, вставшие перед молодым государством, такие как падение производства, рост инфляции, снижение уровня жизни и безработица. В парламент прошло восемь партий: большинство получили Либерально-демократическая партия (ее глава Я. Дрновшек стал премьер-министром) и Словенские христианские демократы. Третье место заняла Партия демократического обновления.

Период перехода к рыночной экономике оказался для Словении довольно болезненным, особенно в первые три года. Был потерян главный потребитель словенской продукции — югославский рынок, а собственный рынок был еще слишком мал. Многие словенские товары не выдерживали западной конкуренции. Высокий процент инфляции привел к резкому падению уровня жизни населения страны. Изменения в системе оплаты труда привели к тому, что значительная его часть оказалась за чертой бедности. Существенно возросла безработица. Тяжелым бременем на экономике страны лежала выплата членам Лондонского клуба 18% долга СФРЮ.

Главными задачами, которые ставило перед собой правительство, было обуздание инфляции, сокращение безработицы и выход на мировой рынок. В 1996 г. Словения вступила в Центрально-европейскую ассоциацию свободной торговли, за-

⁷⁵ Решение и заявление Скупщины РС по поводу Совместной декларации // Словения. Путь к самостоятельности... С. 251–252.

ключила ряд двусторонних договоров о свободной торговле с Латвией, Македонией, Литвой, Болгарией и Эстонией.

В декабре 1992 г. был принят закон о денационализации, его реализация началась в июне 1992 г. В процессе денационализации предусматривался возврат физическим лицам имущества, национализированного в годы существования социалистической Югославии. Кроме денационализации, в стране были проведены приватизация и банковская реформа. В соответствии с Законом о преобразовании формы собственности предприятий от 11 ноября 1992 г. в целях бесплатного распределения общественного капитала предприятий среди граждан Словении выдавались приватизационные чеки. Чек мог быть использован владельцем для получения акций либо пая на предприятии, где он работает, для приобретения акций предприятий, которые преобразовывали свою форму собственности.

После провозглашения независимости Словения ввела временную денежную единицу, на которую обменивали в банках югославские деньги по курсу 1:1⁷⁶. Уже в октябре 1991 г. Банк Словении ввел государственную постоянную валюту — толар и провозгласил его единственной действующей денежной единицей на территории Словении.

В конце 1990-х гг. правительство Словении начинает активную работу по присоединению страны к основным европейским экономическим структурам и структурам, обеспечивающим безопасность. Летом 1996 г. она стала ассоциированным членом Европейского союза. Этому предшествовал некоторый перелом экономической ситуации, произошедший в 1994 г. Внутренний валовой продукт вырос более чем на 5%, инфляция была несколько снижена, экспорт товаров увеличился. Объем торговли со странами ЕС достиг 14 млрд долларов, в 1995 г. он составил 69% от всей торговли Словении. Серьезными торговыми партнерами Словении стали Италия, Греция, Франция и Австрия⁷⁷.

После обретения суверенитета Словения стремилась стать полноправным членом мирового сообщества, добиться признания со стороны других стран. В 1992 г. ее независимость признали Россия, США и Евросоюз. В ООН республика вступила в мае 1992 г., членом Совета Европы стала в мае 1993 г. В марте 2004 г. Всемирный банк признал Словению первой развитой страной на бывшем постсоциалистическом пространстве

⁷⁶ *Natek K., Natek M.* Slovenija. Geografska, zgodovinska, pravna, politična, ekonomska in kulturna podoba Slovenije. Ljubljana, 1998. S. 187.

⁷⁷ *Гуськова Е.Ю.* История югославского кризиса (1990–2000). М., 2001. С. 626.

Восточной Европы. В этом же году Словения первой из республик бывшей Югославии вступила в НАТО. Всегда ощущая себя частью Европы, Словения стремилась также как можно быстрее вступить в Европейский Союз. В марте 2003 г. состоялся референдум по вопросу о присоединении к ЕС, в котором приняло участие более 60% населения, 89% из которых проголосовало за вступление. 1 мая 2004 г. Словения стала членом ЕС, в 2007 г. присоединилась к Европейскому монетарному союзу. 21 декабря 2008 г. она вошла в Шенгенскую зону свободного передвижения, в первой половине 2008 г. возглавила совет Евросоюза.

В целом можно смело утверждать, что по сравнению с другими европейскими странами, изменившими в конце XX в. свое государственное, политическое и экономическое устройство, Словения прошла переходный период относительно благополучно.

❧ ЧАСТЬ I ❧

*Л*ИТЕРАТУРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XX В.



ЛИТЕРАТУРА МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА (1918–1941)¹

Конец Первой мировой войны стал для Словении очередным периодом испытаний и невзгод. Австро-Венгерская империя, в составе которой Словения участвовала в войне, истощила себя как государственное формирование, словенцы потеряли множество людей на фронтах (особенно кровопролитными стали для них бои в долине реки Соча), 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, США, Аргентину. Над словенцами нависла угроза утраты национальной самостоятельности. Оказавшись после войны осколком побежденной развалившейся Австро-Венгрии, Словения, не имевшая своей государственности вошла в состав Королевства 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», навязываемая сербскими властями, ставила словенцев в положение

¹ В основе разделов «Поэзия» и «Проза», написанных В. Сонькиным, — расширенный и дополненный материал его главы «Словенская литература» из книги «История литератур западных и южных славян. Т. III: Литература конца XIX — первой половины XX века (1890-е годы — 1945 год)». М., 2001.

«племени», а не полноправной нации, заставляла бороться за национальные институты и поддержание на достойном уровне собственной культуры. Впрочем, основное напряжение наблюдалось в сербско-хорватских отношениях; Словения, благодаря своей относительной языковой изолированности 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, словенцы остро 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. 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 Дравы 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 была проведена демаркационная линия и определены зоны А и Б спорной территории, из которых зона А временно отходила под мандат 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. По итогам голосования 10 октября 1920 года 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 раскожествлению 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%, а в промышленности и ремесленничестве — не более 21% населения. Кроме того, вследствие мирового экономического кризиса в 1930-е гг. количество рабочих не увеличивалось, напротив — росла безработица, все более многочисленным становился сельский пролетариат (батраки и пр.).

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 20-х гг. весь мир охватил затяжной экономический кризис, добравшийся даже до Америки и впервые доказавший существование общемировых экономических законов. В 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 движения — католическое (Словенская народная партия), либеральное (Югославянская демократическая партия) и социал-демократическое (Югославянская социал-демократическая партия). В выборах в Скупщину в 1920 г., кроме названных, приняли участие и три новые партии: Независимая крестьянская партия, Коммунистическая партия Югославии и Национальная социалистическая партия. По результатам выборов СНП получила большинство голосов, на втором месте оказалась НКП. На крайне 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 политике Белграда и выступавшая за национальную автономию в республиканской форме. Как всякое аморфное образование, в дальнейшем эта группа распалась, часть ее членов перешла на католические и охранительные

позиции, часть — на сторону левых. На протяжении межвоенного двадцатилетия то одна, то другая из буржуазных партий брала верх — естественно, каждой из них приходилось делиться властью с великосербскими партиями. Либералам это удавалось с меньшими потерями, поскольку они выступали как сторонники «интеграции», в то время как клерикалы требовали большей автономии. В 1920 г. в Любляне была основана Коммунистическая партия. В этот лагерь впоследствии перешли многие национальные демократы и даже младокатолики.

Не следует упускать из виду, что в 1920-е гг. Советский Союз с его сильной центральной властью, размахом культурно-просветительской работы, индустриализацией и кажущимся решением национального вопроса представлял довольно привлекательную модель для многих европейских левых, и разочарование пришло лишь 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 (1938), ряд других учреждений общенационального значения.

Межвоенная словенская литература развивалась в атмосфере напряженных философских и идеологических споров. Традиционно влиятельная католическая церковь выступала со своей идейной программой и боролась против различных неидеалистических философских течений, в особенности против марксизма. Католические идеологи справедливо считали 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. Соловьева и Н.А. Бердяева. В этом процессе словенцам отводилась мессианская роль соединительного звена — этой тщеславной мысли не избежал, кажется, ни один славянский народ.

Словенские рураллисты («деревенщики») — как христианской, 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 влияние неиспорченного

сельского духа. Идеология оказывала большое влияние на словесность, совпадая с представлениями консервативно настроенных литераторов о крестьянском, доморощенном «реализме».

Примерно с начала 1920-х гг. стала приобретать определенное влияние марксистская идеология. Если в 1920-е гг. марксизм в Словении еще находился на оборонительных позициях, то в 1930-е уже превратился в важную составную часть идеологической и литературной жизни. Ряд писателей и критиков восприняли его в качестве своей идейной базы — не без влияния таких авторитетных критиков-марксистов, как Ф. Меринг, Г. Плеханов, Д. 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 литературы².

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 С. Кьеркегора, несколько позже — К. Ясперса, Р. Гвардини и М. Хайдеггера. Католические теологи выступали против экзистенциализма. Психолог Антон Трстеняк 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, нацистский идеолог, 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» А. Адлера и, конечно, психоанализ З. Фрейда тоже оказали влияние на словенский литературный процесс.

² Необходимо отметить, что в 1930-е гг. в СССР вульгарно-социологический метод в литературоведении в его «рапповском» варианте уже был под запретом.

Поэзия

Существенное влияние на развитие литературы по-прежнему сохраняли представители словенского модерна — течения, которое достигло расцвета в предыдущую литературную эпоху. Для его поэзии характерен глубокий лиризм, медитативность, патриотические и фольклорные мотивы, сложное переплетение элементов импрессионизма, символизма и реализма.

Отон Жупанчич (1878–1949) в начале межвоенного двадцатилетия издал сборник «На заре Видова дня» (1920), проникнутый оптимизмом, надеждами на лучшее будущее для всего словенского народа. В него вошла интимно-философская лирика 1908–1918 гг. — поэтическое осмысление бытия человека — рождения, жизни, смерти, окрашенная чувством радостного восприятия природы, гармонического слияния с ней («Тих этот край», «Озеро», «Золотые утра»). Однако поэту был не чужд и острый социальный пафос, как, например, в стихотворении «Гвоздильщики», где, благодаря выразительной звукописи воссоздана картина изнуряющего труда рабочих:

Горячая кузница дымом одета
до полдня с рассвета,
до полдня с рассвета.

Вздых — взмах, вздох — взмах,
вой бури в мехах,
горячие гвозди в глазах.
до вечера гвозди, гвозди в глазах.

(Перевод А. Суркова)

Тема рабочего класса приобрела в творчестве Жупанчича особый объем и размах, а его отточенная стихотворная техника, богатство используемых поэтических форм до сих пор остаются образцовыми в словенской поэзии. В рассматриваемый период были опубликованы также лирический цикл «Среди стогов» (1934) и историческая трагедия «Вероника Десеницкая» (1924). Новый творческий подъем в поэзии Жупанчича 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 уединения» (1932), «Вечные источники» (1938), «Золотые лестницы» (1940). В первых сборниках он воспевал родные края, любовь, смерть, не был чужд социально-исторической проблематике. Сонетный цикл

«Толминский бунт» (1921) привлекает внимание к героизму крестьян, проявленному в ходе восстания против итальянских феодалов в 1713 г. и жестоко подавленному властями. 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 ее составляющие, впоследствии приведшие поэта к размышлениям над проблемами смерти. Любовь для Градника — сильная и гибельная страсть, подобная смерти (и та, и другая — переход в незнаемое):

В пропасти твои с тревогой, с болью
всматривался и не мог смотреть,
и не ведал. Что ты стала, Смерть,
самою таинственной любовью.

(«Eros-Tanatos», перевод В. Корнилова)

Важное место в его лирике занимают также религиозно-христианские мотивы (сборник «Светлые уединения»). Для лирического героя характерно состояние просветления, покоя, умиротворения, он наслаждается красотой и гармонией природы, беседует с Господом (сонетный цикл «Разговор»). Символическая образность и мистицизм, присущие этим стихам, перекликаются с поэзией католического экспрессионизма. Позже поэт пришел к пантеистическому восприятию мира («Вечные источники»), задумался о духовных корнях крестьянской жизни и в форме своих произведений приблизился к фольклору. Так, сельский быт и образ жизни идеализируются в цикле «Крестьянин говорит» (1937). Впоследствии, отдав дань формальным исканиям экспрессионизма и фольклору, Градник вернулся к классической форме, в частности, к сонету.

Поэт, прозаик и публицист Фран Альбрехт (1889–1963) долгое время работал на административных должностях, в 1919–1920 гг. был редактором журнала «Свобода», в 1922–1932 гг. — журнала «Люблянски звон». В 1933 г. он стал одним из основателей и издателей литературно-критического журнала «Содобност». 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 Ницше и социалистические идеи. Он воспевал пантеистическое мироощущение, витализм, массовые движения, любовную страсть, проклинал ужасы войны (сб. «Mysteria dolorosa», 1917; «Песня жизни», 1920). Воплощая социальные мотивы, он приближался к экспрессионистам, много экспериментировал с

формой стиха. Альбрехт сыграл 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, Ф. Меринг, С. Унсет, К. Гамсун, Д. Лукач и др.).

Тонкая, ироничная любовная лирика Павла Голиа (1887–1959) тоже по-своему продолжала традиции словенского модерна. Голиа учился в кадетском училище, затем служил в австро-венгерской армии в Триесте и Любляне. Во время Первой мировой войны перешел на сторону русских и воевал в русской армии как доброволец. В 1918 г. жил в Москве, занимался журналистикой и театроведением. Вернувшись на родину в 1919 г., Голиа посвятил себя театральной деятельности, был директором разных театров по всей Югославии. В литературе он дебютировал как поэт, затем много писал и переводил для театра. Любовная лирика Голиа («Вечерний песенник», «Стихи о златовласках», оба сборника вышли в 1921 г.) пронизана эротическими мотивами, оптимизмом, иногда — ощущением усталости. Голиа высоко ценил ясность стиля и совершенство формы, придерживался классических форм, тонко чувствовал ритм. В драмах он показывал войну, крестьянский быт; нередко в его пьесах социальные мотивы и изысканный юмор, а в пьесах для детей — сказочные сюжеты («Вифлеемская легенда, или Король бесправных», 1928; «Братоубийство на Метави», 1935).

В сложной, противоречивой идейной и культурной обстановке 1920-х гг. словенская литература развивалась внутри общеевропейского, общеславянского и югославянского литературного контекста. При этом каждая новая 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 явлению, 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 тяготел к абстрактности, обнаженности чувств, эмоциональности, фантастике и гротеску. Словенскому экспрессионизму, который в основном выразился в поэзии, слабее в драматургии и почти не затронул прозу, тоже были свойственны

все эти черты, 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 ни смягчить и ни видоизменить социальный протест, более резко проявившийся в литературе индустриальной страны, какой была Германия.

Понятие «экспрессионизм» было введено в культурный обиход словенцев в 1912 г. Критик и прозаик Изидор Цанкар в двух статьях в журнале «Дом ин свет» описал экспрессионизм как явление исключительно изобразительного искусства, противоположное импрессионизму и тяготеющее к абстрактности, к духовному содержанию. В 1920-е гг. частота употребления термина «экспрессионизм» применительно к литературе резко возросла и в католической, и в леволиберальной печати, после чего снова упала и продолжала падать до конца десятилетия. Многие литераторы и критики считали 1926–1928 гг. завершающими годами развития словенского экспрессионизма.

В публикациях 1920-х гг. словенский экспрессионизм в основном определялся как противоположность 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 М. Ярца, А. Водника и В. Тауфер в словенскую разновидность экспрессионизма.

Переводы не сыграли значительной роли в становлении словенской экспрессионистской литературы, хотя поэты М. Клопчич и Б. Водушек переводили стихи Э. Толлера, Г. Тракля, Ф. Верфеля.

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» Божо Водушек и Антон Водник. Это издание стало первым серьезным печатным органом молодых образованных католиков. «Криж на гори» (1924–1927) 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 М. Ярц (некоторое время вращавшийся в католических кругах), Б. Водушек, Т. Дебеляк, Й. Погачник, Э. Коцбек. Журнал, 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 поэзию 1920-х гг. отличали религиозные и философские мотивы. Уход от социальной проблематики компенсировался у Водушека пристальным вниманием к внутренней жизни человека, его взаимоотношениям с силами природы и с Богом. Примечательно, что в поэзии католических экспрессионистов характерные для словенской культуры в целом региональные и национальные черты были выражены слабо: конкретное отменялось ради вечных и неизменных ценностей. В 1930-е гг. Водушек сблизился с «новым реализмом» и стал использовать классические поэтические формы, в особенности сонет. Его «Расколдованный мир» (1939) остался в истории литературы как один из лучших сборников 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», в 1930–1932 гг. участвовал в редактировании журнала «Дом ин свет», где публиковался с 1920 г., а впоследствии стал главным редактором издательства «Югослованска тискарна» в Любляне (до 1941 г.). В начале творческого пути Водник выступал как экспрессионист, не чуждый интереса к декадансу и символизму; в его творчестве чувствовалось влияние М. Метерлинка, Р.-М. Рильке, О. Жупанчича). Позже стихи Водника стали более живописными, а эротическую чувственность сменила пантеистическая. В историю литературы Водник вошел как «гармоничный экспрессионист». Первый поэтический сборник «Печальные руки» (1922) стал одной из вершин словенского религиозного экспрессионизма. Стихи Водника полны видений, ярких красок, отстранения от реальности, аскезы и затаенного эротизма. В более поздних сборниках («Вигилии³», 1923; «Через сады», 1941) Водник обра-

³ Вигилия (от лат. *Vigilia* — бдение) — всенощное бдение, общественное богослужение в Католической церкви, продолжающееся от захода солнца до рассвета и предполагающее бодрствование всех его участников. Обычно проводится в канун праздников (*примеч. ред.*).

тился к теме смерти — желанного пограничного состояния между явью и небытием. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. он полемизировал с критиком и литератором Й. Видмаром (1895–1992), который считал, что искусство не должно служить никакому мировоззрению, поскольку оно само по себе — высшая форма мировосприятия; Водник же полагал, 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 «поздних» экспрессионистов конца 1930-х гг., разработывавших пессимистические мотивы (Ц. Випотник, Й. Удович).

К творчеству экспрессионистов-католиков примыкает поэзия Мирана Ярца (1900–1942), который, однако, по принципиальным соображениям не принадлежал ни к одному из кружков, 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, затем освобожден партизанами. Присоединившись к ним, погиб (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»)

Источник бед и страхов Ярц видел в рационализме и позитивизме (разум у него выступает как враг чувства, естественности), а «узничество» 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, язык из-под влияния рациональных, логических построений. Он стремился к словотворчеству, к максимальной абстрактности описываемых переживаний. В середине 1920-х гг. поэт 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 осознал 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 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. В сборнике «Пламенеющие оковы» (1924), написанном в память о В.И. Ленине, лирическая исповедь революционера, готового отдать жизнь ради переустройства мира, создана под влиянием идей Октябрьской революции. Стихи этой книги пронизаны духом пролетарского интернационализма (отдельные стихотворения посвящены Карлу Либкнехту и Розе Люксембург), верой в победу пролетариата, носят ярко выраженный агитационный характер — многие из них предназначались для публичной декламации перед рабочими. Для ранней поэзии Клопчича, пожалуй, наиболее характерно следование одному из принципиальных тезисов экспрессионизма, согласно которому, являясь не просто эстетическим феноменом, но и проявлением нового мироощу-

щения, экспрессионизм базируется на разрыве со «старыми» принципами художественного творчества. В определенном смысле Клопчича можно назвать последователем лидера и теоретика немецкого экспрессионизма К. Эдшмида. В стихотворении «Удар на удар» через символику ритма, отказ от «лишних» слов и любых «красивостей» формы, подчеркнутую простоту структуры стиха поэт сублимирует революционный футурологический пафос обновления мира:

Мы куем: день за днем.
В этом горне ночи сгорят —
и проснется пролетариат.

Мы куем: удар на удар.
И каждый удар — дар:
земной обновляется шар!

(Перевод Г. Ефремова)

В 1930-е гг., начиная со сборника «Простые стихи» (1934), Клопчич перешел на позиции «новой реальности»⁴. Клопчич был одним из крупнейших словенских переводчиков и популяризаторов поэзии: именно в его переводах словенская молодежь знакомилась с немецкой (Г. Гейне, Б. Брехт) и русской (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Блок) поэзией.

Тоне Селишкар (1900–1969) в своих ранних стихах (сб. «Трбовле», 1923) описывал подневольный труд и страдания шахтеров в духе социально (и социалистически) ориентированного экспрессионизма, в том числе прибегая к широким, ярким мазкам, библейской образности, визионерству. Намеренно отвергая благозвучие, поэт искал контрастные резкие оттенки, его порой нерифмованный стих подчеркнуто угловат и тяжело-весен. В то же время в его поэзии чувствуется тяготение к народной поэтической традиции. Так, стихотворение «Семеро детей» из вышеназванного сборника имеет черты народной баллады, а финальное риторическое воззвание к Христу ассоциируется с элементами фольклорной адаптации библейских мотивов, присутствующих в народном творчестве словенцев на протяжении нескольких веков:

⁴ В словенской литературе 1930-х гг. это реалистическое направление левой ориентации, название которого связано с немецким «*Neue Sachlichkeit*», получило также наименование «социальный реализм» (*примеч. ред.*).

Когда явился первый сын на свет,
в саду, одетом в яблоневый цвет,
над сыном мать склонялась с колыбельной.

Но время шло, и появился брат
у маленького. И отец был рад
и, пьяный, по щеке жену погладил...

Когда у них заплакал третий сын,
как червь, из неизведанных глубин
печаль вошла к ней в сердце и осталась.

Когда же сын четвертый был рожден,
отец, трудом безмерным изможден,
кровоточил корой своих мозолей.

Когда седьмой явился в этот дом,
он проклят был пропойцею-отцом.

Со скорбью подхожу к Христу на Клецце:
скажи мне, о, Христос, придет ли час,
когда, рожденьям всем безмерно рада,
мать будет с песней сыновей качать?

(Перевод А. Гатова)

В 1930-е гг. Селишкар в идейном плане сблизился с представителями «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. Он один из самых крупных словенских детских писателей: в межвоенный период вышли детские повести «Руди» (1929), «Братство синей чайки» (1936), «Буревестник» (1939) и др.

Среди экспрессионистов, сочувствующих левым идеям, одним из самых радикальных экспериментаторов в области формы был Антон Подбешек (1898–1981), автор первого словенского манифеста экспрессионизма «Политическое искусство» (1922), в котором основополагающим провозглашается принцип революционной классовости литературы. 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 из-за цензурного запрета вышел три года спустя). Одноименный цикл из этой книги несет в себе настроение духовного кризиса

«потерянного» поколения, у которого война отняла молодость и которое жаждет реванша:

Вкруг замёрзших и впалых спин обвились детские руки и кричали:

Отче!

В испарине тела — туман и пот — и откуда-то слышен паровоза

Шип, будто змеи шипенье.

Бог хочет!

(Из цикла «Человек с бомбами», перевод Н. Стариковой)

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, разорвавший 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. Он отказался от рифм и ритма, писал свободным стихом, но в области метафорики оставался сравнительно традиционен. Его «ассоциативные» произведения были близки к поэтике сюрреализма. В сотрудничестве с Т. Селишкарком и А. Церквеником Подбевшек в 1922 г. издал два номера экспрессионистского журнала «Рдечи пилот» (объявленный «провозвестником крушения существующего порядка»), однако позже отошел от социалистической деятельности и активного литературного творчества.

Словенский экспрессионизм левой, прореволуционной ориентации достиг своего наивысшего выражения в творчестве Сречко Косовела (1904–1926). Этот поэт прожил очень короткую жизнь, однако именно в его творчестве с максимальной глубиной и зрелостью проявились лучшие черты экспрессионистской поэзии: глубина чувства, социальный протест, философское видение мира, формальная изощренность.

Косвел родился в Приморье. Стихи он начал писать еще в школе, в 1922 г. стал издавать вместе с товарищами журнал «Лепа Вида», в 1924 г. основал литературно-драматическую группу «Иван Цанкар», начал сотрудничать с журналом «Младина», 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. Умер от менингита, будучи студентом

Люблянского университета. Читатели и критики смогли осознать значимость и масштаб его дарования только после первых (по-смертных) публикаций его поэтических сборников (1927, 1931).

В ранних стихах Косовел выступает как региональный поэт приморского Краса, воспевающий родной край, но он быстро вырастает из этого регионализма, обретает широту взглядов. В более поздних стихотворениях, написанных в форме модернизированного сонета и других нетрадиционных стиховых формах, Косовел выражал 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, клокочущем 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» (1924–1928); несколько позже из-за конфликта соратники Косовела Б. Крефт, А. Гспан и В. Кошак были вынуждены выйти из-под опеки аграриев и самостоятельно издавать свой печатный орган под названием «Свободна младина» (1928–1929). До Косовела «Младина» была антикоммунистическим изданием; встав во главе журнала он идейно переориентировал журнал: статьи и эссе взывали к 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 «Люблянский звон» или «Дом ин свет» трудно было отказаться. Раскол и распад «Младины» завершила едкая, хотя и несколько односторонняя критика А. Оцвирка (1907–1980), появившаяся в журнале «Словенец». Оцвирк зачислял «младинцев» в наследники «революционного» направления — т.е. хаоса, несостоятельности, политической тенденциозности, абстракций и нездорового, мистического обожания цивилизации, полагая, что

искусство они рассматривают только сквозь призму «научного» марксизма. Критик, 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 ранее неизвестный поэтический цикл Косовела, написанный в 1925–26 гг., — «Интегралы 26» — своего рода конструктивистские упражнения, не имевшие аналогов в межвоенной словенской поэзии.

Навоз — это золото
и золото — навоз
и то и другое = 0
0 = ∞
∞ = 0
А Б <
1, 2, 3
У кого нет души,
не нуждается в золоте,
у кого есть душа,
не нуждается в навозе
I A.

(«Конс 5»)

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. Сельвинского, К. Зелинского, А. Чичерина, В. 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 некоторое организационное оформление. 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» (1925), который он опубликовал в журнале

«Младина» (1925/26, № 23) и несколько раз читал публично. Косовел относит начало европейского экспрессионизма еще к довоенным временам: «В ожидании войны родилось новое искусство. Оно родилось в зловещей тишине, разрешившейся кровопролитием»⁵. В его определениях, которые относятся в основном к области идеологии, а не поэтики, видны структурные особенности раннего экспрессионизма — враждебное отношение к цивилизации, технике и индустриализации. Одновременно с этим в манифесте присутствуют идеи мессианско-утопического экспрессионизма: человек как олицетворенный «этос», 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 Цанкара.

Взгляды экспрессионистов католической ориентации на основные проблемы нового направления наиболее отчетливо выразил Тине Дебеляк (1903–1989) в своей статье «Косовел» («Криж на гори», 1926/27, № 3). Вторая ее часть — некролог, в первой же автор устанавливает сходства и различия между «Младиной» и «Крижем на гори», чтобы максимально четко определить это литературное течение. Дебеляк с легкостью оперирует понятиями мессианского экспрессионизма, активизма, определением Ф. Верфеля «добрый человек». Переходя к анализу словенского экспрессионизма («литературной революции»), Дебеляк ограничивает область применения этого термина исключительно движением, сплотившимся вокруг «Крижа на гори» и в меньшей степени — творчеством других католических писателей. «Мистико-религиозные основы» современного человека ведут его к экспрессионизму, «коммунистическо-марксистские» — к пролетарскому искусству. По его мнению, как «Криж на гори» представляет собой ядро словенского экспрессионизма, так «Младина» — ядро словенской пролетарской литературы; литературная вершина словенского экспрессионизма — творчество братьев Водников⁶, 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

⁵ Kosovel S. Kriza // Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990. S. 70.

⁶ Брат поэта Антона Водника литератор Франце Водник (1903–1986), впоследствии известный переводчик, также начинал в русле экспрессионизма (*примеч. ред.*).

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.

Дебеляк приписывал пролетарскому искусству реакцию сопротивления всему индивидуальному, классовую ненависть, страсть к разрушению, социальную тенденциозность. При этом он не нападает на пролетарское искусство, 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 в качестве выразительного средства. 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 в литературе впервые выступил поэт, значение которого выходит далеко за рамки рассматриваемого периода 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 сложились: он выступал за тотальную аграрную реформу, за близость к земле как основе духовного возрождения и против уравнилельного 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. 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 спуститься 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 личностного 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 «Деянье» были скромными. Теме не менее в нем публиковались поэты Л. Станек, Й. Удович, А. Водник, А. Градник, В. Тауфер и, конечно, сам Коцбек; критики Ф. Водник (член редколлегии), Т. Логар, А. 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 него 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. Он 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. 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 эту книгу одним из самых значительных поэтических сборников межвоенного двадцатилетия.

В 1930-е гг. экспрессионизм перестал быть живым литературным направлением, отошел в прошлое — с этим были согласны практически все критики. М. Клопчич и Т. Селишкар выпустили сборники, где в центре оказались страдания и мечты рабочих («Простые песни», 1934 и «Песни ожидания», 1937); И. Груден (1893–1948) показал величие природы Приморья и духовную красоту населяющих этот край простых людей (сборник «Двенадцатый час», 1939). В творчестве ряда поэтов-экспрессионистов (М. Ярц — «Ноябрьские песни», 1936; Б. Водушек (1905–1978) — «Расколдованный мир», 1939) существенно усилились социально-критические мотивы. Наступило время осмысления. В капитальном «Обзоре словенской литературы» (1934) А. Слодняк 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 — И. Брнчич, Б. Фатур, В. Павшич — 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 десятью годами ранее. При этом Брнчич полностью отдавал себе отчет в том, что эстетические установки католической лирики не претерпели со времен модерна существенного изменения. Можно предположить, что он принял одностороннюю и необоснованную классификацию своего идейного противника, только чтобы одним ударом расправиться с двумя врагами в литературе — экспрессионизмом и католицизмом. Одновременно он вывел из-под удара писателей левого фланга М. Клопчича, Т. Селишкара и др. При этом Брнчич причислил к экспрессионистским произведениям и сборник «Земля» Э. Коцбека — не смотря на то что большинство критиков относили его 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». В. Павшич от советской критики воспринял расплывчатую категорию «декадентского искусства», поэтому его выступление носит более общий характер и основывается на

психиатрических терминах: «больные нервы», «патологические комплексы», «болезненное настроение», «дегенеративная романтика».

В 1938 г. к двадцатой годовщине образования югославского государства ряд литературных критиков обратились к анализу и оценке развития современной словенской литературы; при этом, разумеется, нельзя было обойти вниманием и экспрессионизм. А. Оцвирк помещает словенский экспрессионизм в рамки 1918–1928 гг. и называет его «революцией поэтической формы». Ф. Водник считает, что словенский экспрессионизм закончился в 1934 г. с выходом «Земли» Коцбека. Для него это направление также революционное — «эпоха перелома». Водник разделял словенский экспрессионизм 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; свидетельством тому — многочисленные статьи и монографии А. Слодняка, М. Боршник, Ф. Петре, Ф. Задравца, Л. Легиши, Л. Краля, международный симпозиум по экспрессионизму в словенской литературе (1984)⁷ и неугасающий интерес новых поколений специалистов к этому периоду.

Проза

1920-е гг. прошли в словенской литературе под знаком поэзии. Словенский экспрессионизм не был богат прозаическими произведениями, и в этой области литературы самый заметный след оставил романист и драматург Иван Прегель (1883–1960). Он изучал германистику и славистику в Вене, затем преподавал в ряде словенских гимназий. Для его творчества характерно 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 снижал 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 про-

⁷ Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ti-pološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu. Ljubljana, 1984.

изведениях Прегель проявил себя новатором в области формы и стиля. Он описывал жизнь как фатальное соединение инстинктов, религиозной мистики и свободной воли. Одним из частых мотивов его творчества стал 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 «Тлачане», 1915–1916, во второй редакции — «Толминцы», 1927; «Последний бунтарь», 1918–1919, во второй редакции — «Штефан Голя и его родня», 1928; «Plebanus Joannes», 1920; «Проповедник Ерней», 1923). В «Толминцах» с эпическим размахом и документализмом представлена картина крестьянского бунта 1713–1714 гг. в Толмине на западе Словении. В этом одном из последних словенских восстаний приняло участие до 6000 крестьян, требовавших свобод и привилегий, якобы данных им императором Максимилианом I после крестьянских волнений начала XVI в. Выступления были жестоко подавлены властями, зачинщики публично казнены, у многих отняли землю. В романе история массового бунта крестьян, выступавших против местного феодала графа Коронини и ужесточения системы налогообложения, проецируется автором на библейский сюжет. Во главе восставших стоят двенадцать апостолов «толминской правды» (йогров), протестантов, которые «получили наставления от первых учеников Христа. Среди них есть и свой Иуда, из-за предательства которого большинство бунтарей были схвачены и приняли мученическую смерть ради сохранения жизни большинства. Идея жертвенности и мессианства «малого» народа видится автору неотъемлемой частью национального самосознания. Прегель был истинным мастером исторической стилизации, которая в его произведениях проявлялась на всех уровнях, от бытового до стилистического и языкового. Историческая основа произведений парадоксально сочеталась в его творчестве с религиозными, теологическими, психологическими и сексуальными проблемами, характерными для XX в. Позже Прегель создавал барочные по духу тексты с более развитым и динамичным сюжетом (повесть «Истории врача Музника», 1923–1929, роман «Магистр Антон», 1929–1930). За этим вновь последовал период кризиса, расчетов с самой собой. После 1933 г. Прегель беллетристики не писал; по окончании Второй мировой войны жил уединенно, не проявляя общественной и творческой активности.

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 направлениям реализма; вектор идейной ориентации значительной части литераторов сильно сдвинулся влево. В 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 трудно переоценить. Одним из проявлений этого стал 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 (1912–1943) и особенно ряда публикаций Э. Коцбека («Одному из ограниченных», 1935, — попытка убедить идейных противников в узости буржуазного кругозора и необходимости жертвовать бесплодной статикой ради плодотворной динамики; «Размышление об Испании», 1937, — страстное осуждение буржуазного духа как главной ереси современности, вероломного, лицемерного отказа от высших ценностей; эта статья заставила католических публицистов определить свое отношение к фашизму и осудить его). Сначала католические идеологи действовали словом (А. Ушеничник «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, но 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 Й. Дебецеца. 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 Дебецеца не устроил, и они издали брошюру «Дом ин свет» в 1937 году» с собственной версией событий. Несмотря на ожесточенность нападок, уход из уважаемого журнала с давней традицией и устоявшейся репутацией был для многих писателей весьма болезненным.

Похожая ситуация сложилась и в другом влиятельном литературном журнале — «Люблянски звон». В 1930-е гг. он несколько отклонился влево — как, впрочем, и все либеральные политические силы Словении. Часть сотрудников журнала покину-

ла редакцию, на их место пришли новые люди — М. Боршник, А. Слодняк, Й. Краньц, Р. Инголич, И. Брнчич, М. 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» (1933–1941). Он уже не был исключительно литературным — редакторы чутко относились к текущим политическим событиям. Критики и политики левых взглядов, в том числе будущие коммунистические лидеры Словении Эдвард Кардель и Борис Кидрич, писали в «Содобности» о международном положении, об экономической отсталости Словении и Югославии в целом, о фашистской угрозе, о преимуществах советского пути развития. Критик Б. Зихерл в статье «О реализме в литературе» (1941) выступал за социалистический реализм в духе решений Первого съезда советских писателей 1934 г. Из поэтов в «Содобности» публиковали свои произведения М. Клопчич, В. Тауфер, Б. Водушек, П. Голиа, И. Груден. Однако наиболее значительные достижения журнала — прозаические произведения Ф. Бевка, М. Кранеца, Ц. 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» (1932–1935). Несмотря на название, в нем появлялось сравнительно мало беллетристики, гораздо больше было эссе, рецензий, обзоров полемической направленности. Авторы «Книжевности» высмеивали «мелкобуржуазное философствование», «транцендентальную» 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, Й. Пахор учили словенских писателей — Л. Мрзеля, М. Кранеца, Т. Селишкара — как писать правильную, партийную (в ленинском смысле) литературу, ставили им в пример Максима Горького и других советских авторов. «Книжевност» просуществовала три года, после чего необходимость в ней отпала: коммунисты и сочувствующие им литераторы получили беспрепятственный доступ в бывшие «буржуазные», но теперь сильно полевевшие — и несравненно более авторитетные «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 (1912–1943) в своих темпераментных, убедительных статьях резко выступал против декадентских, идеалистических течений в словенской литературе («Словенская послевоенная католическая лирика», 1935; «Мысли о поэте-лирике», 1941). Он 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 посмертный 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 был хорват), был мобилизован фашистским государством НГХ⁸ и послан в Боснию; дважды пытался перейти к партизанам и во время второй попытки был убит четниками.

Несмотря на популярность в Словении новейших литературных течений, позиции традиционного реализма здесь сохранялись, хотя он и не представлял в словенской литературе 1930-х гг. 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 словенской критике 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

⁸ Независимое государство Хорватия, 1941–1945 (*примеч. ред.*).

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. Однако 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 войной, попробовав себя не только в прозе, но и в драматургии, однако развернулся в полную силу в межвоенный период (роман «Знамения на небе», 1927–1929). В основном его произведения отличали простой, реалистический стиль и развернутые фабулы, а их тематика касалась главным образом жизни людей в Приморье. Национальная проблематика всегда выступала на первый план, что было крайне важно для приморских словенцев, находившихся под итальянской оккупацией. Проза Бевка включала практически все жанры, от зарисовок и новелл до повестей и романов; в его творчестве преобладают краткие формы (и даже романы у него тоже по преимуществу короткие). По сравнению с 1920-ми годами, когда Бевк в основном разрабатывал в прозе критические, пограничные (как сказали бы позже, «экзистенциальные») ситуации, в 1930-е гг. его внимание сосредоточилось на драматизме и психологической насыщенности повседневной жизни. В это время возможности для публикации словенских книг в Приморье резко сократились. Реакцией писателя на национальное притеснение словенцев стал роман «Капеллан Мартин Чедермац» (1938), в котором показано самоотверженное сопротивление словенского священника в фашистской Италии, воспротивившегося запрету богослужения на родном языке. Одновременно с созданием произведений на современные темы Бевк пишет исторические повести и романы — не имея возможности говорить о бесчинствах итальянских фашистов в родном краю, он ищет аналогии в далеком прошлом народа (повести «Умиравший бог Триглав», 1930, «Сторожевые огни», 1931). Уже в межвоенный период Бевк заслужил авторитет и как автор книг для детей и подростков. Популярность писателя в Словении была и остается такова, что его можно без всяких преувеличений назвать народным писателем.

Юш Козак (1892–1964) в отличие от Бевка больше тяготел 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 Сочи. В межвоенное время преподавал в люблянкой гимназии, редактировал «Люблянски звон» (1935–1941) и книжную серию «Словенске поти» (1932–1934). Козак сформировался под сложным влиянием модерна, экспрессионизма 1920-х гг. и «нового реализма» 1930-х гг. В своих романах («Шентпетер», 1931), повестях, новеллах, автобиографических текстах, эссе, путевых заметках Козак выступает чаще всего не так 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.

Особое место в словенской литературе межвоенного периода занимает прозаик и драматург Владимир Бартол (1903–1967). После окончания Люблянского университета (1925), где будущий писатель изучал биологию, философию и психоанализ, Бартол стажировался в Сорбонне, увлекся там трудами Ф. Ницше и З. Фрейда, что и определило его дальнейший интерес к психологии личности и ее роли в обществе. Вернувшись в начале 1930-х гг. в Словению, Бартол как автор и редактор сотрудничал во многих периодических изданиях, в том числе в журнале «Модра птица» (1929–1941). Во время Второй мировой войны был одним из секретарей пленума ОФ Словении по культуре, после войны работал в театре драмы в Любляне. Прозаическим дебютом Бартола стала стилизованная под старину новелла «Дон Лоренцо де Спадони» (1933), в центре которой демонический герой, несущий окружающим зло. Этот же тип героя характерен для его главного произведения — романа «Аламут» (1938), синтезирующего черты исторической, философской и психологической прозы.

«Аламут», в переводе с фарси «орлиное гнездо», — средневековая крепость, расположенная на южном побережье Каспия, где на базе шиитской секты исмаилитов на рубеже XI–XII вв. была создана первая школа профессиональных наемных убийц-смертников. Именно о ней упоминает в своей «Книге» (1298) итальянский путешественник Марко Поло. Ставший в 1090 г. наместником крепости Хасан ибн Саббах или Сейдуна объявил себя не только идейным лидером последователей Исмаила, но

и его живым пророком на земле. Возглавив одну из двух мощнейших исламских сект, он разработал и воплотил в жизнь систему психологического манипулирования своими духовными детьми, которые, беспрекословно подчиняясь Учителю, несли смерть его врагам. Чтобы эффективность исполнителя-ассасина была стопроцентной, чтобы он недрогнувшей рукой совершал убийство, не опасаясь за свое дальнейшее будущее, уверенный, что за свой «праведный» поступок он попадет в рай, в процессе подготовки к акции ему «показывали» этот рай. Одурманенного наркотиками молодого человека переносили во внутренний двор крепости, где на основании довольно скупого описания, даваемого Кораном, были «организованы» райские кущи: били фонтаны, цвели сады, бродили дикие звери, обитали прелестные «гурии», которые одним своим присутствием действовали на «избранника Аллаха» еще сильнее, чем гашиш. После их «уроков» ассасин, выполнив миссию, без колебаний шел на смерть, уверенный, что пропуск в рай у него уже в кармане. Таковы исторические факты, взятые автором за основу. Одним из первых в европейской литературе Бартол обратился к столь экзотическому и при этом абсолютно вневременному, универсальному по своему философскому и этическому наполнению материалу, ставшему благодаря общественно-политическим катаклизмам первой половины XX в. необычайно актуальным. Используя античные и европейские философские концепции и учения, через цитаты, парафразы, аллюзии, прямой пересказ писатель ввел в произведение обширный философский контекст. Его герой, средневековый иранец, оперирует понятиями и категориями, сформулированными главным образом мыслителями последующих столетий — Декартом, Макиавелли, Ницше, Фрейдом. Психологическое ядро романа — анализ возникновения и развития религиозного фанатизма, нравственно-философское — проблема правды и лжи — как во имя высшей идеи, так и ради обретения власти. Для писателя принципиально важны две позиции Ницше — релятивистская, основанная на относительности и исторической обусловленности всех ценностей, и мессианская, связанная с возможностью воплощения высшего типа человеческого идеала. Нет ценностей вечных, неизменных, нет морали, нет разделения на добро и зло, а есть лишь представление о природной целесообразности. «Ничто не истинно — все дозволено», — это высказывание Ницше служит эпиграфом ко всему произведению. Центральная фигура «Аламута» — исламский философ и вождь религиозных фанатиков-ассасинов Хасан ибн Саббах — воплощает в романе известную гипотезу о том, что идеи Ницше — много старше его самого.

Роман дает аутентичную картину одного из этапов иранской истории, где точны даты, события, историко-культурный фон изображаемой эпохи (Фирдоуси, Низами, Омар Хайям), и одновременно подчеркивает живое сопоставление со временем страшных диктатур XX в. между двумя мировыми войнами. Не оцененный современниками, «Аламут» лишь в 1980-е гг. получил широкое признание в Словении и за рубежом.

В 1930-е гг. 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 называют термином «новая реальность»). Социальный реализм признавал общественную природу человека и рассматривал человеческую душу и психологию в первую очередь с точки зрения социальных категорий. «Буржуазный» 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 «метафизическими», близкими к экспрессионизму (Прегель, Коцбек), так и «социальными» (Потрч, Прежихов Воранц, Кранец, Космач, Инголич), сблизились во взглядах на социализм: 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 протестных настроений 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). Вряде произведений — таких как «Залесье пробуждается» (1936) М. Кранца, «Сын» И. Потрча (1937), «Лукари» А. Инголича (1936) — 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» 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 (настоящее имя Ловро 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 Сочи 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. На протяжении почти десятилетия в качестве представителя Коминтерна он работал в разных европейских странах (книга «Борьба на чужбине», 1946). В 1939 г. Прежихов Воранц тайно вернулся в Любляну, 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. под своим настоящим именем он издал не привлечший внимания сборник «Повести». Прежихов относился к типу писателя-самоучки, вышедшего из социальных низов и тяготеющего 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, опубликован 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 новеллах из цикла «Самородки» писатель создал ряд масштабных и 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 хорвата М. Крлежи «Хорватский бог Марс», 1922). Отказавшись от одного героя, Воранц написал первый в

национальной литературе роман, героем которого является весь воюющий народ. В центре «Добердоба», имеющего подзаголовок «Военный роман словенского народа», — образ солдатской массы (свыше 100 персонажей), что создает широкую эпическую панораму реальных исторических событий. Он рисует подробную картину казарменной и окопной жизни австро-венгерской армии со всей ее жестокостью: самодурством, садизмом и безнаказанностью офицеров, бесправием рядовых, с будничным героизмом и будничным же насилием. Показывая человека на войне, прозаик концентрирует внимание не на одиночестве и страхе смерти (в условиях войны — неизменных составляющих человеческого мироощущения), а на инстинкте самосохранения, понимаемом писателем как воля к сопротивлению, которая способна объединить людей. Сюжет романа «держит» история штрафного батальона, сформированного австрийским командованием из политически неблагонадежных солдат. Остатки этого подразделения, попав в семнадцатый словенский пехотный полк, станут катализатором восстания, поднятого солдатами под влиянием идей Октябрьской революции, в Юденбурге в 1918 г. и жестоко подавленного властями.

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 это не мешало произведениям Воранца заключать в себе позитивный социальный смысл.

Другой видный представитель социального реализма, Мишко Кранец (1908–1983), пришел к коммунистическим убеждениям от христианского социализма. В 1934–1935 гг. он опубликовал ряд новелл, повестей и романов, которые заложили основы словенского социального реализма и обеспечили Кранцу репутацию одного из основоположников этого направления. Довоенное творчество писателя в основном сосредотачивалось на проблемах Прекмурья. Для его прозы характерно сочетание лиризма с эпическим размахом. Он одним из первых поднял в социально ориентированной словенской литературе проблему «маленького человека», трагизма его неприметной жизни. Кроме того, важную роль в проблематике произведений Кранца играла вечная проблема «интеллигенции и народа»: 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. По оценке критиков, лучшие его межвоенные романы — «Ось жизни» (1935), «Залесье

пробуждается» (1936), «До последних границ» (1940). В романе «Ось жизни» на фоне широкой картины словенского села поднимается проблема коллективного землепользования. В романах «Залесье пробуждается» и «До последних границ» дан критический анализ не только социального, но и политического устройства общества — монархо-полицейского режима Югославии, избирательной системы, держащейся на жандармских штыках, коррупции. Перед Второй мировой войной написано и одно из самых лирических произведений Кранца — «Повесть о добрых 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 прозаик издал в виде книги только повесть «Сын» (1937), созданную под заметным влиянием 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, пьянства, 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 заостренность 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 его произведения регионально были ограничены 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 сюжетных линий и 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 плодотворных 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 подпольной организации ТИГР; после освобождения в 1931 г. бежал через итальянско-словенскую границу в Люблян. Там он продолжил образование, публиковался в «Люблянском звоне» и «Содобности», переводил для театра. С 1938 г. Космач работал на дипломатической службе за рубежом. Его, 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 чутким психологом, уделявшим особое внимание малым жанрам (новеллам). 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 характерна для творчества писателя в целом. Новеллы и рассказы межвоенного периода вышли в 1946 г. в сборнике «Счастье и хлеб».

Социальный реализм обогатил жанровый спектр словенской литературы, привнес в нее такие новые формы, как «коллективный роман», преображенный 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

Словенская драматургия межвоенного двадцатилетия характеризуется значительными достижениями. На нее оказали влияние экспрессионистские концепции, прежде всего немецкий экспрессионизм, а также теория и практика социального реализма, в ней утвердились новые жанры — экспрессионистская драма крика, национальная историческая драма, «коллективная драма», реалистическая буржуазная драма, сатирическая комедия. Приоритет одного типа творчества и одного драматурга —

И. Цанкара (1876–1918) — сменился разнообразием имен, авторских подходов, сосуществованием разных эстетических течений. Существенным стимулом развития словесности для сцены стало открытие в Любляне в 1919 г. первого Национального словенского театра.

В 1920-е гг. активно продолжают работать уже заявившие о себе драматурги. О. Жупанчич, который попробовал себя на этом поприще еще в 1904 г. (драматическая зарисовка с неоромантическими и символистскими элементами «Ночь верных душ»), обращается к жанру комедии — его неоконченная пьеса «Фрагмент из ненаписанной комедии» (1922) отличается выразительным слогом и точными, острыми диалогами. Это же характеризует и историческую трагедию о графах Цельских «Вероника Десеницкая»⁹ (1924), написанную Жупанчичем для Национального театра, где он работал в это время. Литературовед Я. Кос видит в ней сходство с романтической драмой «Коварство и любовь» (1784) Ф. Шиллера, позднеромантической драмой «Агнеса Бернауэр» (1855) Ф.К. Хеббеля и символистской драмой «Пелеас и Мелисанда» (1892) М. Меттерлинка. Графы Цельские (Цилли), богатые феодалы, в XIV–XV вв. занимали высокое положение в иерархии австрийского дворянства, состояли в родстве с аристократическими правящими семействами Европы (Герман Цельский был тестем венгерского короля). В первой половине XV в. они бросили вызов Габсбургам в деле объединения под своей властью восточных словенских земель. В центре сюжета — страстная любовь между Фредериком Цельским, уже женатым на Елисаве, и Вероникой. Против развода сына выступает старый граф Герман, желающий сохранить доброе имя семьи. Происходит столкновение династических и личных интересов. Многие критики увидели в пьесе политический подтекст, связав недавнее образование нового государства южных славян со временем схваток племенных союзов за власть и расширение сфер влияния. В борьбе с могущественными противниками Цельские потерпели поражение, подчинились австрийскому диктату. Такая же судьба ожидает и словенские земли. Образ Вероники у Жупанчича символизирует стремление к свободе и равноправию.

Традиции словенского модерна развивает в своем творчестве Антон Новачан (1887–1951). «Велея», его первая драма из крестьянской жизни в трех действиях с элементами натурализма,

⁹ Вероника Десеницкая — вторая жена графа Фредерика II Цельского (1379–1454), была обвинена в колдовстве и, несмотря на оправдательный приговор, впоследствии убита. Национальный архетип, символ женской судьбы (*примеч. ред.*).

была поставлена в 1920 г., годом позже она вышла в книжном варианте. Анна Велеева, героиня, именем которой названа пьеса, деревенская женщина, оказавшаяся предметом невоздержанного вожделения противоположного пола. Ее слабые попытки защититься только усиливают двусмысленные поползновения и намеки со стороны преследователей. Некоторое время героиня сопротивляется преследователям, но в конце концов поддается и бросается в омут греха, разврата, даже преступлений. Автор видит в Велее существо, заведомо более испорченное, чем все те мужчины, что ее «испортили». Падшая героиня должна «истечь кровью», тогда как виновники ее падения, целые и неведимые, будут дальше прожигать жизнь.

Более романтична первая часть неоконченной драматургической трилогии «Цельская хроника» о графах Цельских — «Герман Цельский» (1925–1928), которая, благодаря своей театральности, эпичности, системе персонажей, без сомнения, является наиболее зрелым произведением Новачана. Автор задумал написать трилогию о предводителях известного рода — «Герман Цельский», «Фредерик Цельский» и «Ульрик Цельский». Однако закончил только первую пьесу (сохранились пролог и две сцены второй и действующие лица третьей). Центральная фигура произведения — граф Герман II Цельский — могущественный старец, стремящийся переделать мир ради славы и величия рода Цельских. Он тиран и, как всякий тиран, жаден, честолюбив, бескомпромиссен и бесчеловечен. Мироустройство, которое герой всеми силами охраняет, — это «устройство» его собственных мечтаний о будущем величии рода, возведенное в абсолют, ради этого он не остановится ни перед чем. Таким же он делает и своего сына Фредерика, который в итоге становится помехой на его пути к мечте, мечте всей его жизни. Слепо убежденный в своей правоте, сын становится первым врагом отца, в той же степени врагом, в какой ранее был его надеждой. Жертвой амбиций Германа оказывается Вероника: старый граф велит ее утопить, ведь именно она завлекла Фредерика в свои сети и поставила будущее под угрозу. В пьесе поднята тема взаимоотношения личности и власти, мятежный дух сына противопоставлен железной воле отца.

На развитие словенского театрального искусства в межвоенный период принципиальное влияние оказала европейская экспрессионистская драма. И хотя у словенских литературоведов до сих пор нет единого мнения по вопросу периодизации экспрессионизма в национальной литературе, очевидно, что его влияние в разной степени испытывали многие драматурги. Одним из них был Станко Майцен (1888–1970), значительный период творче-

ства которого относится к межвоенному двадцатилетию. На его мироощущение существенное влияние оказала Первая мировая война (воевал на Галицийском фронте), которой посвящено большинство его драм (более десяти). Первая из них — «Кассия» (1919) — была сразу поставлена в Любляне. Действие разворачивается в оккупированном австрийскими войсками Белграде, главный герой — офицер словенского происхождения Иванчич — вступает в связь с местной роковой красавицей Кассией, женщиной сомнительной репутации. Война не оставила ей других средств к существованию, кроме как связи с командным составом оккупационной армии. Однако в пьесе героиня лишена черт Марии Магдалины, ее чувства к капитану искренни. Тот же быстро понимает, что такой роман наносит удар по его «офицерской чести». Не в силах избавиться от «кастовой» зависимости, он поступает малодушно и бросает возлюбленную.

В драме «Канал» (1920) на конфликт старого и нового также оказывает влияние женщина. Инженер Чоп приезжает в болотистую местность — Барье, откуда родом его возлюбленная Камилла, чтобы провести там мелиорацию и построить канал. Он сталкивается с инертностью местного населения, живущего прошлым и с настороженностью относящегося ко всему новому. Два мира пытается соединить Камилла, «дочь» болот, неуловимая и эфемерная, волшебная и неземная. Когда канал готов, болотам приходит конец, а Камилла погибает в водовороте построенных шлюзов.

Черты экспрессионизма ярко выражены в одноактной драме «Апокалипсис» (1923). Действие происходит в тылу, где оккупационные роты расследуют «пособничество» местного населения противнику (русским). Согласно ремарке, все происходит во «влажном четырехугольном внутреннем дворе, окруженном голыми стенами огромного здания... Во дворе около тридцати людей, которые стоят, сидят, лежат, нетерпеливо прохаживаются туда и сюда. Некоторые еще не пришли в себя. Военный патруль захватил их там, где они были, и доставил на допрос». Заключенных вызывают одного за другим. Кому-то выносят смертный приговор. По воле автора персонажам даны имена-обобщения, характерные для экспрессионизма: Патер, Учитель, Студент, Драчливый, Простодушный, Блаженная, Бледная, Энергичная и т.д. Всех их объединяет чувство тревоги и отчаяния, откровенный страх за собственную жизнь. Близость смерти придает атмосфере происходящего особый пафос, своего рода экстаз, из трагизма конкретных судеб складывается общая картина ужаса и абсурда войны. Драма заканчивается сценой вывода приговоренных на казнь. Драчливый теряет самообладание и в припадке ярости

душит Патера. Финал пьесы демонстрирует экспрессионистскую картину конца старого мира, предвещающего рождение нового.

Важное место в наследии Майцена занимают три одноактные драмы, вышедшие под общим названием «Для нового рода» (1922): «Профессор Градник», «Бухгалтер Хостник» и «Негритянка». В них автор стремился воплотить состояние крайнего внутреннего напряжения. Две первые затрагивают этические проблемы. Проблематика «Профессора Градника» связана с вопросами социальной справедливости и общественной иерархии, в «Бухгалтере Хостнике» на передний план выдвинуто противостояние человечности и алчности. В третьей пьесе, где поднимается тема расизма и расовых различий, Майцен доводит действие до высшего накала. Любопытные обыватели преследуют на улице негритянку с ребенком. Она воспринимает их навязчивый интерес как агрессию, и, хотя они пока не пытаются сделать героине ничего плохого, ее бегство разжигает в людях азарт преследования. Убегая, она все больше чувствует себя загнанным зверем. В это время у нее на руках умирает ребенок — и тогда из мести и отчаяния негритянка перегрызает горло детям приютившей ее семьи. Но эта чудовищная сцена не становится разрешением конфликта, а, напротив, провоцирует новое противостояние — резкий выпад героини дает зеленый свет суду Линча, этому «правосудию» плебса. Встает вопрос о взаимоотношениях большинства с индивидуумом, отличающимся от него, о правах, которых у «не такого как все» зачастую нет.

Война оказала влияние и на драматургические опыты прозаика Ф. Бевка. Его единственная экспрессионистическая одноактная драма «В бункере» (1922), известная также под названиями «В глубине» и «В пещере», — одно из самых выразительных антивоенных произведений, показывающих всю бессмыслицу военной бойни, психологической мясорубки, которая перемалывает и уничтожает молодых здоровых мужчин. Несмотря на то что действие развивается в один из самых сложных для истории человечества моментов, оно прежде всего сконцентрировано на чувствах и внутренних переживаниях солдат. В пьесе представлен один из наиболее выразительных «портретов» Первой мировой войны. Не случайно литературовед Л. Краль сравнивает текст Бевка с таким образцом экспрессионистской военной драмы, как пьеса Р. Гёринга «Морской бой» (1918)¹⁰. Два главных действующих лица — два брата, младший Йозеф, сержант, старший Антон, рядовой, «деревенщина». Антон уже по самому сво-

¹⁰ Краль Л. Период экспрессионизма в словенской драматургии // Славяноведение. 2000. № 1. С. 50.

ему армейскому статусу должен подчиняться младшему брату. Но когда последний, вернувшись из дома, куда ездил, чтобы жениться от имени старшего брата, которому не дали отпуск, начинает вместе с другими солдатами насмеяться над Антоном, мир того летит в тартарары. От бессилия и обиды рядовой хватается за оружие. Внутренний психический «взрыв» почти неощутим, физический же в финале уничтожает все. Заключительная ремарка гласит: «Сильный взрыв распахивает дверь и мгновенно заполняет помещение, превращая его в хаос мертвых тел, купающихся в горькой крови. Тишина».

Синтез экспрессионистского стиля и религиозно-этической проблематики характерен для драматургии одного из видных прозаиков-экспрессионистов И. Прегеля. Это прослеживается уже в его ранних драматургических опытах «Арлекины», «Битва за гимназию» (1911) и трилогии «Вита», не опубликованной, но сыгранной гимназистами в 1914 г. Первая мировая война усилила остроту противоречий между постулатами христианской веры и бесчеловечной реальностью, нравственным долгом человека и его зверским поведением. Угол зрения, найденный драматургом, давал возможность показать в личности то хорошее, что в военное время отошло на второй план. В одноактной мистической драме «Катастрофа» (первоначальное название «Совесть», 1917) главного героя доводит до самоубийства его двойник, в роли которого выступает Сатана. Действие происходит в зале кинотеатра, так что перед зрителями разворачиваются две истории: на экране и на сцене. Директор банка, названный в пьесе Элегантным господином, приходит в кино, чтобы побыть одному и подумать о жизни. Его размышления превращаются в диалог, по сути, с собственной совестью, на сделку с которой герой пошел ради страсти к наживе. «Собеседник» предлагает герою заглянуть в карман, там лежит заряженный браунинг. Во время финальных титров в зрительном зале раздается выстрел — смерть грешника неизбежна. Стилистически близка «Катастрофе» одноактная пьеса с элементами гротеска — «Нищие» (1917). События разворачиваются перед сельской церковью, где встречаются паломники и нищие. Конфликт между двумя нищими заканчивается убийством. В заключительной сцене, словно милосердный Спаситель, всех примиряет Большой нищий.

К наиболее значительным произведениям Прегеля можно отнести также трагедию в четырех действиях «Азазель» (1921), написанную в духе и стилистике Священного писания. В центре внимания автора — новозаветный мотив о еврейской блуднице и ее спасении в вере. О красавице Мириам, который овладел злой дух пустыни Азазель, известно, что она была распутницей, решившей

после смерти одного из своих любимых «посетителей» перестать грешить. Она просит Бога об очищении через боль и узнает о пророке Иешуа, который добром платил за все содеянные грехи. В нее, последовавшую за Учителем, влюбляется Иуда и начинает ее вожделеть. По версии Прегеля, именно Мириам «ломает» Иуду и доводит его до предательства. Сам момент предательства представлен в пьесе как тяжелое решение, принятое Иудой из Кариота после ожесточенной внутренней борьбы.

К наиболее значительным драматургам межвоенного периода относится рано умерший Антон Лесковец (1891–1930). Юрист по образованию (в Вене и Праге изучал право), после войны он работал в финансовом ведомстве и писал для театра. Три его драмы — «Юрий Плевнар» (1925), «Два берега» (1926) и «Принцесса Харис» (1927) — были опубликованы, две последние инсценированы, пьеса в четырех действиях «Вера и неверие» была напечатана в 1939 г. Основная тема произведений Лесковца — борьба за социальную справедливость. В своих пьесах он выступал как убежденный критик общественных устоев того времени и выразитель социального протеста, подчеркивая при этом этическую сторону поднимаемых им вопросов.

«Коллективная драма» «Юрий Плевнар» была задумана осенью 1921 г. и многократно переписывалась. Главный герой, опираясь на христианскую идею равенства и вечной справедливости, противопоставляет наступлению капитализма. Он возглавляет стачку фабричных рабочих, которых вдохновили его призывы: рабочие ему доверяют и готовы последовать за ним хоть в тюрьму, хоть назад на работу. Однако Плевнар разрывается между «своими» и «чужими»: к «своим» его ведет идея справедливости для большинства, к «чужим» — страсть к дочери хозяина фабрики. Переход в лагерь противника дается герою непросто, поверившие ему рабочие испытывают жестокое разочарование. Их пьяная расправа над недавним лидером — это расправа над отступником, предавшим не только свои идеалы, но и идеалы коллектива.

В драме в трех действиях «Два берега» с эпической широтой (в духе еще не созданной брехтовской «Трехгрошовой оперы») показан низший социальный слой современного общества. Мир отщепенцев представлен в ней как особая, существующая параллельно с миром мещан и контрастирующая с ним сторона повседневности. Каждый из этих двух социальных слоев четко организован и структурирован, но переход из одного в другой невозможен. «Огромный поток, глубокий и широкий, течет по земле и делит ее на два берега, — говорит “король” нищих Мацафур, — один берег их, другой — наш». Как идеолог вековых социальных различий, герой уверен, что бедняк должен оставаться бедняком, тогда в

обществе сохраняется стабильность. Однако сам он отдает своего незаконнорожденного ребенка на воспитание на «другой берег». И когда его сын, взрослый и образованный, возвращается на «дно», чтобы разрушить устоявшийся порядок, происходит неизбежный конфликт, завершающийся смертью обоих. Ряд литературоведов находят сходство манеры описания бедняцкой среды в пьесе Лесковца с поэтикой «босаяцких» повестей М. Горького.

Менее социально ангажирована драма с элементами символизма «Принцесса Харис». Благородная аристократка, владелица акций химического завода Сабина Истеницкая, воплощение женственности, святости и одновременно *femme fatale*, живет двойной жизнью. Ее *alter ego*, образ, к которому она стремится, — принцесса Харис. Он создается из мечтаний и декадентского выражения эротической чувственности, как у О. Уайльда в «Саломе». Героиня реализует свою сущность в танце, который в конце концов приводит ее к смерти. «Из глубины сцены появляется Сабина, одетая в фантастическую танцевальную одежду; волосы ее распущены, вокруг шеи кораллы, на груди бриллианты. Над локтями и запястьями — золотые браслеты в виде змей с драгоценными камнями; талия тесно схвачена тонкой цветной тканью, которую держат пряжки из золота и драгоценностей. — Она с улыбкой останавливается между двумя канделябрами». Сюжет основан на отношениях героини с тремя мужчинами: инженером, промышленником и художником. Позволив чувствам вмешаться в финансовые дела, герои приходят к полному экономическому краху. Возлюбленный предпочитает героине другую. Действие заканчивается ее гибелью (самоубийством) Сабины. «Принцесса Харис» — пример нечастого в словенской драме межвоенного периода сочетания эстетики декаданса с элементами экспрессионизма.

Лесковец — последний из драматургов «первой волны экспрессионизма», которые, опираясь на предыдущие литературные направления, начали «заигрывать» с экспрессионизмом. На смену им пришли представители «второй волны», полноценно использовавшие и развивавшие экспрессионистскую поэтику.

Одним из наиболее значительных драматургов-экспрессионистов является М. Ярц, известный также как поэт и прозаик. Его увлечение М. Крлежой и Р. Гёрингом сблизило его произведения с «драмой крика»¹¹. В центре первой поэтиче-

¹¹ Драма крика — разновидность экспрессионистской драмы, при постановке которой использовался прием крика как одна из основных составляющих эстетической системы экспрессионизма. Так, например, в инсценировках немецких авторов Г. Кайзера, Э. Толлера и др. ключевые места монологов форсировались до крика (*примеч. ред.*).

ской драмы Ярца «Изгнание из рая» (1922) — конфликт между мужчиной и женщиной. Антивоенный пафос в большей степени присущ его следующей одноактной пьесе «Огненный дракон» (1923), имеющей апокалиптический подтекст. В ней выведены аллегорические фигуры, ведущие диспут об онтологических вопросах экспрессионистской идеологии. Огненный дракон — это ковчег, плывущий по черному океану жизни и поглощающий всех на своем пути. Атмосфера конца цивилизации, которую автор пытается создать на сцене, подпитана хилиастическими идеями¹², своеобразно выражающими надежды угнетенных на прекращение социальной несправедливости и не в «царстве небесном», а на земле. Сила огненного дракона — его капитан, «черный король», «черный предводитель», властелин зла (Люцифер). Он хочет «разрушить муравейники человеческих жилищ», «усыпить... человечество... заточить его в клетку» и, наконец, там, «где гниет... череп человека... воздвигнуть столп огня, который главой расколет небо». Задача этого героя — уничтожить старый мир и построить новый, живущий по законам зла и насилия. Его главным антагонистом выступает принятый на борт Пловец, пустившийся некогда в путешествие по океану в стремлении выжить. В столкновении Пловца и Капитана победу одерживает первый. Этому способствует третий персонаж — Старец, воплощающий божественное начало добра. Он убеждает Пловца в том, что еще не все потеряно, есть надежда на лучшее будущее. Однако пока герои выясняли отношения, оказалось, что «вся земля уже охвачена огнем!» В продолжительном монологе-крике Пловец описывает страшные картины разрушения и упадка — «пожары черной крови», «человеческие тела на ветвях», «горы черепов» и т.д. В финале пьесы вновь является Старец, который и предрекает будущий катарсис, новые чаяния и упования.

«Зов из гробницы» (1924) — драма в одном действии с классическим экспрессионистским конфликтом деспотичного отца, посвятившего жизнь упрочению родовых традиций любыми средствами, и сына, которого такое поведение родителя заставило рано уйти из отчего дома. Дряхлый одинокий отец с последней надеждой ждет сына, чтобы передать ему эстафету. Сын же, попав домой, вновь ощущает себя как тьюрме. Время отца ушло, его призывы — это «зов из гробницы».

¹² Хилиазм (от греч. *chiliás* — тысяча), миллениаризм (от лат. *mille* — тысяча) — религиозное учение, согласно которому концу мира будет предшествовать тысячелетнее «царство божье» на земле (примеч. ред.).

Последнее произведение Ярца для сцены — неоконченная драматическая поэма «Вергерий» (1927–1932), четыре действия которой выходили в течение шести лет. Это единственная словенская драма, типологически сходная с «Фаустом» Гёте, поднимает проблему отношений человека и революции. О том, что у него есть «свой Фауст», герой-философ, представленный в некоей драме-мистерии, упоминал сам Ярц. Правда, отношения между Иоганном Фаустом (Андрей Вергерий) и Мефистофелем (Керн) в драме Ярца иные, нежели в «Фаусте», там ценностные полюса меняются местами. Мир, созданный в пьесе, — изначально пространство зла, а сила, которая им правит, априори негативна. Как «провокаатор», призывающий восстать и разрушить это, Керн оказывается героем положительным. Вергерий же занимает промежуточную позицию — или сотрудничать со злом, или участвовать в революции. Если Фауст ходит по острию, все время опасаясь, что сгинет на веки вечные, и только в конце второй части вознаграждается за свою стойкость, то перед Вергерием подобный выбор не стоит. Его единственный вопрос — действовать ли этически и справедливо или опустить руки. Керну удается убедить Вергерия действовать, встать во главе большинства и восстать против мирового порядка. Но внутренние сомнения не оставляют героя.

Во втором действии появляется главная героиня — дочь фабриканта Инес, образ которой вносит в драму женское начало и жизнеутверждающий пафос. Она становится женой Андрея Вергерия, который благодаря этому браку переходит в лагерь противника.

Основная движущая сила произведения — конфликт между словом и делом. Керн — носитель разума и апологет технократической цивилизации — призывает покончить с пустыми разговорами и мечтаниями: настало время действовать. Анархисты Керна собираются ликвидировать Великого обывателя, видного общественного деятеля, воплощающего для них социальное зло: «Если он падет, разрушится лживый мир, спаситель же станет спасителем человечества!» Роль ликвидатора предназначается Вергерию.

В четвертом действии становится ясно, как изменилось мировоззрение героя. Вот уже пять лет он сидит в тюрьме за убийство Великого обывателя, он погружен в христианскую метафизику, перечитывает Первое послание св. Павла Коринфянам. Керн в сопровождении молодого революционера Блая навещает его, вновь предлагая стать спасителем народа. Вергерий это предложение отвергает, он стал другим человеком — раньше он был Каином, а теперь он — Авель. С пророческими словами узник обращается к Народу: «Чего хочешь, народ? Хлеба, свободы, крови?»

Все это я дал.... Все это исчезло, и народ остался там, где был, он останется там, где пребывает сейчас, если будет игрушкой захватчиков». Начало и финал этой неоконченной драмы открыто противопоставлены друг другу — автор приходит к мысли, что от страданий мир избавит не бунт обездоленных, но христианская идея.

В 1920–1930-е гг. в драматургию вошел Иван Мрак (1906–1986), основатель театральной труппы «Словенская сцена» (1938), вскоре переименованной в «Театр Мрака». В 1925–1933 гг. он жил в Мюнхене, Праге и Париже, пробовал себя в жанре трагедии — «Слепой пророк» (1929), «Мона Габриела» (1930), политической драматургии — «Антон Ашкерц — трагедия словенского либерализма» (ок. 1930), «Авраам Линкольн» (1937). Впоследствии много работал с исторической драмой. Его дебютом стала пьеса «Воскресающий светильник» (1925) — о Саломее, в поисках Мужа по очереди отвергающей поклонников — молодого Поэта, Археолога, Кавалера. В конце концов, на ее пути возникает сильный Мужчина, который объясняет ей, что познание приходит только через страдание, и Мужчина — это Христос.

Самым ярким драматургом 1930-х гг. без сомнения является Славко Грум (1901–1949). Врач по образованию, он изучал медицину в Вене, где увлекся теорией психоанализа З. Фрейда. Тематику его произведений во многом определили медицинский и психиатрический опыт, знакомство с наркотиками. Интерес к современному европейскому театру, знакомство с постановками М. Рейнхардта стали стимулом обращения Грума к драматургии. В своих пьесах он рассматривал проблемы подсознания, душевных и психических переживаний современного человека. В них можно проследить разные составляющие: от символистских и декадентских до экспрессионистских. В ранних произведениях основной для Грума становится тема художника — драмы «Пьеро и Пьеретта» (1920–1921), «Усталый занавес» (1924) и «Бунтовщик» (1927).

Пьеса для молодежи «Пьеро и Пьеретта», в которой затронута проблема поиска художником смысла жизни, в межвоенное двадцатилетие не была поставлена. Уже в ней драматург обращается к внутреннему состоянию человека, его раздвоенной психике. Юного Пьеро в «большой мир» влечет любопытство и жажда признания: «Я хочу слышать биение сердец всех людей... На мое лицо должны упасть отблески всех лучей и теней». Маленькая Пьеретта любит своего Пьеро, но сомневается в их светлом совместном будущем, в глубине души понимая, что он может уйти навсегда. Ее предчувствия сбываются. Новый мир отвергает, унижает, почти уничтожает героя. Пьеро подбирает на улице

Художник, который знакомит его с настоящим искусством. Но столкнувшись с суровой реальностью, вернуться в царство фантазии уже невозможно. И юноша покоряется обстоятельствам.

Ранние драмы Грума несут печать символизма, его переход к поэтике экспрессионизма произошел после знакомства с творчеством Ю.А. Стриндберга и «синтетическим театром» А. Таирова, спектакли которого начинающий драматург видел в Вене в 1925 г. Благодаря сценографии русского режиссера он познакомился с характерным экспрессионистским приемом вертикального деления сценического пространства, когда действие происходит синхронно на нескольких минисценах.

Лучшая пьеса Грума, знаковое драматургическое произведение всего межвоенного периода, — это «Происшествие в городе Гога», получившая в 1929 г. вторую премию министерства просвещения Королевства СХС, а через год поставленная театрами Марибора и Любляны. В «Происшествии...» автор обращается к проблеме душевного надрыва и несвободы современника. Психологическая мотивация и социальная обстановка несут у него отпечаток неизбежности судьбы. Главное действующее лицо драмы — дочь богатого провинциального торговца Хана, вернувшаяся в родной город, — существует в полной психической зависимости от травмы, нанесенной ей когда-то Прелихом. Чтобы избавиться от наваждения, она готова убить насильника.

Одной из существенных черт большинства действующих лиц в «Происшествии...» является их «мертвенность», марионеточность. Благодаря этому на сцене возникает гротескная, нездоровая атмосфера богадельни, психиатрической лечебницы или даже морга, которая определяет смысл происходящего. Так автор обобщает и типизирует характеры персонажей, которые на самом деле являются манекенами, лишь по случайности имеющими собственные имена, в более широком смысле они — сценические суррогаты зрителей.

В безвоздушном пространстве Гоги все ждут, чтобы что-то наконец произошло, ждут спасительного события, которое разрядило бы общее предельное напряжение. Но прошлое имеет свойство повторяться. И когда Прелих вновь возникает перед Ханой и прошлое снова готово ее настигнуть, она в панике хватается подсвечник и бьет им мужчину по голове. Что-то наконец происходит! Хана впервые за много лет может спокойно уснуть. Бесчувственное тело выносит из дома поклонник героини Кликот и бросает его посреди улицы. На него, прогуливаясь, натываются Художник и Девушка: «Горожане, горожане, горожанки! Случилось происшествие! Происшествие в вашем городе! Настоящее, вызывающее уважение происшествие, какое и по будням-то не всегда случается.

Посреди города лежит мертвец, страшный, окровавленный мертвец: к вашим услугам, извольте!» Лишь когда оглушенный Прелих начинает шевелиться, счастливая иллюзия исчезает. А жителям Гоги придется ждать нового происшествия.

Пьеса «Происшествие...» — своего рода кульминация словенского экспрессионизма, созданная уже на его закате и стоящая особняком, — не подходила ни под либеральные, ни под католические мерки, не касались проблем национального освобождения или христианской этики, и поэтому адекватную оценку критики и зрителей получила только после Второй мировой войны. Новаторство автора заключалось в том, что, несмотря на преувеличенную натуралистичность, его драма отражала критику словенской мелкобуржуазной среды, а черты гротеска сближала ее с европейской антидрамой. Изображенное Грумом местечко Гога стало, подобно цанкаровской долине св. Флориана, отрицательным национальным символом, воплощающим саморазрушительные возможности коллективного и индивидуального сознания.

Одновременно с Грумом о себе заявляли и драматурги других художественных направлений. Так, в русле социального реализма писал для театра драматург, режиссер и литературовед Братко Крефт (1905–1996). Славист по образованию, он впоследствии был одним из организаторов кафедры русского языка и литературы в Люблянском университете.

В центре внимания Крефта — общественные, политические и социальные проблемы, часто воплощаемые на историческом материале. На основе примеров из прошлого он создавал произведения, в которых актуализировались важнейшие коллизии современности, такие как классовые противоречия, национальный вопрос, экспансия фашизма. Вслед за Жупанчичем и Новачаном в исторической драме «Графы Цельские» (1932) драматург обращается к известному эпизоду национального прошлого, но в отличие от них использует классовый подход, делая акцент на социальном положении освобождающегося из-под власти правителя городского населения, поэтому разрешение личной трагедии Вероники и Фредерика отходит на второй план. Это произведение стало примером марксистского подхода к истории и свидетельством поворота словенской драматургии от господствовавших в 1920-е гг. нереалистических течений к реализму.

Сатирическая комедия «Креатуры» (1934), восходящая к цанкаровской традиции, поднимает проблему двуличия и беспринципности интеллигенции в период событий 1914 г. В основе сюжета — поведение люблянских интеллигентов, без колебаний доносящих полицию на революционно настроенного студента. Уличенные в подлости, они ради соблюдения приличий обеща-

ют друг другу, что постараются смягчить его участь, но ничего не предпринимают.

В следующей исторической драме «Великий бунт» (1936), посвященной крестьянскому восстанию 1573 г. под руководством Матии Губеца¹³, казненного затем в Загребе, Крефт подчеркивает роль народных масс в истории, поднимая на пьедестал национальной истории героев-крестьян. Главная особенность этой «коллективной драмы» — наличие «коллективного героя», словенского крестьянства. Мятежники борются за «старую правду», в действительности же — за свои человеческие права. Цель «крестьянского короля» Губеца — дать «кесарю кесарево, и крестьянину крестьянское», «бороться против несправедливости и насилия, бороться за старую правду, что принадлежит нам и Богу». В интерпретации автора восставшие крестьяне — предшественники Великой французской революции, борцы за ее идеалы: Свободу, Равенство и Братство. Вот только время для этих перемен еще не пришло, общественно-политические предпосылки не сложились и поэтому герои вынуждены сложить свои головы на лобном месте.

В 1930-е гг. актуальной для словенской сцены становится также реалистическая буржуазная драма, поднимающая проблемы буржуазной семьи, ее духовные и этические противоречия. Ее представляют произведения И. Брнич и Ф. Козака.

Брнич создал драму о мелкобуржуазной среде небольшого городка «В четырех стенах» (1936). Действие происходит в словенской провинции в последнее десятилетие перед катастрофой Первой мировой войны. В пьесе сделана попытка показать национальный словенский характер. Автору, хорвату по отцу, словенцы кажутся слишком безропотными и при этом заносчивыми, зажатыми и неизобретательными. Герой пьесы интеллектуально ограничен, бесхарактерен и при этом о себе очень высокого мнения. Из своей роли чиновника, официального лица, которую он должен играть на рабочем месте, герой не выходит и дома. Здесь он с миной «властителя» во имя «старой патриархальной добродетели» наводит страх на жену и троих детей. Главная ценность, которую должна лелеять образцовая мелкобуржуазная семья, — это уметь делать вид, что всё в рамках приличий, так чтобы со стороны все казалось образцовым. Результат такой философии — полная деградация и окончательный упадок семьи.

¹³ Губец Матия (1538–1573) — крестьянин хорватского происхождения, предводитель словенско-хорватского восстания 1573 г., публично казнен в Загребе: «коронован» раскаленным венцом, а затем четвертован (*примеч. ред.*).

Пьесы Фердо Козака «Петер Клепец» (1940) и «Красавица Вида» (1940), написанные перед Второй мировой войной и впоследствии переименованные автором (послевоенные названия: «Профессор Клепец» и «Вида Грант»), посвящены разоблачению насквозь прогнившего и аморального мира мещанства и его «философии». Перед автором встала дилемма — что дальше? Потрясения Первой мировой войны не изменили психологию городских обывателей к лучшему. Ответ оказался не за горами — в затылок Европе уже дышала новая война.

В истории словенской литературы вряд ли найдется более бурный и противоречивый период, чем межвоенное двадцатилетие. За это время в словенской литературе успел возникнуть и сойти со сцены экспрессионизм, утвердился социальный реализм, появились 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.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ И ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ (1941–1950)

В ночь на 6 апреля 1941 г. без объявления войны германские войска начали наступление на югославских границах. Территория Словении в течение нескольких апрельских дней была оккупирована и разделена между Германией, Италией и Венгрией. Большая часть словенских земель по решению Венской конференции (21–22 апреля 1941 г.) отошла Германии, которая сразу же начала проводить политику регерманизации¹. 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, последовательно уничтожались книги на словенском языке в публичных и личных библиотеках. Архивы вывозили в различные города Третьего рейха. Параллельно немецкие власти насиль-

¹ Свои экспансионистские устремления идеологи Третьего рейха мотивировали необходимостью возвращения бывших австрийских земель и объединения всех немцев (особенно проживавших на территориях, пограничных с Третьим рейхом) в единое государство.

ственно выселяли словенцев в оккупированную Сербию и немецкие города. В период 1941–1942 гг. было депортировано 80 тысяч² словенцев вместо запланированных 220–260 тысяч³, что объясняется противодействием со стороны партизан.

Если на территории, занятой немецкими и венгерскими войсками, вплоть до освобождения политическая и культурная жизнь словенского народа фактически замерла, то в Люблянской покраине с центром в Любляне, оказавшейся под властью фашистской Италии, дело обстояло несколько иначе. Положительным фактом было сохранение позиций словенского языка: он использовался в качестве официального наряду с итальянским (правда, при главенствующей роли последнего). Продолжали функционировать словенские начальные школы, в Любляне работали оперный и драматический театры, выходило несколько журналов, печатались книги на словенском языке, однако сразу была введена итальянская цензура. В этих условиях здесь начинают консолидироваться революционные и консервативные силы Словении. По инициативе Компартии в Любляне был создан Освободительный фронт (ОФ) словенского народа. 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 борьбу за освобождение и будущее политическое переустройство страны. 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». Уже с мая 1941 г. по инициативе руководства Словенской народной партии и при поддержке оккупационных властей в Люблянской покраине создаются первые военизированные формирования «белой гвардии» («Словенский легион», «Сокольский легион» и др.), большинство которых в марте 1942 г. объединяются в «Словенский союз», координировавший действия коллаборационистских 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

² *Ferenc T.* Okupacija slovenskega ozemlja // Slovenska novejša zgodovina. 1848–1992. Ljubljana, 2005. S. 587.

³ *Ibid.* S. 586.

которой вошли словенские отряды «сельской охраны» — «*vaška straža*») и отдельные объединения четников. В конце 1943 г., после капитуляции Италии и захвата Германией значительной части территории Люблянской покраины, здесь начинают создаваться добровольческие вооруженные отряды домобранцев для борьбы с партизанами и частями народно-освободительной армии. Большую роль в поддержке белогардистов и домобранцев сыграла словенская католическая церковь. С территории Люблянской покраины, где раскол общества был наиболее ошутим, усиливающееся социальное противоборство распространилось и на другие регионы, занятые немцами. Вместе с тем набиравшая силу партизанская война захватывала все более широкие слои населения, постепенно приобретая характер все-народной⁴.

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, В. Смолей и др.)⁵. В произведениях словенских авторов тех лет можно выявить черты экспрессионизма и социального реализма — основных художественных течений предвоенной эпохи. Получают дальнейшее развитие наметившиеся еще в 1930-е гг. тенденции (например, постепенный отход писателей-экспрессионистов в сторону литературы традиционного реализма или все более резкое выступление представителей клерикального направления против экспрессионизма и социального реализма в защиту собственной литературно-эстетической программы).

В то же время годы войны и оккупации стали важной вехой в истории Словении — встал вопрос о сохранении национальной самостоятельности и самобытности словенского народа, о его будущем. Это время определило важные перемены во всех сферах общественной жизни, в том числе в культуре и литературе; эти перемены отразились и на судьбах авторов. Многие внелите-

⁴ Развитие партизанской войны и народного сопротивления в разных регионах Словении имело свою историю и свои особенности. См. об этом: *Prispevki za novejšo zgodovino. Ferencev zbornik*. L. XXXVII. Ljubljana, 1997. Št. 2.

⁵ *Smolej V. Zgodovina slovenskega slovstva. Zv. VII. Slovstvo v letih vojne 1941–1945*. Ljubljana, 1971. S. 5–10; *Zadavec F. Slovstvo v času NOB kot periodizacijsko vprašanje // Jezik in slovstvo*. L. XVII. 1971/1972. Št. 5. S. 133–138; *Paternu B. Poglavje iz slovenskega narodnoosvobodilnega pesništva // Pogled na slovensko književnost*. Knj. 2. Ljubljana, 1974. S. 217–247; *Slodnjak A. Slovensko slovstvo*. Ljubljana, 1968. S. 410–413.

ратурные факторы обусловили своеобразие литературного процесса рассматриваемого периода, его элементы и сегодня продолжают уточняться и дополняться, благодаря возвращению из небытия уже известных и открытию новых имен.

Словенская литература военного времени представлена партизанской поэзией, прозой и драматургией; произведениями, создававшимися в лагерях и тюрьмах, в изгнании, а также творчеством писателей на освобожденной территории. Она проникнута духом национального и социального протеста. Другой составляющей литературной жизни были художественные тексты, легально издававшиеся в оккупированных областях Словении, главным образом в Любляне. Хотя прекратили работу крупнейшие словенские газеты и журналы «Люблянски звон», «Содобност», «Деянье», «Модра птица», «Младика», большинство издательств, среди которых были Словенская Матица, Общество Св. Мохора, Общество Водника, свою работу продолжали. Действовало несколько издательств и издательских объединений либерального и клерикального толка, в военное время в Словении выходило около 200–300 книг ежегодно. До 1944 г. издавались журналы «Дом ин свет» и «Уметност», знакомившие читателей с новостями литературной и художественной жизни Словении. Среди авторов 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, которые были написаны в эти годы, но по ряду причин были опубликованы позднее. Они сохранили дух военного времени и тематически тесно связаны с этим периодом.

Уже в начале оккупации деятели словенской культуры (на подпольном Пленуме культуры Освободительного фронта в сентябре 1941 г.) провозгласили лозунг «молчания культуры» в условиях фашистского террора. Однако свое отношение к происходящим событиям выразили почти все крупнейшие писатели разных поколений: от старейшины словенской поэзии О. Жупанчича до самых молодых. Многие писатели и деятели культуры уходили в партизаны, становились бойцами, политработниками, издавателями партизанских газет, журналов, членами культурных отделов. Другие (О. Жупанчич, С. Шали) 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 литературную жизнь людей разных возрастов и профессий. Литература народ-

ного Сопротивления явилась не только важной составной частью культурной жизни народа, но и историческим документом своего времени. В 1941–1945 гг. происходит существенная жанровая перестройка литературы. Особую значимость приобретает партизанская поэзия, прежде всего 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 Освободительного фронта «Словенски порочевалец», редакторами которой были Б. Кидрич и Э. Коцбек. Здесь же зимой 1941–1942 гг. был напечатан альманах «Словенски зборник 1942» со стихами О. Жупанчича, М. Бора и статьями Б. Зихерла, Ю. Козака, Ф. Козака, Э. Коцбека, Б. Кидрича.

В феврале 1942 г. печатается на гектографе дебютный поэтический сборник Матея Бора (наст. имя Владимир Павшич, 1913–1993) «Перебором бурю», ставший первой словенской книгой Сопротивления. Его стихотворения-призывы, своеобразные гимны освободительной борьбе, отличаются особым ритмом, некоторые из них интонационно приближаются к ритмизованной прозе. Бор широко использует революционную и военную лексику, создает новые метафоры, образы, подсказанные временем, передающие ужасы мировой бойни. В стихотворении «Кровь в огне» поэт показывает войну как наступление диких «моторизованных орд»:

Мчитесь по континенту,
моторизованные орды.
Хватай, коли, моторизованный Чингис-хан!
Кровь не бензин,
Кровь вовек не иссякнет,
руки сильнее стали, и танков, и бомб.
Дух наш — взрывчатка,
свобода — гроза, ураган!

(Перевод А. Суркова)

Книга, несмотря на трудности распространения, сразу обрела популярность и в том же году, дополненная циклом «На партизанской вахте», была переиздана в подпольной люблянской типографии. Эпические и лирические стихотворения этой

книги передают настроения времени — 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 произведения, проникнутые страстной верой в победу, надеждой на то, что грядущий после победы новый мир будут строить новые люди («В новый мир»). Поэзию М. Бора, О. Жупанчич назвал «песней огненного рождения». Она стала образцом для многих авторов партизанских стихов, вызвала всплеск народного поэтического творчества.

В 1944 г. Бор подготовил второй сборник, но когда он был набран и переплетен, немцы ворвались в типографию и уничтожили весь тираж — сохранился только один экземпляр книги. В нее вошли три цикла стихов: «Мосты надежды», «Сожженные долины», «Нине», знаменующие новый этап творчества автора. Наряду с откровенно агитационными стихами, эпическими балладами, представляющими собой развернутые зарисовки тех или иных эпизодов партизанской борьбы, в сборнике есть стихотворения-воспоминания, проникнутые исповедальной интонацией; лирические стихотворения, посвященные трагической гибели жены поэта, сражавшейся в партизанском отряде. В послевоенном сборнике «Стихотворения» (1946) автор в основном отказался от откровенно агитационных стихов. Его поэтические образы стали проще, тон спокойнее, мысли обрели глубину и эмоциональную проникновенность.

Другим крупным поэтом военного времени является Карел Дестовник-Каюх (1922–1944). Первый сборник его стихов, также напечатанный на гектографе в 1943 г., сразу же принес молодому партизану славу. В него вошли и агитационные стихотворения («Король Матгьяж»), и произведения, посвященные теме дружбы между народами («Мосты», «Советским героям»). Особую группу составляют стихи, в которых автор размышляет о судьбе своего малочисленного народа, переживающего один из самых трагических периодов истории. В стихотворении «Словенская песня», где отчетливо проявилось влияние поэзии В. Маяковского, Каюх 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 он создает цикл лирических стихотворений в форме писем к возлюбленной, в которых переплелись любовные переживания и мысли о войне, о необходимости продолжать борьбу, несмотря на лишения. По своей тональности к этому циклу примыкают произведения, посвященные матери («Где ты, мама?») и всем страдающим словенским матерям («Матери павшего партизана» и др.). Зимой 1944 г. К. Дестовник-Каюх погиб в бою и был похоронен в родном селе. В том же году его стихи были изданы отдельной книгой, а молодой партизан назван народным героем.

Особую роль в те годы сыграла поэзия О. Жупанчича. Среди его сочинений — эпиграммы на Муссолини и Гитлера, стихотворения, посвященные разоренным словенским селам и деревням («Гореньская идиллия 1941–1942», «Реквизиция» и др.), воспевающие дружбу русского и других славянских народов («Туда мы найдем путь», ода «Освободителям»). Полное представление о поэзии Жупанчича военных лет дает появившийся после освобождения Словении 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.).

Большой резонанс получило опубликованное в газете «Словенски порочевалец» от 6 сентября 1941 г. стихотворение Жупанчича «Пойте вслед за мной», впоследствии широко известное под названием «Чтишь, поэт, свой долг?», — с обращением к деятелям культуры и молодым литераторам выступить в поддержку народной борьбы:

Чтишь, поэт, свой долг?
Слов ли мал запас?
Что же ты скрылся, смолк?
Песню дай для нас.
Спой о нашем сегодня проклятом.
За тобой мы ту песню подхватим.

(Перевод А. Суркова)

Призыв классика национальной литературы, уверенного в победе и неминуемости расплаты, которая ждет врагов, явился сво-

еобразной литературной программой: создавать произведения на злобу дня, простым и понятным каждому читателю языком рассказывать о важности борьбы с врагом, грозящим уничтожить словенский народ. Это поэтическое послание мгновенно стало для большинства собратьев по перу руководством к действию. 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. зазвучали не только призывы к борьбе («В атаку» Селишкара); поднимались темы боевого братства и, шире, дружбы между народами, борющимися с общим врагом — фашизмом, темы памяти и ненависти к врагам. Некоторые произведения партизанских поэтов (стихотворения М. Бора, К. Дестовника-Каюха, М. Клопчича, Ф. Космача, Й. Удовича) становились походными маршами и песнями.

Среди молодых поэтов-партизан следует выделить Ивана Минатти (1924–2012) и Петера Левеца (1923–1999), первые произведения которых появляются в партизанских газетах и сборниках. Их творчество свидетельствует о явном отходе обоих поэтов от принципов агитационно-пропагандистского искусства и его штампов и об усилении исповедального лирического начала. В стихах Минатти, воссоздающих отдельные частные эпизоды войны, нет отзвуков чеканного шага партизанских отрядов и патетики боя. Он 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 Левеца «Сожженная деревня» (1943) акцент делается не на картине опустошения, а на том, какой ужас и боль вызывал 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 сражений постоянно чередуются с пейзажными зарисовками (Минатти «Май на Соче»), которые подчас становятся основой произведения (Левец «После дождя», «Белые ночи»).

К этой группе поэтов можно отнести и Йоже Удовича (1912–1986), стихи и баллады которого тоже носят исповедальный характер («Лесная идиллия», «Баллада», «Годовщина» и др.): свою боль и горечь поэт передает сдержанно, без патетики. В некоторых из его стихотворений реальное переплетается с фантастическим («Сивилла»).

Особо следует сказать об отношении в эти годы к национальной культурной традиции. Наряду с произведениями

О. Жупанчича, М. Бора, К. Дестовника-Каюха получили широкое бытование сочинения словенского романтика первой половины XIX в. Ф. Прешерна (в первую очередь, стихотворение «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. Патриотические строки Прешерна оказали огромное влияние на развитие партизанской поэзии и народного поэтического творчества: в них нашли отражение главные, созвучные времени и общему настроению сражавшихся, темы: борьба — жертвенность — надежда.

В партизанской публицистике, получившей широкое распространение, главное место заняли репортажи. Их авторами были как известные, так и молодые писатели: Б. Фландер, 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 вышедших 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 современная словенская критика отводит неоконченному социально-психологическому роману М. Ярца «Чудо над Бистой», изданному М. Долганом в журнале «Содобност» в 1977 г. 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 помога-

ют понять мучительный процесс прозрения многих словенских интеллигентов, которых война и оккупация заставляют 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 театральные труппы. С другой — в Любляне наряду с Оперным театром продолжает легально работать Драматический театр, актеры которого сочувствовали партизанам и оказывали 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). Была осуществлена и постановка четырех пьес современных авторов, в том числе драмы С. Майцена «Матери», поднимавшей важные этические проблемы. Хотя содержание этих пьес не было подчеркнуто антифашистским, важна была сама деятельность театра, сохранявшего национальные сценические традиции. Со сцены звучало обращенное к жителям оккупированной и окруженной колючей проволокой Любляны живое словенское слово.

Партизанские театры выполняли иную миссию. Небольшие театральные группы 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 конферансом. 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 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 М. Козины, К. Пахора и др.). После того как на освобожденную территорию начали перебрасываться из Любляны и других городов группы известных словенских актеров, писателей, в истории партизанского театра наступил новый

этап. С появлением профессионалов партизанский театр перешел к постановке одноактных пьес-скетчей. После создания в январе 1944 г. на основе актерской группы Я. Ермана постоянно действующего Словенского национального театра в г. Черномле начинают ставиться пьесы классического словенского репертуара («Жупанова Мицка» Линхарта, «Король Бетайновы» Цанкара), а также произведения авторов-партизан (И. Потрча, В. Зупана, М. Бора и др.). С 1943 по 1945 г. было поставлено около 120 одноактных пьес, актуальных по содержанию, простых и доступных рядовому зрителю по форме. 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 был путь Бора-драматурга в период войны. Сюжет пьесы 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 Хорватии и Сербии приобрела пьеса М. Клопчича «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 Клопчича имеет яркую национальную окраску. В центре драмы — образ Матери, обобщенный образ словенской крестьянки, муж которой погиб в Первой мировой войне, а старший сын, вопреки ее воле, ушел в партизаны. Узнав о его смерти, мать сама вручает младшему сыну винтовку погибшего брата, сделав тем самым выбор между любовью к детям и верностью родине⁶.

В целом партизанская драматургия, пройдя путь от «живой» газеты с репортажами на актуальные темы до одноактной пьесы, а затем многоактной психологической драмы, развивалась одновременно с партизанским театром. В эти годы оживают и традиции народного кукольного театра. В одном из партизанских соединений на базе типографии «Триглав» усилиями

⁶ См.: Бершадская М.Л. Драматургия и театр словенского антифашистского Соппротивления (1941–1945) // Вестник ЛГУ. 1975. № 20. С. 60–68.

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. Часто исполнялась короткая пьеса «Юрчек и три разбойника»⁷, написанная самими актерами, которая имела ярко выраженный агитационно-пропагандистский характер. Центральным и любимым персонажем театра был партизан Павлиха, во многом напоминающий Василия Теркина.

Кукольный театр стал одной из форм устного народного творчества, которое активно развивалось в Словении в годы войны. Для большинства фольклорных произведений этих лет характерна подчиненность главным патриотическим темам — борьбы, жертвенности и надежды, тесно связанным между собой. В стилевом отношении отчетливо прослеживается опора на народную песенную традицию. Ритмической основой для авторов служили народные песни и баллады, а фольклорные образы (например, король Матьяж) 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), были призваны помочь борющимся и страдающим. Стиливым образцом для многих авторов становились также стихи словенских поэтов — от классиков В. Водника, Ф. Прешерна, С. Грегорчича до современников О. Жупанчича, М. Бора, К. Дестовника-Каюха. Для большей части произведений непрофессиональных авторов характерна сказовая манера, простота и ясность изложения. Преобладающей была тенденция к использованию малых поэтических форм, к отчетливому синкретизму (соединению элементов лирики, эпики и драматургии). Наиболее распространенным жанром стала баллада. Широкое развитие получили и лирические ритмизованные повествования: сказы-воспоминания о предвоенной жизни, сказы-плачи о жертвах войны. В стихотворении «О безвинных» (1944) крестьянин-поэт С. Турк-Велимир так видит войну:

Мой дом горит, и село горит —
До неба взлетает пламя,
Мой слезный взгляд устремлен туда,
На сердце — тяжкий камень.

⁷ 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 современные события.

И всех людей угнали
Немцы на чужбину,
От голода умирают там,
Под пятой немецкого зверя.

Потребность в мобилизующем, вдохновляющем на борьбу слове приводит к стиранию граней между авторской партизанской литературой и народным поэтическим творчеством. Не случайно словенский литературовед Б. Патерну пишет о своеобразном процессе «фольклоризации» литературы 1941–1945 гг.⁸ Произведения хорошо известных авторов и неизвестных сочинителей обретают устное бытование, подчас утрачивают имя своего автора, варьируются и в конце концов становятся продуктом коллективного творчества.

Поэтический призыв О. Жупанчича, оказавший серьезное влияние на развитие литературной деятельности в партизанской среде, стал своеобразным импульсом и для развернувшейся на страницах нелегальных изданий дискуссии о задачах искусства и литературы, об их ангажированности и свободе творчества. Она получила название «дискуссии о партизанской березе», поскольку в те годы широко бытовало мнение о том, что в послевоенной литературе доминирующим символом военного искусства станет изображение пробитой снарядом березы с прислоненной к ее стволу винтовкой. Наряду с заметками, имевшими открыто директивный характер и жестко определявшими направленность художественного слова и публицистики (статьи Ц. Логара, А. Новака), появлялись отдельные высказывания в защиту большей свободы творчества (статья А. Беблера «Немного об искусстве»). В значительной степени эта полемика стала продолжением горячих споров, которые велись на страницах словенских журналов в 1930-е гг. Пути развития новой литературы и искусства обсуждали в 1942–1943 гг. на своих встречах (чаще всего проходивших на лесных партизанских базах) члены «Литературного лесного салона», о деятельности которого пишет в своих дневниках Э. Коцбек⁹. Среди них были литераторы и общественные деятели, представлявшие разные по идейной направленности круги предвоенной Словении: Э. Кардель, Б. Кидрич, Й. Видмар, Э. Коцбек, Й. Брейц, М. Бор, М. Ярц и др. Участники встреч обсуждали проблемы христианства и марксизма, советской модели соцреализма, анализировали новые литературные произведе-

⁸ Paternu B. Pogledi na slovensko književnost. Knj. 2. Ljubljana, 1974. S. 220.

⁹ Kocbek E. Tovarišija. Ljubljana, 1949; Listina. Ljubljana, 1967. Об этом также см.: Bernik F., Dolgan M. Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988. S. 24–33.

ния. 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 Й. Брейц написал сатиру «Самое новое писание» (парафраз известного произведения Ф. Прешерна), в которой 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. Противоречия дали о себе знать в начале 1943 г., когда политическая коалиция ОФ, сформировавшаяся в начале войны, постепенно начала распадаться. 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. В 1943 г. «Литературный лесной салон», члены которого были не во всем согласны с усиливающимся идеологическим давлением на литературу и искусство, распался.

Собственно литературная критика начинает возрождаться лишь в последние годы войны. Так, в альманахе «Словенский сборник 1945» наряду с публицистическими работами Ф. Козака, Й. Видмара, Э. Коцбека и др. были напечатаны обстоятельные статьи Ф. Калана «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.

Несмотря на значимость и многообразие форм и жанров, словенская литература военных лет не исчерпывалась творчеством партизан. В Любляне продолжалась литературная жизнь, хотя деятельность старых и новых 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 военных лет, был католический журнал «Дом и свет» (1888–1944). Его главный редактор — поэт, критик и переводчик Т. Дебеляк объединил вокруг своего издания людей разных политических взглядов. В журнале, объем которого уве-

личивался из года в год (в 1943 г. и 1944 г. он выходил в двух частях), печатались самые разнообразные материалы: переводы из итальянской, русской, польской, французской литературы (Данте, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А. Мицкевич, Ф. Вийон и др.), произведения классиков словенской литературы (С. Грегорчич, Й. Юрчич 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 Дебеляка «Дух литературы военного времени», напечатанной в «Зборнике Зимске помочи» (1944). Здесь автор дает оценку словенской литературе межвоенных десятилетий (1920–1930-х гг.), определив ее в целом как литературу экспериментального характера. Рассматривая произведения экспрессионизма и социального реализма, Дебеляк писал, что «тогда, с одной стороны, имело место явное бегство от жизни к экстазу обретения потустороннего, некий солипсизм... мистический гиперидеализм, а с другой стороны, восторженное погружение... в крайний материалистический коллективизм»¹⁰. Основную задачу современной словенской литературы, литературы народа, оказавшегося в условиях изоляции от мира, критик видел в возвращении к национальным 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»¹¹. Статья Дебеляка, возвращая читателей к горячим предвоенным спорам в словенской публицистике о проблеме нового человека и нового героя в литературе (работы Й. Видмара, И. Брнчича и др.), определяла в качестве главной задачи современной литературы возвращение к традициям крестьянской дидактической прозы и религиозной поэзии XIX в., к созданию героев, которые впитали бы в себя их дух.

В отличие от О. Жупанчича, редко выступавшего в легальных изданиях, другой представитель старшего поколения словенских поэтов А. Градник, занявший нейтральную позицию

¹⁰ Zbornik Zimske pomoči. Ljubljana, 1944. S. 260.

¹¹ Ibid. S. 262.

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 творчества поэта. Ведущая тема его предвоенной лирики «Любовь — Смерть» («Eros — Tanatos») здесь отходит на второй план, уступая место новым мотивам, отражающим раздумья автора о трагической судьбе родины. Центральной становится тема «Любовь — Жизнь» («Eros — Bios»), которая по-разному преломляется в стихотворениях этих лет. В то время как книга стихов 1943 г., посвященная памяти словенского художника-импрессиониста Р. Якопича, поднимает проблему поэтического призвания, сборники 1944 г. образно отражают атмосферу военного времени. Так, в монологах Майи («Майя и мертвый брат», «Майя и город», «Майя и смерть») передан ужас лирической героини, 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»), где ясно ощутима тоска автора по предвоенному времени, до стихотворения «Поющая кровь», в котором выражена его готовность 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 одноименный сборник, несмотря на жесткую цензуру, вошел цикл баллад, посвященных итальянскому концлагерю Раб. В лаконичных, почти натуралистических картинах Градник раскрывает страдания его обитателей: ужас отца, узнавшего в умершем заключенном, которого он несет к общей могиле, своего сына («Похороны в Рабе»); смерть семьи, все члены которой оказались съесть последний кусок хлеба («Баллада о хлебе»). Эти баллады — первый в словенской литературе гимн памяти 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 военному насилию ощущается постоянно. Горечь утрат и искреннее сочувствие словенцам, изгнанным из родных мест 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. 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 ульи!

Для творчества Шали военных лет характерен постепенный отход от поэзии католического экспрессионизма и все большая опора на национальную поэтическую традицию — от Ф. Прешерна, лирики словенского модерна до С. Косовела. Его поэтику отличает стилевой 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) Й. Дулара и «Сердце на ветру» (1944) Д. Лудвика. Однако на страницах самого журнала преобладала религиозная и пейзажная лирика В. Беличича, К. Маусера, С. Брачко и др. Любовная тема звучала в поэтических сборниках близкого этому кругу М. Шарабона — «Боль» и «Немая радость» (оба 1944).

Самой яркой поэтической фигурой литературного круга журнала «Дом ин свет» стал Франце Балантич (1921–1943), поэт лирического дарования, которого современного поэт Н. Графенауэр отнес к числу «самых трагических фигур словенской литературы»¹². Балантич родился в городе Камник недалеко от Любляны в семье рабочего и на долгие годы сохранил трогательную любовь к родному краю. Серьезная болезнь в начале 1941 г. прерва-

¹² Grafenauer N. Dom in smrt // Nova revija. Ljubljana, 1983. Št. 13–14. S. 1421.

ла его учебу в Люблянской классической гимназии (он закончил ее экстерном). После оккупации родного города немцами юноша переселяется в Люблян, поступает в университет на отделение славистики. В июне 1942 г. итальянские власти арестовали его по подозрению в сотрудничестве с ОФ и на пять месяцев поместили в концентрационный лагерь Гонарс. Освободившись, Балантич вступил в ряды домобранцев и в конце ноября 1943 г. погиб во время наступления партизанской бригады.

Первые стихотворения Балантича — цикл сонетов о словенских переселенцах «На сумасшедших дорогах», имеющих ярко выраженную социальную направленность, — выходят перед войной в поэтическом альманахе «Бистрица» школьного католического общества города Камник. С 1941 г. отдельные 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 Балантича. Они вошли в книгу стихов «В огне ужаса пылаю», которую в 1944 г. подготовил и издал Т. Дебеляк, сопроводив ее вступительной статьей и комментариями. Опираясь на доминирующие образы лирики молодого поэта — огонь, пепел, смерть, редактор воссоздает политизированный образ поэта-мученика, жертвы партизанской войны. Это послужило причиной многолетнего замалчивания имени поэта на родине и достаточно тенденциозного восприятия его жизни и творчества в эмигрантских кругах. Возвращение Балантича к словенскому читателю и систематическое изучение его творчества на родине начинается с 1984 г., когда в Словении, наконец, выходит сборник «Я оголенный стебелек», а затем монография Ф. Пиберника «Темный залив Ф. Балантича» (1990).

В творчестве Балантича отчетливо выделяются три тематических пласта, что подтверждают три цикла составленного им сборника. Первый из них, «Лучи», объединяет стихотворения, в которых картины согревающей душу красоты отчего края соседствуют со стихами-исповедями, стихами-признаниями. В них выражено глубокое родовое чувство и ощущение генетической связи с домом, с близкими («Домой», «Матери», «Элегия»). Но уже здесь появляется образ смерти, нависшей над лирическим героем. И если в первых стихах сборника он ощущает ее как переход за грань жизненной реальности, туда, где воцаряются гармония, вечная красота и покой, то постепенно в отражении темы смерти усиливаются трагические ноты. Оторванность от дома, семьи порождает чувства одиночества, обреченности, предчувствие близости конца («Умираю», «Сын»).

Другой важной для лирики 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 красочности образов эти стихотворения (то страстная мольба, то обращение к возлюбленной или диалог с почти зримой смертью) едва ли не превосходят все ранее написанное словенскими лириками.

В «Венке сонетов» автор впервые обратился к ставшей затем одной из самых главных для него философских проблем — идее Бога. Используя форму классического сонета, введенного в словенскую поэзию Прешерном, поэт стремится выразить свои глубокие религиозные переживания. Восприятие божественной силы как источника мудрости и справедливости, средоточия истинного бытия и смысла позволяет осознать, что спасение своей 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.

Существенно повлияло на жизнь и творчество молодого поэта его пребывание в концлагере. Здесь были созданы «Сонеты из Гонарса» («Свобода», «Все», «Дома»), в которых он стремился показать трагическую судьбу словенца в условиях оккупации, передать собственные чувства, когда «за кусок хлеба можно отдать часть сердца». В Гонарсе рождается грандиозный замысел венка венков сонетов (всего 240 сонетов), который продолжил бы 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. Трагическая смерть помешала поэту осуществить этот замысел.

Поэзия Балантича, выросшая из религиозной лирики А. Водника и других авторов предвоенного католического экспрессионизма, стала свидетельством того, что в литературе католической ориентации появились произведения, тяготеющие к

лирической исповедальности, медитации. Творчество молодого лирика несомненно способствовало переориентации литературы, ее отходу от социальной проблематики и погружению в сферу субъективного самовыражения, начавшимся в послевоенные годы. Творчество Балантича, с его философской глубиной, тяготением к религиозно-мистическим образам, обращением к жанру сонета, в слове и ритме которого сливались эротические и религиозные чувства, по праву относят к высшим достижениям не только 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 прозы характерно тяготение к бесконфликтным сюжетам, идеализации действительности и дидактизму.

В 1942 г. увидели свет два тома (XI, XII) собрания сочинений старейшего словенского писателя Франа Салешки Финжгара (1871–1962). В них вошли предвоенные рассказы и повести, а также его литературные воспоминания. В оккупированной Любляне были опубликованы повесть «Господин Худоурник» (1941) и сборник сказок и легенд из мирной жизни словенских пастухов и крестьян «Макалонца» (1942), которые можно отнести к воспитательно-дидактической литературе для юношества. Роман С. Цайнкара «Ноев ковчег» (1945), повествующий о событиях, происходивших в обычной гимназии гор. Птуя перед войной, о взаимоотношениях учеников и учителей, также нацелен на духовное воспитание молодого поколения. Как писал Цайнкар, он хотел вернуть к жизни читателя, для которого война стала горьким испытанием и катастрофой, подобной смертоносному потопу. Поэтому в его книге «много солнца и мира, тихой любви и человеческой доброты»¹³.

Ведущее место в творчестве словенских прозаиков, работавших в оккупированной Любляне, занимает в эти годы крестьянская тема. Эта проза, продолжавшая традиции словенских классиков Й. Юрчича, Ф.С. Финжгара, Ф.К. Мешко, опиралась на идеи, которые отстаивал журнал «Дом ин свет». В духе идиллического мирвосприятия и социальной бесконфликтности написаны рассказы и повести Я. Ялена, С. Коципера, С. Янежича и др. Наибольшее признание получили романы «Горец» (1942) Станко Коципера (1917–1998) и «Крка умирает» (1943) Йоже Дулара (1915–2000).

¹³ *Cajnikar S. Noetova barka. Celje, 1970. S. 272.*

Роман «Горец» стал, по утверждению автора, гимном родной земле, гористой Прлекии, родине виноградников и виноградарей. В отличие от писателей 1930-х гг. (Прежихова Воранца, М. Кранца, А. Инголича, Ц. Космача и др.), также обращавшихся к региональной тематике и привлекавших внимание к деградации патриархального крестьянского мира и обесцениванию его исконных нравственных ценностей, Коципер пытается этот мир восстановить, утвердить непреходящую значимость таких начал, как Бог — Земля — Семья (Любовь). Эти три начала для автора неразделимы и определяют духовный смысл жизни крестьян¹⁴. 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, происходившими в словенской деревне в предвоенные годы. Главным для писателя становится раскрытие роли крестьянства, которое, по его убеждению, является хранителем словенского этноса. Авторскому идеалу — «пропитанному солнцем горцу» — отвечает образ внука Людвика, истинному наследника земли и виноградников. Прозаик подробно описывает этапы взросления и мужания героя, постепенного осознания своей неразрывной связи с землей, с родными горами. Тенденция к идеализации ощущается и в подчеркнuto положительном характере главного героя, и в красочных, почти буколических описаниях сельских праздников, и в порой психологически немотивированных поступках героев. Образы других персонажей призваны, по мысли автора, еще сильнее подчеркнуть основную идею произведения. Так, пагубность отрыва от земли ради другого, более легкого пути в жизни олицетворяет трагический образ отца героя Конрада, гибнущего в безрезультатных поисках нефти. На примере судьбы Юлики, возлюбленной Людвика, отказавшейся от жизни в городе и возвратившейся в родное село, 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 стал своеобразной иллюстрацией идеи Т. Дебеляка о необходимости создания нового героя. Хранящий верность патриархальным идеалам «аграрного

¹⁴ См.: *Pogačnik J.* Idila kot aktivno življenjsko načelo // *Sodobnost*. Ljubljana, 1992. Št. 2. S. 202–215.

культурного архетипа»¹⁵, преданный земле, считающий труд на ней источником морального и физического здоровья словенский крестьянин — это и есть тот новый «добрый человек», о котором мечтал Дебеляк.

Роман Й. Дулара «Крка умирает», также роман-хроника, дает эпическую панораму жизни нижнекраинского 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, позволяют автору показать весь срез жизни крестьянской общины. В романе отражены и процессы социального расслоения деревни, и те перемены, которые происходят в самих людях. Герой романа, этот «крестьянский король», убежден, что «настоящее счастье держится на доброй земле, на хороших деньгах и на том, чего люди боятся и что уважают». Он не замечает, как его деспотизм и стремление к богатству приводит к расколу в семье, разрушительно влияет 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 Дулара, отмеченный романтико-реалистической манерой повествования, свободный от морализаторства, был высоко оценен современниками как произведение, достойно продолжающее традиции словенской крестьянской прозы.

Особняком среди прозы военных лет стоит творчество С. 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 них является стремление автора взглянуть на события 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 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

¹⁵ *Pogačnik J.* Idila kot aktivno življenjsko načelo... S. 215.

о бессмысленности и абсурдности войн отмечены рассказы «На марше», «В окопах», из которых вырастает символический образ войны как бессмысленного и бесцельного походного марша, движения в никуда.

В 1944 г. 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 преобразует и Юлку, и она мужественно защищает своего ребенка и себя от шантажа и угроз. Словенская исследовательница М. Боршник относит это произведение к лучшим образцам традиционной для словенской литературы XIX–XX вв. крестьянской «пьесы для народа», в которой подняты важные для понимания национального характера проблемы: способность во имя продолжения рода и процветания своей земли бороться с вековыми предрассудками и условностями жизни¹⁶.

В современном словенском литературоведении все больше внимания уделяется не известным ранее фактам развития национальной литературы во время войны. С одной стороны, продолжается многолетнее изучение и публикация произведений, созданных в лагерях, в изгнании; с другой — в фокусе внимания оказывается творчество писателей, до сих пор не рассматривавшихся в контексте литературы военного времени. Так, в Вене в первые годы войны существовал литературный кружок Я. Ремица (1921–1945), который объединил словенских студентов, учившихся в Венском университете. Результатом их усилий стал нелегальный литературный рукописный журнал на словенском языке «Дунайске домаче вайе» (1944). В него были включены статьи религиозного и культурно-исторического содержания, стихи И. Хрибовшека, Й. Шмита, Ф. Филипча. Не вошедшие в единственный номер журнала стихотворения были объединены молодыми авторами в рукописные сборники «Возгласы молодых» Шмита (1943) и «Стихотворения» Хрибовшека (1944). В них доминируют стихи-исповеди (цикл «Из моего дневника» Шмита), философские размышления о времени, судьбе родины и собственном жизненном пути («Весенняя песня» Хрибовшека).

¹⁶ *Boršnik M. Stanko Majcen v drugi ustvarjalni dobi (Z upoštevanjem fragmenta in rokopisov prejšnje dobe) // Majcen S. Izbrano delo. Knj. 2. Maribor, 1967. S. 466.*

Большинство стихотворений написаны в духе французской декадентской поэзии, но с присущим словенскому экспрессионизму трагическим пафосом, который передает настроения горечи и безысходности.

При взгляде на литературный процесс в Словении в период оккупации и народно-освободительной борьбы бросается в глаза сосуществование в нем двух основных художественных потоков: нелегального и легального. К первому относится партизанская литература и фольклор, а также произведения, написанные в концлагерях и изгнании. По своей значимости и объему, по вовлечению в творческий процесс широких масс эта литература представляет собой уникальное явление, в чем уверены словенские литературоведы: «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»¹⁷. Партизанской проблематике — темам сопротивления, страдания и надежды — посвятили свои произведения авторы разных поколений — от О. Жупанчича до И. Минатти. Характерной особенностью партизанской лирики стал ее оптимистический антифашистский пафос. Другими важными ее чертами были демократичность, коммуникативность, простота и ясность выражения. При этом в патриотической поэзии сосуществовали различные стилевые течения. Одни авторы опирались на традиции народной песни, другие на поэтику экспрессионизма или футуризма. Однако в условиях войны эти различия нивелировались, что приближало авторов к реалистической или романтико-реалистической поэтике. Преобладала романтическая героизация «нового человека» — патриота-борца, патетика и морализаторская декларативность.

В поэтических произведениях, представленных в легально выходившем в эти годы журнале «Дом ин свет», доминировали элегические интонации, связанные с образами страдающей родины и невинных жертв войны, хотя в целом их отличала известная индифферентность по отношению к антифашистской проблематике. В этом смысле творчество Ф. Балантича противостояло революционной, социальной поэзии К. Дестовника-Каюха и М. Бора, что свидетельствовало о разнонаправленности словенской военной поэзии.

Партизанские репортажи и рассказы, как и одноактные пьесы, благодаря своей актуальности обладали огромной силой воздействия на читателей и зрителей. Однако по своим художествен-

¹⁷ Paternu B., Glušič-Krisper H., Kmecl M. Slovenska književnost 1945–1965. Knj. 1. Ljubljana, 1967. S. 9.

ным достоинствам они уступали аналогичным произведениям в литературе предвоенного времени, в первую очередь созданным в русле социального реализма. Легальная же проза католической ориентации в большинстве своем сознательно отказывалась от темы войны и оккупации, делая акцент на нравственно-этических проблемах (Ф.С. Финжгар, С. Майцен, С. Цайнкар) или идеях национального согласия. Авторы широко представленной в эти годы крестьянской прозы (Й. Дулар, С. Коципер Я. Ялен), освещавшие жизнь села сквозь призму патриархально-крестьянской морали, ответили на вопрос о новом герое литературы, посвященном человеку борьбы, сражающемуся герою народно-освободительного движения, они противопоставили человека труда, который был носителем и защитником вековых традиций словенского народа.

После войны судьба словенских литераторов сложилась по-разному. Многие из тех, кто поддерживал ОФ и национально-освободительное движение, после освобождения активно включились в процесс создания нового общества. Другие были вынуждены эмигрировать. Некоторые пережили тяжелое время репрессий (Я. Модер) или замалчивания (А. Градник). Большая группа словенских деятелей культуры после 1945 г. оказалась в эмиграции в Аргентине и Канаде (Т. Дебеляк, С. Коципер, З. Симчич, К. Маусер и др.). Однако во время войны все они несли читателям словенское слово. В сосуществовании этих двух потоков — революционного, направленного на обновление всех форм социальной жизни, включая культуру, и «охранительного», препятствующего радикальной «ломке» и в той или иной мере тормозящего распад сложившихся традиций и норм, — был реализован потенциал словенской литературы военного времени, достойно пережившей выпавшие на ее долю испытания.

* * *

29 ноября 1945 г. на Учредительной скупщине в Белграде была принята декларация о ликвидации монархии и провозглашении Федеративной Народной Республики Югославии (ФНРЮ), в которую на правах республики вошла Словения. По Конституции 1946 г. все вступившие в федерацию народы получили равные права на свободное развитие своей национальной культуры¹⁸. Культурная жизнь Республики Словении

¹⁸ Югославия в XX веке. Очерки политической истории. М., 2011. С. 547–548.

обновляется: открываются государственные издательства и типографии, возникают культурные центры и творческие организации — в 1945 г. возобновляет работу общество писателей, резко увеличивается количество печатной продукции, но при этом концентрация власти в руках КПЮ становится главной предпосылкой для возникновения в стране единого культурно-идеологического пространства и общегосударственной культурной политики. «Важнейшей задачей первых трех послевоенных лет, — отмечает Г.Я. Ильина, — оставалась консолидация демократических, антифашистских сил»¹⁹, в том числе и творческой интеллигенции. Этому во многом способствовал I съезд писателей Югославии (1946). Подавляющее большинство литераторов страны, в том числе словенских, приняло новую Югославию, веря в гуманистический характер и благие намерения новой власти. Они не ожидали, что в скором времени культурная политика начнет регламентироваться компартией, а в качестве основного художественного метода «сверху» станет внедряться социалистический реализм ждановского типа, который, однако, не получит широкого распространения. Общая эйфория от победы над фашизмом сопровождалась презрением и ненавистью к предателям и коллаборационистам, которые нередко распространялись и на простых обывателей. В Словении, где борьба с фашистской экспансией была осложнена гражданской войной, эти настроения еще больше отдалили писателей, вынужденных в 1945 г. эмигрировать, от оставшихся в стране. К концу 1946 г. существенно расширяется влияние концепции искусства, отдающей предпочтение одной традиции — традиции революционной литературы межвоенного и военного периодов, прежде всего социального реализма, а также опыту советской литературы 1930–1940-х гг., которые выдвигали на первый план изображение нового, героического человека и нового общества. Проводить в жизнь эту концепцию был призван Отдел агитации и пропаганды ЦК КПЮ (Агитпроп), созданный в 1945 г., в котором за идеологию отвечал словенский философ-марксист Б. Зихерл. На первый план были выдвинуты классовость искусства, требование героизации борцов с фашизмом и труженников социалистического строительства, необходимость бескомпромиссной борьбы с индивидуализмом. Тем самым насаждалась политизация и унификация художественного творчества. В таких общественно-политических условиях

¹⁹ Ильина Г.Я. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. I. 1945–1960 гг. М., 1995. С. 321.

словенская литература так же, как и другие литературы новой Югославии, начала свой путь выживания при социализме. Принципиальными, как отмечает Я. Кос, здесь оказались первые пять послевоенных лет²⁰. Литературу этих лет создавали авторы разных поколений и эстетических воззрений, объединенные стремлением понять, что помогло народу победить заведомо более сильного противника, а также увековечить его мужество и героизм. Этим можно объяснить художественную специфику произведений 1945–1950 гг., опиравшихся на документы, факты, воспоминания, дневники, приоритет малых жанров — рассказа, новеллы, очерка, репортажа.

В первые месяцы мирного времени словенские читатели получили книги, «опаленные войной», куда вошли произведения, вышедшие в партизанской печати. Так, в июле 1945 г. увидела свет антология «Слово нашей борьбы», ставшая первым художественным изданием послевоенной Словении. В ней были опубликованы и откровенно тенденциозные произведения, и сочинения тех, кто еще не успел проникнуться атмосферой политизированного искусства («Пробуждение» Ц. Космача, «Andante patetico» В. Зупана, «Капитуляция» Й. Брейца). Вторая книга 1945 г. — «Словенски сборник» — содержала художественные, публицистические и документальные тексты. Название воспоминаний М. Кошира «Из тьмы к солнцу» определило тему всего издания.

Заметное влияние на словенскую литературу военных и первых послевоенных лет оказала традиция социального реализма²¹. Ее продолжили сами его создатели: Прежихов Воранц, Ц. Космач, М. Кранец, И. Потрч, А. Инголич и близкие к ним реалисты Ф. Бевк, Ф. и Ю. Козаки. Сразу после войны впервые увидели свет или были переизданы написанная ранее краткая проза М. Кранца («Натюрморты и пейзажи», 1945), Ф. Бевка («Между двух войн», 1946) Л. Крайгера («Новеллы», 1946), Ц. Космача («Счастье и хлеб», 1946), И. Потрча («Кочари и другие рассказы», 1946), романы А. Инголича («Матевж Височник», 1945) и Прежихова Воранца («Ямница», 1945). В «Ямнице» писатель продолжил рассказ о судьбе словенского народа после Первой мировой войны. Свою задачу он видел в раскрытии психологии масс, пробуждения в коллективе чувства социальной справедливости.

В издательскую политику республик грубо вмешался Агитпроп. На смену доминировавшего до войны в Словении принципа

²⁰ Kos J. Pregled slovenskega slovstva. Ljubljana, 1980. S. 351.

²¹ Borovnik S. Pripovedna proza // Slovenska književnost III. Ljubljana, 2001. S. 147.

сосуществования периодических изданий разных идейных и художественных направлений («горизонтальный плюрализм») пришел во многом воспринятый из советского опыта принцип иерархической вертикали. Главенствующее место отводилось одному ведущему литературному журналу — им стал скопировавший название и первоначально концепцию известного советского журнала «Новый мир» словенский «Нови свет» (1946–1953). Молодежь получила свой пропагандистко-воспитательный печатный орган — журнал «Младинска ревия» (1946–1951)²². Ведущим художественным принципом для авторов этой периодики служил соцреализм, что выражалось как в выборе тем (показ героических событий военных и послевоенных лет), так и, особенно у писателей старшего поколения, в приспособлении авторских поэтик к диктуемым сверху художественным принципам. Главной особенностью прозы этого типа была резкая поляризация характеров персонажей и постепенное превращение положительного героя произведений в идеальный образ или тип (рассказы Л. Крайгера, Ю. Козака, Пржежикова Воранца, М. Шнудерла и др.). В редких для первых послевоенных лет крупных прозаических формах — например, в романе Ю. Козака «Деревянная ложка» (I ч. — 1947, II ч. — 1952) — военная тематика включалась в более широкий временной контекст и связывалась с предвоенными и послевоенными событиями. В целом произведения об антифашистской борьбе словенского народа отражали характерный для тех лет подход к этой теме: народно-освободительная борьба изображалась по четко очерченной схеме — самоотверженность партизан, мужественное сопротивление узников концлагерей, нравственное превосходство героев над врагами (М. Кранец «Песня гор», 1946; Ц. Космач «Папаша Орел», 1946; Ю. Козак «Гашпер Осат», 1949 и др.). Этим обуславливается героико-патетическая тональность повествования, прием резкого противопоставления светлого образа борца морально сломленному, слабому человеку. Преобладала сжатая, «репортажная» форма изложения событий, скупость художественно-выразительных средств, «черно-белая» техника, практически исключая психологическую мотивацию поступков персонажей. Освоение современной проблематики, связанной с социалистическим переустройством деревни и воспитанием нового гражданина на стройках социализма, шло в том же ключе («Участок на Кайжаре» И. Потрча, 1947; «Путь по насыпи», 1948 А. Инголича; «Аграрная реформа» Ю. Козака, 1949). Важной

²² Наряду с ними начинают выходить: в Любляне «Обзорник» (с 1946 г.), в Триесте «Разгледи» (с 1946 г.), в Мариборе «Нова Обзорья» (с 1948 г.).

особенностью многих произведений являлась их автобиографическая или документальная основа: в форме воспоминаний о недавних событиях написана книга Ю. Козака «В гостях у своих знакомых» (1947), хроникальны «Партизанские истории» (1948) Ф. Козака. Укреплению позиций соцреализма способствовала и литературная критика, влияние которой было достаточно сильным.

Вторая группа прозаических произведений военной тематики послевоенных лет демонстрировала некоторый отход от доминирующей линии искусства соцреализма. Из повествования постепенно уходит героическая патетика и прямая дидактика, более важным оказывается внимание к отдельным эпизодам военных лет и психологии человеческих характеров, представленным без прежней схематизации (рассказы «Пробуждение» Ц. Космача, «Andante patetico» В. Зупана, «Капитуляция» Й. Брейца из антологии «Слово нашей борьбы» 1945, «Баллада о старом Корне и его сыне» К. Грабельшека, 1947; сборник новелл «Мой триестинский адрес» Б. Пахора, 1948 и др.).

В развитии поэзии и драматургии первых послевоенных лет наблюдаются те же тенденции, что и в прозе. Некоторые авторы (Й. Удович, Й. Брейц, Й. Шмит и др.) публикуют стихи, написанные на войне и несущие заряд мыслей и чувств, основанных на непосредственном восприятии происходящего («Партизанские стихи», 1947, Й. Брейца). Вместе с тем появляются и произведения, уже отражающие осмысление событий военного времени («Стихотворения», 1947, В. Брест). Автобиографичны сборники И. Грудена «В изгнание» (1945–1946) и Л. Кракара «В пылу молодости» (1949). Проблемы народно-освободительной борьбы и революции затрагивают в своих пьесах М. Михелич («Мир без вражды», 1945, «Огонь и пепел», 1949) и И. Торкар («Большое испытание», 1947).

Особую роль в послевоенный период играла политическая публицистика, представленная работами Э. Карделя, Б. Кидрича, Б. Зихерла. Многие из начинавших в войну журналистов впоследствии стали дипломатами, политиками, культурными деятелями (М. Хаце, М. Кранец, М. Микуж, Д. Моравец, В. Смолей и др.).

В целом в словенской литературе первых послевоенных лет наметилось две тенденции. С одной стороны, усилился начавшийся еще в военные годы процесс «милитаризации»²³ литературы, что проявляется в осязательном идеологическом влиянии на нее со стороны новой власти. После 1945 г. под воздействием

²³ *Bernik F., Dolgan M. Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988. S. 91.*

новой государственной идеологии литература переключается на решение пропагандистских задач, связанных со строительством нового общества, чему в немалой степени способствовал пример советских писателей. С другой стороны, традиция свободной литературной дискуссии, характеризующая культурную жизнь Словении межвоенного периода, не было прервана — дебаты о свободе творчества не прекращались и в годы войны (деятельность «Литературного лесного салона»), в сознании писателей не угас импульс сопротивления любому давлению извне. Не случайно тезис об автономности искусства и науки в социалистическом обществе прозвучал уже в 1949 г. из уст словенского партийного идеолога Э. Карделя.

❧ ЧАСТЬ II ❧

*Л*ИТЕРАТУРА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX В.



ЛИТЕРАТУРА 1950–1960-х годов

Общественно-политическая ситуация, сложившаяся в СФРЮ после 1948 г., во многом определила характер литературной жизни в стране в целом и в отдельных ее республиках. Разрыв отношений с СССР в 1948–1949 гг. и последовавшая за этим переориентация югославской внешней политики, отход от конфронтационного курса, который в первые послевоенные годы проводился вместе со всем «социалистическим лагерем» в отношениях с Западом, изменили и внутривнутриполитические акценты. Диктатура Тито, стремящегося как можно меньше походить на своего в недавнем прошлом «старшего брата», оказалась во многом мягче сталинской, что чуть ли не в первую очередь отразилось на самом статусе культуры и литературы. Уже в 1949 г. была признана автономность художественного творчества, что закрепило, в частности, за словенской литературой некоторую эстетическую независимость и право на художественный эксперимент при сохранении ограничения в выборе тем и в их трактовке. При этом противоречия были очевидны: декларируемая свобода творца существовала под партийно-административным контролем, плюрализм мнений признавался в рамках только социалистической идеологии, поощрялась критика СССР, но не допускалось осуждение югославской действительности и политики партии. Под бдительным идеологическим контролем находились художественные произведения, интересовавшие события недавнего прошлого — национально-освободительное антифашистское движение, и настоящего — социалистическое строительство. Власть была склонна скорее смириться с подчеркнутой аполитичностью искусства, нежели с критическими замечаниями в адрес партизанского движения или социалистической действительности. Это в полной мере испытал на себе Э. Коцбек, в 1951 г. выпустивший книгу новелл

«Страх и мужество», в которой он, активный участник народно-освободительного движения, видный государственный деятель¹, сделал первую попытку вырваться из оков идеологии и показать войну глазами христианина и гуманиста. Вопрос о моральной ответственности человека за свои поступки, по какую бы сторону баррикад он ни сражался, заостряется автором с позиций христианского экзистенциализма. Страх, так же как и мужество, может быть одинаково присущ и «своим», и врагам. Вера в Бога и абсолютный гуманизм — такова, по мысли Коцбека, нравственная основа поведения и выбора человека. Позднее он писал, что выработать свою позицию ему помогла правда о войне, увиденная в книге В. Некрасова «В окопах Сталинграда», переведенной на словенский язык в 1947 г.² К подобной терпимости была не готова не только партийная верхушка, но и само общество — «Страх и мужество» критики назвали «плевком» на идеалы освободительной борьбы, публикация книги была признана ошибкой, а автор, обвиненный в искажении образа партизана и религиозном мистицизме, около десяти лет пробыл в политической и литературной изоляции. Одних литераторов этот пример заставил отказаться от какого-либо намека на конфликт с режимом, других (молодых), наоборот, подстегнул. Значение этой книги Коцбека трудно переоценить, это важнейшая веха в истории новейшей словенской литературы, открывающая новый этап ее развития в XX в.

Одним из важных решений VI съезда КПЮ в Загребе (1952) стала отмена деятельности Агитпропа, преследованиям которого подвергались представители литературы и искусства³. Отказ от социалистического реализма (доклад М. Крлежи на III съезде СПЮ в 1952 г. «О свободе культуры», жестко раскритиковавший советскую модель) сопровождался постепенным возрождением подвергнутой запрету в первые послевоенные годы эстетики модерна рубежа XIX–XX вв. и авангарда, что способствовало частичной смене тематических и художественных приоритетов. На этом съезде был принят новый Устав СПЮ, согласно которому национальные союзы и общества писателей получали полную самостоятельность. В свете новых партийных решений власти проявляли некоторую лояльность по отношению к культуре.

¹ В 1942–1946 гг. Э. Коцбек был вице-председателем Исполкома АВНОЮ, министром по делам Словении в югославском правительстве, вице-председателем Президиума Скупщины НРСл.

² *Kocbek E. Svoboda in nujnost. Ljubljana, 1974. S. 117.*

³ Например, поэтесса А. Шкерл (1924–2009) за опубликованный в 1949 г. сборник «недопустимой» эротической лирики «Тень в сердце».

В целом благосклонно были встречены дебюты молодых авторов: поэтов Ц. Злобеца, Я. Менарта, Т. Павчека и К. Ковича — сборник «Стихи четырех» (1953) и прозаиков Л. Ковачича, А. Хинга и Ф. Боханеца — сборник «Новеллы»⁴ (1954), — в которых прослеживался некоторый отход от социалистической эстетики. Эти публикации, безусловно, способствовали изменению литературной атмосферы. Важную роль в этом процессе сыграли и пришедшие на смену пропартийным изданиям новые литературно-критические журналы: «Беседа» (1952–1957), а после ее закрытия — «Ревия 57» (1957–1958). Они объединили вольнодумную литературную молодежь, поэтов, писателей и критиков нового поколения, восставших против монополии на единый тип творчества и выступавших за духовную свободу, возможность самостоятельного выбора тем и средств выражения, за открытость всем течениям современной эстетической мысли. Так, в первом номере «Беседы» была опубликована известная работа А. Камю «Творчество и свобода». В «Беседе» сотрудничали И. Минатти, А. Хинг, Я. Кос, Л. Ковачич, К. Кович, Я. Менарт, Т. Павчек, Д. Зайц, Ц. Злобец, П. Божич, Д. Смоле, Т. Кермаунер, П. Козак, в «Ревии 57» к ним присоединились В. Тауфер, Г. Стрниша, Й. Пучник. Сначала властям было выгодно закрывать глаза на молодых максималистов, демонстрируя тем самым свою отеческую терпимость и декларируемый либерализм. Однако малейшее «увеличение дозы» инакомыслия влекло за собой скорую расправу. В 1956 г. была создана специальная комиссия при ЦК СКС, возглавляемая Б. Зихерлом, одним из ярких апологетов социалистического реализма. В результате ее деятельности и были закрыты вышеназванные журналы, снята с репертуара пьеса Й. Яворшека, отстранен от работы на философском факультете Люблянского университета видный славист профессор А. Слодняк. Формальным поводом к закрытию «Беседы» стала публикация рассказа Л. Ковачича «Золотой лейтенант» (1957), «порочающего» героический облик Югославской народной армии. «Ревии 57» не простили статей видного философа и диссидента Й. Пучника, в которых был высказан ряд критических замечаний по поводу обстановки в республике (в 1959 г. Пучника приговорили к девяти годам тюрьмы).

Несмотря на эти репрессивные меры со стороны коммунистической власти, реальностью общественной жизни становилось

⁴ Его история очень показательна. Первоначально в книгу должны были быть включены рассказы четырех молодых прозаиков, и рабочим названием сборника было «Новеллы четырех», однако один из авторов, И. Шентюрц, эмигрировал, его прозу убрали, но, несмотря на это, издание все же вышло.

многообразие идей и мнений, в культурной среде все отчетливее проявлялось стремление ближе познакомиться с современными мировыми художественными тенденциями. Первыми лицом к Западу повернулись живопись и театральное искусство: в 1955 г. в Любляне открылась первая в социалистическом лагере международная выставка графики, впоследствии знаменитая Люблянская Графическая биеннале. В том же году на Люблянском фестивале драмы югославская публика познакомилась с европейской экзистенциалистской драмой и драмой абсурда, что дало толчок к оживлению театральной жизни. В Любляне начали работать экспериментальные театры и студии: Экспериментальный театр (1955), Словенский Молодежный театр (1956), «Одер 57» (1957), «Ad Hoc» (1958), на сценах которых ставились пьесы Э. Ионеско, С. Беккета, Ж.П. Сартра, Д. Смоле. Вступающее в литературу послевоенное поколение проникалось духом трагического гуманизма, присущего европейскому интеллектуальному театру. Отстраняясь от текущих проблем социалистического строительства, некоторые молодые авторы начали искать выход в экзистенциальных решениях, выражали себя с помощью искусства, отрицающего требования правдоподобия. Литературные журналы, театры, художественные выставки становились проводниками современного западноевропейского искусства, ранее запрещенных и новых философских и культурологических теорий. Широкой читательской аудитории стали доступны произведения Ф. Кафки, А. Камю, Ж.П. Сартра, У. Фолкнера, С. Кьеркегора. При этом противоречия в общественной и культурной жизни сохранялись. Многообразие идей, мнений, теорий вступало в конфликт с сохраняющимся типом власти. Эстетические рамки постепенно раздвигались, но жестко контролировалась «идейная» чистота искусства, под запретом оставались темы национальных отношений, репрессий в годы войны и социалистического строительства, внутривластной борьбы, критика партийного и государственного руководства. В этих условиях литература была вынуждена искать новые пути в освещении проблем свободы и несвободы, положения человека в тоталитарном государстве и нашла их в обращении к параболическим, мифологическим, абстрактно-символическим, гротесковым формам. Использование средств модернистской и авангардистской поэтики дало толчок формированию новой эстетической системы, основанной на полифонии разных тенденций. Индивидуальный тип сознания начал теснить коллективный, что повлекло за собой субъективизацию изображения, попытки передать ощущение метафизической драмы человечества, всеобщей трагичности бытия. «Литература, — как отмечает Г.Я. Ильина, — завоевывала право

на рефлексию, на сомнение, на трагическое восприятие жизни и ее пессимистическую оценку»⁵. Эти настроения «подпитывались» получавшей широкое распространение философией экзистенциализма, которая оказала огромное влияние на умы словенской творческой интеллигенции. Начали появляться произведения, в которых наметились новые нереалистические подходы и художественные решения, за ними закреплялось определение «модернистские», например, роман Д. Смоле «Черные дни и белый день» (1958). Причем если ранее понятия реализм и модернизм политизировались, трактовались как идеологические антиподы, о чем, в частности, говорил М. Крлежа на Чрезвычайном пленуме союза писателей Югославии (1954), то теперь это деление представлялось условным.

Однако, несмотря на проникновение в литературу модернистских, неоавангардных тенденций, в прозе второй половины 1950-х гг. еще преобладают произведения писателей, в основном придерживавшихся реалистического принципа изображения, хотя и открытого новым эстетическим веяниям. Это романы И. Потрча «В деревне» (1954), Ц. Космача «Баллада о трубе и облаке» (1956), Б. Зупанчича «Поминки» (1957), М. Кранца «Лиственницы над долиной» (1957), в центре которых остается тема народно-освободительного движения. В них углубляется интерес к трагическим коллизиям военной поры, подход становится шире, изображение — более многомерным.

В конце 1950-х гг. в словенском обществе нарастают пессимистические настроения, чувство «бессмысленности человеческой общественной активности» (Д. Пирьевец)⁶, чему способствуют социальное расслоение и распад «партизанского братства», подорвавшие веру людей в справедливость нового порядка. В литературе все прочнее обосновывается тема отчуждения, одиночества, абсурдности бытия. Все это становится благоприятной почвой для дальнейшего продвижения мировоззрения и эстетики модернизма. Его последователи, ощущая исчерпанность традиционных реалистических форм и бесперспективность соцреалистических, в своей философии и эстетике опирались на одноименное направление в литературе Западной Европы и Америки, которое характеризовалось разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала, непрерывным обнов-

⁵ Ильина Г.Я. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. I. 1945–1960 гг. М., 1995. С. 329.

⁶ Pirjevec D. Naša sodobnost. Ljubljana, 1958. Št. 4. S. 291.

лением художественных средств, а также большей условностью (схематизацией) стиля. От него они переняли установку на неразрешимость противоречий современной эпохи, интерес к изображению в человеке бессознательного, отказ от социальной проблематики в пользу создания авторского пространства, приоритет стиля над сюжетом, обновление языка за счет новояза и синтаксиса. В определенной степени словенские модернисты также ощущали себя преемниками национального и европейского авангарда межвоенного периода. На поэтику некоторых авторов оказал влияние новый роман («антироман») французских писателей-поставангардистов, в частности такие составляющие его поэтики, как «вещизм» и антитрагедийность. В целом существенной особенностью литературного процесса в 1960-е гг. является упрочение модернистских тенденций при сохранении сильных позиций трансформирующегося реалистического искусства: первоначальное противостояние реализма и модернизма сменилось здесь своеобразной конвергенцией — взаимопроникновением, взаимовлиянием и взаимодействием. В этой эстетической переориентации словенской литературы важную роль сыграл журнал «Перспективе» (1960–1964) — новое «вольное» издание, которое все больше внимания начинает уделять положению культуры и литературы в социалистическом обществе. Вокруг него собрались в основном активисты двух первых демократических журналов, к которым присоединились Р. Шелиго, В. Зупан, М. Рожанц, Т. Шаламун, Ф. Загоричник. Концепция издания, как вспоминает Я. Кос, трансформировалась: если начинали «перспективовцы» с критики социалистической культуры и этики, то постепенно их деятельность приобрела социальную, а затем и политическую направленность⁷. Журнал начал пересмотр господствующих идейных представлений и стереотипов мышления, отстаивая право художника на критическое отношение к действительности. Это нашло отклик в среде творческой интеллигенции. Однако очень скоро партийное руководство выразило обеспокоенность курсом, который выбрал журнал, тем, что его публикации провоцировали в обществе нездоровые «буржуазные» настроения. В январе 1964 г. члены редколлегии были приглашены на встречу с С. Кавичем, в то время возглавлявшим комиссию по идеологии ЦК СКС, и руководителем издательского совета Государственного издательства Словении Р. Чачиновичем. Их позиция по поводу самой возможности подобной беседы не была одинаковой (Зайц, Ковачич и Смоле от

⁷ Цит. по: Štuhec M. Literarne revije in programi // Slovenska književnost III. Ljubljana, 2001. S. 496.

участия в мероприятии отказались). Объединенные общим негативным отношением к режиму, одни литераторы были уверены, что его можно изменить в лучшую сторону, другие же являлись сторонниками более радикальных мер. В ходе встречи представителям издания было предложено «исправиться», отказавшись от сотрудничества с наиболее «реакционными» литераторами, и «не трогать раз и навсегда решенные вопросы» (стенограмма этой беседы была напечатана в последнем, сдвоенном 36–37-м номере). Редакционный совет был переизбран, однако общая критическая и полемическая направленность журнала осталась без изменений — «Перспективе» продолжили публиковать опального Пучника, требовать автономии культуры, пренебрежительно высказываться о социалистических завоеваниях. Это переполнило чашу партийного терпения, и издание было закрыто «мягким» административным путем: Госиздат Словении отказался его печатать. «Поскольку новый редакционный совет так и не дистанцировался от негативного восприятия действительности... и продолжает сомневаться в правильности политических основ социалистической Югославии. ... Государственное издательство Словении не может взять на себя ответственность за дальнейший выпуск журнала»⁸, — гласило официальное письмо. Ситуацию накалили также карательные меры, к которым прибегли спецслужбы, подвергнувшие сотрудников журнала домашним обыскам, а некоторых и арестам. Арестован был, в частности, тогдашний ответственный редактор издания Т. Шаламун. В ответ на эти беззакония девять членов редколлегии разослали в тридцать семь общественных организаций страны открытое заявление протеста, в котором, осудив действия властей, отказались от какой-либо публичной литературной деятельности. Выступление «перспективовцев» имело широкий резонанс и вызвало дискуссию в прессе, в защиту опального издания выступили тогда многие деятели культуры и даже целые редакции (журнал «Содобност»). Инициативы «Перспектив» в эстетической сфере в определенной степени продолжил журнал «Проблеми» (выходит с 1962 г.), ставший в 1960-е гг. трибуной для актуальных философских и литературоведческих теорий и концепций, в том числе экзистенциализма и структурализма (работы Р. Барта, А. Роб-Грийе, Ж. Лакана, Ж. Дерриды, Ю. Кристевой и др.) и неоавангардистских экспериментов.

Альтернативой существующей социалистической системе ценностей стала модернистская проза А. Хинга, Л. Ковачича, Р. Шелиго, определившая вектор развития словенской литературы

⁸ Цит. по: *Inkret A. Vroča pomlad 1964*. Ljubljana, 1990. S. 10.

в 1960-е гг. В своем видении современности эти авторы опирались на идеи экзистенциализма, их интересовали метафизические проблемы отчуждения, равнодушия и непонимания, подавление личности системой государственных, общественных и семейных отношений, мотивы вины и ответственности как в ее бытовом, так и в универсальном значениях. Активного героя, созидającego новый мир, сменяет в их произведениях сомневающийся, рефлектирующий, социально пассивный человек, аутсайдер-одиночка, дистанцирующийся от жизни коллектива. Авторское внимание переключается с общественно значимых событий на хронику «обыденных хлопот» (Л. Ковачич), писатели обращаются к запрещенной ранее теме секса, к мотивам страха, беспомощности и тоски, усиливающим фрагментарность и дефабулизацию повествования.

К концу 1960-х гг. под влиянием экономических, политических, социокультурных факторов общегославские интеграционные процессы постепенно вытеснялись тенденцией «культурно-национального обособления, что привело к образованию иных условий развития и функционирования искусства» (Г.Я. Ильина)⁹. В Словении все острее ощущались противоречия между декларируемыми правительством свободами и реальной политикой. Миф о бесконфликтности социалистического общества рухнул в результате массовых студенческих выступлений 1968 г., проходивших под лозунгами защиты «истинного социализма». Наступала новая эпоха открытых столкновений, влекущих за собой репрессии и новые волнения, рост критических настроений в среде творческой интеллигенции.

Проза

Развитие словенской прозы второй половины XX в. во многом определила идейная и этическая позиция Э. Коцбека, который «в период директивной политической и идеологической ограниченности выбрал свободу творчества»¹⁰ и стал для многих молодых авторов образцом нонконформизма. Уже в 1949 г. вышла книга его партизанских дневников «Товарищество» (события мая 1942 — декабря 1943 гг.) — одно из самых достоверных свидетельств о словенской национально-освободительной борьбе (НОБ) и ее руководителях. С помощью фактов о политических и военных событиях, личных впечатлений от увиденного, писем, философских рассуждений и лирических отступлений, автор показал всю

⁹ Ильина Г.Я. Литература Югославии... С. 404.

¹⁰ Virk T. Pomen zbirke Strah in pogum // Kocbek E. Strah in pogum. Ljubljana, 1996. S. 36.

трагическую для словенцев противоречивость военного противостояния, поднял вопрос о роли и месте национальной интеллигенции во Второй мировой войне. Через два года в одном издании вышли четыре новеллы — «Темная сторона луны», «Блаженная вина»¹¹, «Огонь» и «Черная орхидея», в которых на первый план выдвигаются экзистенциальные и нравственные проблемы человека на войне — свобода, смерть, судьба, правда, вина. Авторский угол зрения заявлен и в самом названии сборника — «Страх и мужество», и в выборе в качестве эпиграфа цитаты из книги пророка Исаии о тьме и страхе. Герои новелл — молодые антифашисты, с оружием в руках защищающие родину от захватчиков. Они образованны, изучали философию, литературу, музыку, интеллектуальный уровень и культура выделяют их из ряда простых партизан. В отличие от последних герои-интеллигенты способны сомневаться в безусловности исторической необходимости. Так, фельдшер Дамьян, которому поручено ликвидировать предателя Штефана, своего ровесника, волею случая этого избегает (новелла «Блаженная вина»); командир Грегор, подчинившись закону военного времени, без суда приводит в исполнение смертный приговор Катарине, девушке, подозреваемой в предательстве, которую успел полюбить (новелла «Черная орхидея»). Грегор жертвует любовью ради долга и при этом чувствует, что существует нечто высшее, трансцендентное, то, что сильнее долга, революционных задач и текущих обстоятельств. Впервые после войны получает резонанс и одна из больных тем недавнего военного прошлого — роль католической церкви в расколе словенского общества в период оккупации (новелла «Огонь»). Переживания, сомнения, напряженная мыслительная работа человека, оказавшегося перед лицом нравственного выбора, составляют главный повествовательный пласт новелл. Художник большой эрудиции и культуры, Коцбек через прямые упоминания, отсылки, аллюзии, ассоциативный ряд, цитаты вводит в свои произведения не только национальный, но и широкий мировой историко-культурный и литературный контекст, в котором соседствуют Ф.М. Достоевский и Р.-М. Рильке, Ф. Ницше и В.И. Ленин, И. Стравинский и М. Равель. Такой подход впоследствии взяли на вооружение представители следующего литературного поколения: А. Хинг, Л. Ковачич, Д. Смоле.

В 1950-е гг. полностью раскрылся прозаический талант одного из основоположников социального реализма Цирила Космача.

¹¹ Впервые рассказ был напечатан в коллективном сборнике «Народ восстал» в июле 1951 г. вместе с рассказами Ф. Бевка, Б. Пахора, Я. Градишника, А. Ребулы и В. Краля.

Сотрудник партизанской газеты «Словенски порочевалец» в 1944–1946 гг., после войны он работал в газете «Товарищ» (1949–1952) и на киностудии «Триглав фильм» (1952–1955), где по мотивам своей новеллы «Папаша Орел» (1946) написал сценарий для первого словенского полнометражного фильма «На своей земле» (1949). Послевоенные рассказы Космача составили сборник «Из моей долины» (1958). В автобиографическом романе «Весенний день» (1953) через ассоциативный ряд и воспоминания героя-рассказчика воссоздана атмосфера словенской жизни периода Первой и Второй мировых войн. Реалистическая направленность повествования дополняется ярко выраженным лиризмом и символической образностью. Теме войны посвящена «Баллада о трубе и облаке» (журнал «Наша содобност», 1956–1957, обновленный книжный вариант, 1964), произведение, сочетающее в себе особенности лиро-эпического жанра баллады (драматический сюжет, острая конфликтность) с фольклорной символикой. Основу произведения составляют три сюжетные линии: история подвига крестьянина Темникара и его жены, спасших раненых партизан, история предательства Чернилогара и столкновение творческой фантазии писателя Петера Майцена, пишущего о Темникаре, с реальностью.

Балладный строй у Космача сливается с современной структурой романа в романе. Майцен работает над романом о народном герое Темникаре. Прервав начатое повествование, он едет в места, где происходили описываемые им события. На глазах у читателя меняется первоначальный замысел, идет процесс постижения истины, анализ увиденного, выяснение внутренней логики характеров и событий. Романтическая легенда о подвиге взаимодействует с современным романным мышлением, исследующим психологию героизма и предательства. В духе фольклорной традиции природа и отдельные предметы наделяются способностью чувствовать и размышлять, с ними беседуют герои романа, сами словно из народной легенды. Темникар был «из металла, закаленного в кровавом пламени, прямой и гордый... И был он огромен, выше деревьев». Звук военной трубы на фоне плывущего по небу облака заставляет писателя беспокойно бродить по окрестностям хутора, чтобы закончить задуманную повесть о простом крестьянине, пожертвовавшем собой и своей семьей ради спасения партизан. Крестьянин Чернилогар во время войны оказался в похожей ситуации, но не выдержал нравственного испытания. Угрызения совести после войны привели его к самоубийству. Произведение Космача имеет прямой выход в современность, в нем подчеркнуто значение нравственного опыта народно-освободительного движения для последующих

поколений. Переплетение прошлого и настоящего, особая система символов помогают соединить мир современного человека с исторической памятью народа. Эта перекличка времен станет структурным принципом для многих произведений словенской прозы. Тяготение к фольклору, сказочным народным преданиям проявляется в юмореске «Кузнец и дьявол» (1959), повествующей о ночной стычке кузнеца с местным священником, переодетым в черта, в новелле «Тантадруй» (1959), где юмор и гротеск используются для характеристики «маленького человека». В простой деревенской жизни, близости к природе прозаик видит нравственную основу бытия.

К актуальным проблемам современности и теме героической борьбы словенского народа против фашизма обращается в своих произведениях рассматриваемого периода Мишко Кранец. Хроника социалистического преобразования села, изображение «последнего боя, который дает деревня, чтобы удержать старое, уходящее...»¹², отражена в первых двух частях трилогии «Повести о власти» («Канцелярия», 1949; «Под звездой», 1950; «Земля движется вместе с нами», 1956). Загравивая насущные политические и социальные проблемы современности, писатель постепенно углубляет критический анализ действительности, уделяет большое внимание сложному комплексу идеологических и психологических процессов в сознании разных общественных слоев: вторая и третья части «Повести о власти», романы «Утраченная вера» (1954), сборники рассказов «Хлеб — горькая вещь» (1959), «Украденная любовь» (1965). В романе «Лиственницы над долиной» (1957) он привлекает внимание к такому типичному для послевоенного времени явлению, как отток в города сельского населения Словении, ищущего благополучной жизни. Действие происходит в 1955 г., когда на смену тяготам войны и эйфории победы приходят суровые будни социалистического строительства, несущие новые трудности, когда меняется не только уклад жизни, но и сама психология людей. «Десять послевоенных лет, — говорит один из главных героев произведения, бывший партизан Алеш Луканц, — провели резкую границу между мечтами партизанских времен и действительностью». Картины современности сменяют реминисценции, обращенные к событиям военных лет, «порой страшно и неизгладимо изломавшие судьбы и души людей». Через чудовищные испытания проходит юная партизанка Минка Яковчева, несмотря на трагедию своей семьи — четыре ее брата и сестра отдали

¹² Цит. по: Paternu B., Glušič-Krisper H., Kmecl M. Slovenska književnost. 1945–1965. Ljubljana, 1967, I knjiga. S. 243.

жизнь за свободу родины, отец оказался предателем, и суд над ним свершила его жена, нашедшая силы жить дальше. Одним из первых среди писателей социалистической эпохи Кранец обращает внимание на фигуру приходского священника в послевоенной Словении. Образ Петера Заврха, местного батюшки, ведущего душевные беседы со своим «словенским» Богом, передает особенности и противоречия национального характера, сочетающего патриотизм и патриархальность, гуманность и консерватизм. События романа разворачиваются в Верхней Крайне, близ хребта Горьянцы и горы Урбан, пейзаж становится для писателя важнейшей составляющей его художественной палитры. Совпадая или контрастируя с настроениями героев, он часто подчеркивает трагизм происходящего, становясь не только фоном, но и действующим лицом повествования.

В произведениях Кранца о современности часто присутствуют публицистические отступления, а иногда и прямые политические высказывания. В грандиозной по замыслу эпопее — неоконченной тетралогии «За светлыми горизонтами» (1960, 1963), в которой действуют более сотни персонажей, с хронологической точностью, день за днем, отражен военный поход 14-й партизанской дивизии из Белой Крайны в Штирию в феврале 1944 г. Используя материалы военных архивов, документы, портреты реальных исторических лиц, прозаик создает развернутую картину событий военного времени, показывая всех ее участников: партизан, домобранцев, немецких и итальянских оккупантов. Документальный подход лежит в основе еще одной эпопеи Кранца — хроникального трехтомного романа «Красногвардеец» (1964–1967) о революционных событиях в Прекмурье в 1918–1919 гг. Идея крестьянской революции соединяется в произведении с темой пробуждения национального самосознания прекмурцев в условиях мадьяризации. Автор стремится передать настроение коллективного воодушевления народных масс, дух борьбы участников Прекмурской «революции», которую сам он запомнил еще ребенком. Воспоминаниям о детстве посвящен также лирический роман «Молодость на болоте» (1962).

В начале 1950-х гг. в литературу входит Бено Зупанчич (1925–1980), прозу которого с социальными реалистами старшего поколения сближает вера в человека, в его доброту и самоотверженность, а также признание общественной детерминированности поведения людей. В центре его внимания — «маленький» человек с его «маленькой» историей, в которой отображаются и трагические эпизоды недавнего военного прошлого, и стремительные общественные изменения послевоенного времени.

Слова повествователя в рассказе «Плакаты и любовь» (сборник рассказов о войне «Четверо молчащих и другие истории», 1951) очень точно передают авторскую задачу: «Разрешите, я расскажу вам историю, в которой не будет никаких героев или великих людей...» Писатель озабочен обновлением повествовательной техники, что наглядно прослеживается в другом рассказе этого сборника «Из записок специалиста по разведению мелких животных». Рассказ написан в форме дневника, имеющего точную датировку: с 26 декабря 1941 г. по 20 июня 1945 г., найденного автором в кипе старых бумаг. Желая подчеркнуть подлинность текста, он дает подробный комментарий к рукописи, обращая внимание на пропуски, приписки карандашом на полях, испорченные страницы, наконец, на последний листок большой кляксой, растекшейся по недописанному абзацу. Наивные дневниковые записи простого обывателя, до войны вполне довольного жизнью, — это хроника потерь, материальных (имущество, животные, сбережения) и духовных (дружба, семейные отношения, контакты с миром). Когда в конце войны вернувшийся сын приносит ему зверушку, герой уже не в силах вернуться к своему прежнему, как ему когда-то казалось, имевшему смысл занятию.

Во втором сборнике новелл «Ветер и дорога» (1954), где в ряде произведений акцент сделан на столкновении старого и нового мира, усиливаются психологический и символический компоненты. В центре противостояния героинь (невестки и свекрови) в новелле «Похороны» — вопрос о том, как хоронить офицера: согласно гражданской процедуре, как того требует новая власть, или по католическому обряду. Верх одерживает мать, вековая религиозная традиция побеждает официальные предписания, что доказывает, сколь чужда пока новая социалистическая мораль простому человеку. В 1957 г. выходит самый известный роман Зупанчича «Поминки» (1957), переведенный на девять языков. Роман написан от первого лица в форме исповеди пятнадцатилетнего юноши Нико Кайфежа, выросшего в мещанской среде, но нашедшего путь к антифашистскому движению. Это история его возмужания, внутреннего роста. «Я описал людей, — замечает автор, — с которыми был лично знаком... Книга эта — своеобразный скромный памятник товарищам, погибшим в Любляне или позже — в партизанах...»¹³ Название произведения символично и имеет свой подтекст. Это поминовение погибшей молодежи, известных героев и безымянных подпольщиков. Второй смысл названия отражает другой пласт романа — это поминки по

¹³ *Кранец М.* Лиственницы над долиной; *Потрч И.* В деревне; *Зупанчич Б.* Поминки. М., 1977. С. 444.

мещанству, образу жизни и психологии обывателей. Разрушение собственного дома, на порог которого герой бросает гранату, становится для него разрушением мира Кайфежей. Произведение Зупанчича показывает, что идеалы народно-освободительного движения стали нравственным критерием для части представителей словенского молодого поколения.

По-иному смотрит на мир ровесник Зупанчича, прозаик и драматург Андрей Хинг (1925–2000). Как свидетельствовал сам писатель, первый его рассказ «Петер Хелман» был напечатан в 1939 г., но не сохранился. Краткая проза 1950-х гг. — «Очерки о необычных характерах» (журнал «Младина», 1949–1950), «Ножи» и «Цветок на той стороне поляны» (сборник «Новеллы») — привлекла внимание своей близостью новейшим образцам модернистской литературы XX в. Молодой автор писал о необычных характерах и судьбах людей, не приемлющих окружающей реальности, травмированных ею, касался «неудобных» тем (семейное насилие, инцест, половые извращения). Его «визитной карточкой» были камерность и психологизм, главным объектом которого становится подсознание. Фокусируя внимание на внутренней сущности своих героев вне социального контекста или через его трансформацию, Хинг затрагивает в своих произведениях темы фатальности судьбы, беспомощности человека перед ее невидимыми силами, держащими людей в своей власти, одиночества и невозможности обретения гармонии с миром (сборники «Роковая черта», 1957; «Плато», 1961). Война предстает здесь как чудовищное время убийств и предательств, страшную печать которого человек несет на себе и в мирные дни (рассказы «Смерть и ложь в кресле-качалке», «Укрытие от смерти», «Мариса»). К теме творчества обращен первый роман Хинга «Лес и скала» (1966), рассказывающий о музыканте Лебанае, художественный мир которого противопоставлен быту и нравам обывателей. Рассказ ведется от нескольких лиц с вставными сюжетными линиями. Автор экспериментирует с формой, стремясь показать несовпадение темпа жизни героев и ритма окружающей действительности.

К «критическому» поколению послевоенных литераторов, выступавших за освобождение искусства от идеологических рамок, принадлежит также Доминик Смоле (1929–1992), один из основоположников национальной экзистенциальной драмы и драмы абсурда, в 1972–1980 гг. возглавлявший Словенский Молодежный театр в Любляне. Как прозаик Смоле вошел в историю национальной литературы благодаря своему роману «Черные дни и белый день», одному из первых словенских модернистских произведений, полемизирующих с системой социалистических ценностей. Роман по частям публиковался в журналах «Беседа»

(1955–1956) и «Ревия 57» (1957), в книжном варианте вышел в 1958 г. Он обращен к «камерным» на фоне грандиозных задач социалистического строительства проблемам творческой интеллигенции, представители которой, балансируя между иллюзией и реальностью, безуспешно пытаются преодолеть духовный кризис. Действие развивается вокруг взаимоотношений трех главных героев: художника, актрисы и ее суфлера. Художник мечтает о встрече с идеальной женщиной, которая подарит ему счастье любви и творческое вдохновение, а в реальной жизни несколько лет встречается с рыжеволосой Марушей, не слишком успешной театральной актрисой. Эти отношения начинают тяготить героя; понимая это, его возлюбленная расстается с ним и заводит отношения с давно влюбленным в нее суфлером театра. Кульминацией, разрушающей любовный треугольник, становится самоубийство женщины, которая не в силах смириться с тем, что любовь, талант и красота уходят безвозвратно. Смерть героини изменяет внутренний мир бывших соперников, но не дает им внутренней свободы. Они лишены способности бороться, совершить поступок, неслучайно автор оставляет художника и суфлера безымянными. Через ощущение метафизической драмы человека, всеобщей трагичности бытия раскрываются реальные проблемы людей, запутавшихся в экзистенциальных противоречиях. Несомненной удачей автора является тонкий психологический рисунок образов, интересна его игра с символикой чисел (три персонажа, три встречи актрисы с каждым из мужчин, три дня основного действия).

Героико-патриотический пафос «прогрессивной» литературы был чужд и Лойзе Ковачичу (1928–2004), не случайно его цикл рассказов «Люблянские открытки» (впервые опубликован в журнале «Беседа» в 1953 г., затем вошел в коллективный сборник «Новеллы», 1954, и авторский сборник «Ключи от города», 1964) о «маленьких» людях «большого» города был за безыдейность и пессимизм подвергнут острой критике со стороны Б. Зихерла. Роман-монолог Ковачича «Мальчик и смерть», отдельные главы которого были напечатаны в журнале «Перспективе» в 1960–1961 гг., увидел свет только в 1968 г. Центральное место в нем занимает тема смерти, что в целом характерно для словенской модернистской прозы¹⁴. В поисках «высшей реальности» автор через монолог двенадцатилетнего ребенка, рассказывающего о смерти отца, воссоздает восприятие героем окружающего в виде фантастической, полной ужасов картины, весьма далекой от актуальной социальной действительности, смело поднимает

¹⁴ *Borovnik S. Pripovedna proza // Slovenska književnost III. Ljubljana, 2001. S. 162.*

трансцендентальные вопросы. В основе сюжета — травма, лично пережитая писателем в отрочестве, он лишь изменил возраст героя. Действие происходит в Любляне — в доме мальчика, в трамвае и на кладбище в течение двух суток. Болезнь, агония, смерть, похороны, а также все, что этому сопутствует — обряд исповеди и причащения, заказ гроба, прощание с покойным, ритуал погребения, — показаны через призму детского сознания. Даже увидев кончину отца своими глазами, ребенок не может в нее поверить, оставшись на кладбище один, зовет умершего, хлещет могилу ветками, кидает в нее камни, рыдает. Автор передает всю гамму чувств маленького героя — отчаянье, страх, злость, ощущение вины и отверженности. Слепленный горем, мальчик долго блуждает среди надгробий, с трудом находит выход и на трамвае едет домой. После испытанного потрясения окружающие предметы видятся им отстраненно, воспринимаются скорее через аллюзии: трамвай — это «комната, которая возит людей», могильщики — «черные люди». Принятие неизбежного становится для него в итоге актом инициации, шагом в иную, взрослую жизнь. Автобиографические мотивы и в дальнейшем будут преобладать в прозе Ковачича.

Модернистский эксперимент продолжил в 1960-е гг. прозаик и драматург Руди Шелиго (1935–2004), в произведениях которого заметно влияние французского «нового» романа (повествование, лишённое сюжета и героев в традиционном смысле). Один из деятелей культуры новой волны, «перспективовец», в канун и после словенской «бархатной» революции он нашел себя на политическом поприще: был председателем Общества словенских писателей (1987–1991), соучредителем первой оппозиционной партии Словении — Словенского демократического союза (1989), депутатом парламента (с 1990 г.), министром культуры РС (2000).

Критическое отношение молодого автора к современному обществу выражалось на стилистическом уровне — в его прозаических текстах отсутствие психологизма, диалогов и монологов компенсируется описанием поведения часто безымянных персонажей, предметной детализацией, приемами ассоциативного монтажа. Анализируя рассказ Шелиго «Камень»¹⁵ (1958), литературный критик Т. Кермаунер впервые ввел в словенский научный обиход термин «реизм»¹⁶. В основу текста первого ко-

¹⁵ Имя героя.

¹⁶ Реизм (от лат. res — вещь) — философская концепция, согласно которой реально существуют только вещи; реизм отрицает самостоятельное существование психологического начала, «событий», «отношений», «свойств» и т.п. Автор — польский философ Т. Котарбиньский.

роткого романа писателя «Башня» (1966) легли наблюдения за ручным трудом. Широкая известность пришла к Шелиго после выхода следующего модернистского романа «Триптих Агаты Шварцкоблер» (1968), описывающего жизнь современной словенской девушки в течение суток. Ее имя, указанное лишь в названии, заимствовано из исторического романа классика национальной литературы И. Тавчара «Хроника усадьбы Высокое» (1919). Судьбы героинь обоих произведений схожи, каждая переживает психологический надлом и внутренне меняется после столкновения с действительностью. Шелиго делает акцент на абсурдности индивидуального существования, выраженной в апатии и неспособности Агаты повлиять на свою судьбу, что иллюстрируют три главных эпизода, в которых героиня выступает как объект сексуальных домогательств со стороны мужчин. Ее облик складывается из ряда стандартных деталей — белое платье, загорелая кожа, туфли на каблучках, лак для волос. Роман состоит из трех глав, в каждой из которых подробно описана какая-то одна сторона жизни героини. В первой — скучная и бессмысленная работа в учреждении, где все служащие — лишь детали общего механизма. Коллеги манкируют своими обязанностями, интригуют, шеф, пользуясь служебным положением, пристает к молодой сотруднице. Вторая глава дает представление о личной жизни героини. У нее есть молодой человек по имени Юрий, они идут в кино, там, в темноте он тоже распускает руки, Агата вырывается и убегает. Потом садится в машину к незнакомому человеку, который увозит ее в лес и насилует. Девушка не сопротивляется, мужская агрессия вызывает у нее полное безразличие: «Обе ее тонкие изящные руки, казавшиеся белоснежными, лежали возле нее на земле как две сорванные ветки какого-то дерева». Половой акт представлен как форма овеществленной деятельности, где партнерша — просто предмет для манипуляций. Внутреннее состояние героини, ее переживания после случившегося описаны в третьей главе. Почти в беспомощности она бросается прочь от места преступления и попадает в полуразрушенный дом, где постепенно приходит в себя. В состоянии относительно душевного равновесия ее приводят не таблетки, которые она сначала судорожно глотает, а ночное небо — «бесконечность вселенной, освещенная теплым светом полной луны». Однако воодушевление от ощущения слияния с мирозданием быстро проходит, и Агата возвращается к спасительному и безопасному миру вещей. Ведь она, согласно авторской концепции, тоже вещь, один из предметов, а вовсе не сосредоточение активных, движущих современный мир сил. Отстраненность авторского взгляда, реистическая манера повествования, герметизм языка — эти черты,

присущие прозе Шелиго, наблюдаются в дальнейшем в сборнике рассказов «Язычество» (1973) и в романах «Давай я осыплю тебя листвою» (1971) и «Легкое прикосновение» (1975).

Словенская критика высоко оценила новаторство поэтики Шелиго, его стремление адаптировать последние европейские художественные достижения к нуждам национальной словесности. Т. Кермаунер увидел в его прозаических опытах «успешную попытку вернуть модернистской прозе живую пластичность... и экзистенциальный заряд»¹⁷.

Произведения словенских прозаиков модернистского направления, опиравшихся на современные европейские философские концепции и художественные достижения, существенно обогатили понятийный аппарат и эстетические возможности национальной литературы. Их литературные опыты, дававшие большую свободу читательской фантазии, становились стимулом либерализации культурного пространства Словении.

Поэзия

Говорить о словенской поэзии двух первых послевоенных десятилетий невозможно без учета факторов, формировавших политическую и культурную атмосферу тех лет. На ее послевоенное развитие существенное влияние оказали война, революция и последовавшие за ними кардинальные общественно-политические изменения, приход к власти коммунистов, их политика в сфере искусства — попытка свести все к одному художественному методу по образцу социалистического реализма. С этим направлением связана вся партизанская лирика и поэзия второй половины 1940-х гг., продолжающая традицию искусства «борьбы и агитации». Однако после 1950 г. оно теряет актуальность и уже к середине десятилетия практически сходит со сцены. На смену объективизированной, обезличенной, проникнутой коллективистским духом борьбы и социалистического строительства, агитационной поэзии приходит субъективное исповедальное стихотворчество. Во второй половине 1950-х гг. в лирике углубляются мотивы пессимизма и самоотречения, нарастает рефлексия, вызванная разочарованием в окружающей действительности — общественные идеалы равенства не были достигнуты, различия между декларируемым и реальным возрастали. В это время закладываются основы экзистенциальной поэзии отчуждения, не исповедующей более гуманистические ценности, при-

¹⁷ *Kermauner T. Družbena razveza: sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi. Ljubljana, 1982. S. 118.*

влекающей внимание к мрачным, не внушающим надежды и радости сторонам человеческого «я».

К ведущим авторам 1950–1954 гг. можно отнести М. Бора — сборник «Плющ над плотиной» (1951), Й. Шмита — сборник «Двойное цветение» (1952), П. Левица — сборник «Зеленая волна» (1954), И. Минатти — сборник «А весна придет» (1955), а также А. Водника, творчество которого сформировалось еще в межвоенный период, — сборник «Золотые круги» (1952). Целый ряд других поэтов, дебютировавших перед войной, например, Б. Водушек, Э. Коцбек, Ц. Випотник, Й. Удович в это время стихов практически не публикуют, причиной их молчания послужило разочарование в сложившейся в стране после 1945 г. и сохранявшейся до начала 1960-х гг. общественно-политической ситуации. Один из крупнейших словенских поэтов XX в. Э. Коцбек, попав в опалу, был объявлен персоной «нон грата» и фактически на десять лет отлучен от большой литературы, поэтому свой первый послевоенный сборник «Ужас», обращенный главным образом к опыту военных лет, смог издать только в 1963 г.

Если в военные годы поэзия несла в себе дух борьбы, веру в победу, славил героев, то в начале 1950-х, с ослаблением энтузиазма первых лет социалистического строительства, она обратилась к более личным, камерным темам, лишь отчасти вызванным эхом недавней войны. Правда, в творчестве многих военных авторов звон литавр сменяется полутонами, появляются ноты сомнения, неуверенности, страха.

Одной из центральных фигур словенской партизанской поэзии, наряду с К. Дестовником-Каюхом и Ф. Балантичем, является Матей Бор (наст. имя Владимир Павшич), известный также как драматург. До начала Второй мировой войны он занимался журналистикой, преподавал, выступал как литературный и театральный критик. Поэтический талант Бора раскрылся в военные годы. Звание «поэта революции» Бор получил благодаря сборнику «Перебором бурю» (1942), ставшему своеобразной поэтической библией сопротивления. Однако уже в «Плюще над плотиной» агитационную риторику сменяет исповедальная интонация, погружение в мир человеческих чувств, которым не нашлось места в произведениях военных лет. Образы становятся безыскуснее, мысли обретают эмоциональную проникновенность, ощутимо движение от патриотической тематики к лиризму. Таково, например, стихотворение «Солнце и я»:

Лишь я да солнце — никого меж нами.
Мы с ним средь виноградников они.

Я на его поглядываю пламя,
Оно ко мне несет свои огни.

И говорю я с завистью: навеки
Твой, солнце, свет, а живу я лишь миг,
И скоро ночь мои закроет веки,
И смоев время образ мой и лик.

Но все-таки мой путь не оборвется.
Зерном тугим я лягу в шар земной,
Который дальше в космос унесется
С тобою вместе, солнце, и со мной.

Мне толковать о смерти не годится.
Мы здесь с тобой по-прежнему вдвоем,
И льнем к лозе, к заботливой сестрице,
И созреванья винограда ждем.

(Перевод М. Ваксмахера)

Еще более ощутим этот перенос акцента в сторону сокровенного в следующем сборнике «След наших теней» (1958). Эта же тональность характерна для цикла «Шел человек через атомный век», в котором переданы предчувствия будущей экологической катастрофы. В творчестве Бора, переводившего драмы В. Шекспира, заметно влияние ренессансной поэзии, источником его вдохновения являются также впечатления от многочисленных заграничных путешествий. При этом, несмотря на усиление в стихотворениях личностного начала, Бор оставался прежде всего гражданским лириком, ориентированным на актуальную общественную проблематику, его главным художественным достижением по праву считается героическая поэзия военных лет, ставшая гимном освободительной борьбе.

Непростым оказался послевоенный путь к читателю для Эдварда Коцбека. После войны он столкнулся с властью дважды: после публикации «клеветнического» сборника новелл «Страх и мужество» в начале 1950-х гг. и после интервью, данного в 1975 г. триестским словенским писателям А. Ребуле и Б. Пахору, в котором он публично осудил массовые расстрелы мирного населения, осуществленные коммунистами в 1945 г. Участник НОБ с весны 1942 г., крупный общественный и политический деятель-некоммунист, он в 1952 г. из-за идейных расхождений с политическим руководством был отправлен на пенсию и до начала 1960-х гг. фактически пребывал в статусе диссидента. Затем ему было разрешено публиковаться в журналах «Перспективе»

и «Содобност», потом выпустить сборники «Ужас» — стихи 1938–1963 гг. (1963) и «Донесение» (1969), где мечущийся между христианской моралью и революционным насилием лирический герой с болью говорит о трагедии гражданской войны, о судьбе человека в условиях критически воспринимаемой им современной цивилизации «нашего надменного столетия». В последнее поэтическое издание «Избранные стихи» (1977) вошел сборник военного времени «Пентаграмма» и сборники «Жар» и «Невеста в черном», созданные после войны.

В своем послевоенном творчестве Коцбек опирается на экспрессионистскую традицию и идеи французского персонализма, в центре его внимания — травматический опыт войны и моральные дилеммы послевоенной жизни, представленные сквозь призму личностного сознания, его мироощущение несет в себе надежду и страх одновременно. Стих Коцбека чаще свободен, хотя поэт блестяще владел рифмой. Один из главных новаторов и реформаторов словенского поэтического языка середины XX в., Коцбек соединяет драматизм столкновения человека и эпохи с пластичностью формы. Последняя строфа стихотворения «Перед боем» (сборник «Ужас») звучит так:

Когда бы этот час настал
И ты, Отец, явил мне милость,
Чтоб это все в один кристалл
Чудесно вдруг соединилось, —
Тогда все грани бытия
В словесный жемчуг уплотнятся.
Пожертвованный смерти, я
Уйду, чтобы в стихах остаться.

(Перевод В. Бурича)

Схожие ощущения переданы в сборнике «Донесение», написанном человеком, который находился под негласным надзором полиции: в нем представлены иронические наблюдения автора над парадоксами коммунистической действительности. Запертый в четырех стенах художник способен противостоять насилию и абсурду тоталитарной системы благодаря своему единственному оружию — слову:

Я — язык-пламя
огонь, который был сожжен
и не перестанет гореть
и жечь.

(«Микрофон в стене»)

Основой поэтического мировидения Коцбека является метафизическое отношение к человеку и истории, для него характерно эпическое осмысление общественных потрясений, понимание сложности и неоднозначности исторических ситуаций. История в его глазах — «смутная тревога людская», «бесконечная битва между Злом и Добром», а современность с ее «парадами и салютами», «декретами» и «запретами» движется «мимо неба и мимо человека на этой земле» (стихотворение «История», перевод А. Романенко).

Партизанская лирика Коцбека, соединяющая личные горестные переживания и патриотическое воодушевление, несет в себе выраженную гуманистическую доминанту, стремление постичь глубокие противоречия времени, в его послевоенных стихах мотивы ужаса и разрушения связаны с имманентными проблемами эпохи. Поэт пытается понять, есть ли диалектическая связь между коммунизмом и христианством, революционным террором и «блаженной виной» причастности к партизанскому движению. Во всем поэтическом наследии Коцбека, включая партизанскую лирику, есть лишь несколько примеров откровенного агитационного славословия, в основном же поэт ищет ответы на «вечные» «проклятые» вопросы:

Как ты, зачем ты, и с кем ты,
почему ты, когда ты, откуда,
прежде всего какой ты, кто ты,
и как бы ты изменился,
внутри или снаружи,
заново изобретен или повторен,
постоянен или изменчив...

(«Вопросы», перевод В. Бурича)

Оба выдающихся автора военного времени, Бор и Коцбек, служили примером для поэтов-современников: первый — вследствие пропагандистской направленности своей поэзии, второй благодаря идейным исканиям и художественному новаторству, приближавшему национальную литературу к лучшим мировым образцам. Дарование Коцбека оказало определенное влияние на поэтику Ц. Випотника, Й. Удовича, Й. Яворшека.

Эстетически близок Коцбеку его единомышленник, также в прошлом христианский социалист Антон Водник, послевоенная лирика которого несет в себе черты неосимволизма и христианско-эсхатологическую исповедальность, а в некоторых произведениях (сборник «Голос тишины», 1959) — элементы пантеизма и мистики. Как сотрудник журнала «Дом ин свет», выходившего

в оккупированной Любляне до 1944 г. вопреки провозглашенному деятелями антифашистского сопротивления лозунгу «молчания культуры», Водник после войны испытывал определенные трудности с новой властью, однако судебному преследованию не подвергался и работал на скромной должности корректора. В 1948 г. вышла его книга, в основе которой — подборка довоенных стихотворений, написанных в духе экспрессионизма; затем были опубликованы сборники 1952 и 1959 гг. Этическим ориентиром для поэта служит христианский идеализм, убежденность в том, что противоречия, связанные с Эросом и Танатосом, возможно преодолеть благодаря глубокой вере, трепетному отношению к языку поэзии и художественным образам, соразмерности объективного и трансцендентального сознания.

Глубоко личная, медитативная лирика, отражающая состояние экзистенциального кризиса, даже ужаса, и одновременно дающая надежду, отличает поэтов Ц. Випотника и Й. Удовича. Цене Випотник (1914–1972), филолог, выпускник Люблянского университета, во время войны выжил в итальянских лагерях, затем работал редактором в издательствах, переводил. Уже первый его сборник «Одинокое дерево» (1956) содержит произведения зрелого лирика, в которых сильны балладные мотивы. В них автор говорит о страданиях человека в концлагере, вспоминает о военных тяготах, не скрывает разочарования от первых социалистических лет. Исповедальная нежность лирики мирного времени соседствует с гневной интонацией стихов военных лет, в которой слышатся отзвуки страха и смятения, близкие настроениям Коцбека. Так может писать лишь человек, смотревший в глаза смерти — стихотворение «Ночь в концентрационном лагере»:

Свинцовый мрак
освещает месяц,
обглоданный и кровавый,
словно отблеск с земли
через древнее небо низвергся,
под ним пропавшее облако,
будто выкидыш,
камнем летит
сквозь тьму.

Йоже Удович (1912–1986), славист по образованию, в начале войны был интернирован, в 1943 г. присоединился к партизанам. После войны начал публиковаться в журналах; дебютную книгу «Зеркало снов», в которую вошли довоенные и послевоенные произведения, выпустил в 1961 г. Этот сборник свидетельствует

об усилении в словенской лирике личностного исповедального начала. Через выразительные образы поэт пытается смягчить чувство горечи и разочарования, постигшее его поколение после войны, при этом в его стихотворениях отчетливо прослеживаются черты, присущие авторам межвоенного периода, опиравшимся на идеи христианского социализма, в частности, Коцбеку. Показательно стихотворение «Зеркало снов», давшее название всему сборнику:

Зеркало снов
отблеск бросает
в черную ночь.

Длинные волосы
вымыла на ночь
в лунном потоке,
сушит теперь их
в чьем-то саду.
Розы не знают ее,
ночь не знакома
с ней, и привратник —
дух не впускает ее,
просит ответить,
кто она, кто и откуда.

Не говорит,
что она из моей
вышла груди,
в ночь возвращаться не хочет.

Белая птица
из пальчиков тонких ее
острые вытащить хочет шипы.
Освободить от тоски.

Больше не вспомнит
она о шипах
в сердце моем
никогда.

(Перевод А. Кушнера)

Нарушая логические конструкции, традиционные формы и рифмы, Удович сохраняет классический синтаксис, пристрастие к красоте слова-символа, к тайне. Поэзия для него — неуловимый,

загадочный и вечно обновляющийся мир, а поэт — тот, кто видит «образы грядущего» и «познает колдовство» (стихотворение «Протей»).

По-другому складывался творческий путь И. Минатти и Л. Кракара. Иван Минатти ушел в партизаны со студенческой скамьи, начал печататься в партизанских изданиях. После войны, закончив университет, работал редактором и много переводил. От дебютного сборника пламенной партизанской лирики «С дороги» (1947) он быстро перешел к субъективной рефлексивной манере творчества, став одним из крупнейших представителей послевоенной исповедальной импрессионистической лирики. Об этом свидетельствуют сборники «А весна придет» (1955) и «Кого-то ты должен любить» (1963). Однако военное прошлое никогда не переставало быть камертоном его творчества, «пеплом Клааса» стучало в сердце:

Мы в лагере зажгли костер веселый
и сели рядом, как в лесу, бывало,
в минуты партизанского привала.

Гитара, смех, и хоровод, и снова
задорный смех. От пляски рдеют лица.
И мысль моя, как светлячок стремится
скользнуть в густые заросли былого.

Они пришли и молча сели рядом,
как теми незабвенным ночами
(тот у Горьянцев пал, а тот на Чавне),

и были мы друзьям пришедшим рады,
и до утра мы у костра сидели
и тихо в угли красные глядели.

(«Они пришли...», перевод М. Ваксмахера)

Лойзе Кракар (1926–1995), прошедший Бухенвальд и Освенцим, изучал после войны славистику в Люблянском университете, работал в журналах и издательствах, на радио Словении, преподавал. Как и у Минатти, его первый сборник «На подъеме молодости» (1949) пронизан духом послевоенного оптимизма, однако довольно быстро эти настроения сменились чувством разочарования в окружающей действительности, на первый план вышли стихи, ориентированные на личные переживания, имеющие выраженный психологический и эротический подтекст, что нашло отражение в сборниках «Цвет полыни» (1962),

«Искатели жемчуга» (1964), «Умрите, мертвые» (1965), «Ночь длиннее надежды» (1966), «Крик» (1968). В последующих книгах Кракара прослеживается увлечение идеями пантеизма, поэт видит в стихотворчестве возможность диалога с самим собой и всем страдающим человечеством. Одним из наиболее выразительных является цикл «Искатели жемчуга» из одноименного сборника, где метафорический рассказ о человеческих страданиях, сравнимых с муками ада, дает ключ к пониманию авторской концепции мира:

Но умирают даже сновиденья,
навек тускнеют даже жемчуга,
и остается горький запах тленья
и черепа на рифовых рогах...
А в этих черепах поныне вьются
нырятьщики и дерзость и мечты,
но даже рыбы завещают грустно
не плавать в эти страшные сады.

(Перевод С. Мнацаканяна)

Во второй половине 1950-х гг., когда в литературу входит так называемое негероическое поколение, на себя сразу обращают внимание четыре ярких поэта: К. Кович, Я. Менарт, Т. Павчек и Ц. Злобец, совместно выпустившие лирический сборник «Стихи четырех» (1953). Их приподнятая, наивно-интимная лирика отличалась как от «серьезной» поэзии представителей старшей генерации, так и от произведений их ровесников Д. Зайца и В. Тауфера, обратившихся к экзистенциализму. Книга сыграла важнейшую роль не только в культурной, но и в политической жизни Словении, определив начало отхода от господствовавшей на рубеже 1940–1950-х гг. соцреалистической эстетики. Противодействуя идеологии обезличивания и усреднения, ее авторы сконцентрировали свое внимание на внутреннем мире личности, на сфере человеческих чувств. Но после этой первой успешной групповой акции их пути разошлись. Более опасными показались партийным идеологам сборники молодых нигилистов, вышедшие в 1958 г. в самиздате: «Выжженная трава» Д. Зайца и «Свинцовые звезды» В. Тауфера. Тогда же начинают печататься С. Вегри — сборник «Лунный конь» (1958), Г. Стрниша — сборник «Мозаики» (1959), чуть позже С. Макарович — сборник «Сумрак» (1964). Творчество этой плеяды поэтов стимулирует развитие словенской модернистской поэзии, давшей впоследствии импульс появлению радикального модернизма и неоавангарда.

Путь каждого из четверки триумфаторов начала 1950-х гг. сложился по-своему. Янез Менарт (1929–2004), получив диплом филолога-компаративиста, работал на киностудии, на радио, в издательстве, много переводил (Шекспир, Бернс, Байрон, Кольридж, Гюго, Мюссе). В центре его внимания — темы, связанные с повседневной жизнью, с нашими недостатками и слабостями: этому посвящены сборники «Первая осень» (1955), «Газетные стихи» (1960), «Белая сказка» и «Семафоры молодости» (оба 1963). Широкую известность принес автору сборник «Газетные стихи», построенный как номер ежедневной газеты: первая, вторая, третья полосы со всеми их рубриками и разделами — последние новости, репортажи из-за рубежа, хроника, объявления, некрологи, колонка главного редактора и т.д. Авторскую манеру Менарта отличают ирония и самоирония, афористичность, подчас сатирическая острота, но при этом его лирический герой сохраняет романтическую веру в добро, человечность, любовь. Для воплощения образа «маленького» человека поэт использует классические формы, создаваемые им картины реалистичны и при этом нередко оттенены остроумным, даже едким комментарием. Графика и визуализация стиха также являются его «фирменными» приемами:

Когда бутоны распускаются,
 май входит к нам,
 печально вдовы озираются
 по сторонам...
 А проституткам нездоровится —
 май виноват,
 когда полна цветов околица —
 маю виват!
 Здесь ножек девичьих видения
 лишают сна,
 А девочек — тревожно бдение:
 весна! весна!
 Здесь кошки плачут по девичеству,
 вот это май,
 его весеннее величество бьет через край!
 А кто-то пьянствует по-черному,
 не зная сам,
 зачем похмельем прокопчёному те небеса...

*(«Майское» из сборника «Газетные стихи»,
 перевод С. Мнацаканяна)*

Тоне Павчек (1928–2011) после окончания Люблянского университета, сотрудничал в периодической печати, руководил

театром в Любляне, много переводил, в том числе русскую поэзию (Блок, Маяковский, Есенин, Ахматова, Пастернак, Цветаева). Его ранней лирике свойственна романтичность, импрессионистичность, порой сентиментальность. Он утверждает волшебное вечное «жить» и не может смириться с тем, что до сих пор на этой планете «изо дня в день стреляют, // стреляют в себя и других, // в настоящее и грядущее, // в идеалы, // в идеи, // в надежды, // и в человека» (стихотворение «Среди трав и миражей...», перевод Ю. Левитанского). Лирический герой Павчека ищет связь с природой, олицетворяющей саму жизнь, несмотря на всю парадоксальность современного мира, воспринимает его позитивно, потому что человеческое бытие — это радость и боль одновременно. Для поэта мука, восторг, счастье — взаимопроникающие начала. Отсюда его склонность к патетике, приподнятость лирики, торжественная напевность стиха, в котором классическая форма искусно чередуется с верлибром. Это характерно для сборников «Мечты продолжают жить» (1958), «Плененный океан» (1964). Во второй книге в ряде стихотворений («Память о земле», «Преданность», «Молитва») поэт, подчеркивая связь времен, обращается к земле предков, ищет опору в ее энергии.

Жизнелюбие и оптимизм отличают мировосприятие Цирила Злобеца (род. 1925), словенца, чье детство пришлось на период итальянской оккупации Словенского Приморья. В восемнадцать лет он ушел в партизаны, после войны учился в Любляне. Известен как журналист, редактор, переводчик, общественный деятель. Влияние на его поэтику оказали поэты-земляки И. Груден, С. Косовел, А. Градник, а также представители современной итальянской поэзии. Выразительная и яркая, часто окрашенная чувственными мотивами лирика Злобеца находит воплощение как в свободном стихе, так и в форме сонета — сборники «Сбежавшее детство» (1957), «Любовь» (1958), «Оазис для двоих» (1964), «Стихи гнева и любви» (1968). В стихотворениях «Древо любви», «Чудо любви», «Чудесное приключение» любовь представлена как состояние величайшего счастья и гармонии. Версификация в стихотворениях Злобеца не усложнена, в его поэтическом языке пересекаются конкретные и абстрактные понятия. Интерес поэта к экзистенциальным проблемам воплощается в в современном интеллектуальном словаре, в желании «выкрикнуть слово, // которое само по себе является жизнью» (стихотворение «Слово», перевод Е. Винокурова).

Более склонен к модернистскому эксперименту последний из четверки Каетан Кович (род. 1931), по образованию филолог-компаративист. Начинал он как журналист, затем много

лет работал в Государственном издательстве Словении. В его переводах вышли П. Элюар, Р.М. Рильке, Г. Тракль, Ш. Петефи. Оптимистический взгляд на мир сочетается в поэзии Ковича с чувствами горечи и разочарования, ставшими реакцией на абсурдность современной действительности — сборники «Ранний-ранний день» (1956), «Корни ветра» (1961) и «Огневодье» (1965). Образ мира одновременно фееричен («Зеленое стихотворение», «Желтое стихотворение», «Красное стихотворение», «Белое стихотворение» — сборник «Корни ветра») и ужасен («Псалом» — там же). Обе эти его стороны поэт пытается показать на новом выразительном уровне с помощью выверенного, основанного на радикально модернистской метафоре поэтического языка. Соединяя отточенную мысль и искреннее чувство — «огонь» и «воду» — два часто взаимоисключающих элемента — Кович дает значению слова и форме стиха новую жизнь:

О шептанья,
О крики.
Мир есть голос и тишина.
Целым хочу я быть.
Ибо мир — огневодье.

(«Огневодье», перевод А. Романенко)

Большое влияние на субъективизацию словенской послевоенной лирики оказало творчество Божо Водушека, лишь в 1966 г. выпустившего свою вторую книгу «Избранные стихотворения» (первая вышла еще до войны). Его с полным правом можно назвать лириком, ищущим смысл поэзии в ней самой (стихотворения «Рождение Адама», «Сияющая тишина высокого дня»). Его лирический герой автономен и самодостаточен, в своих поисках смысла бытия он подчинен лишь самому себе.

Начало 1960-х гг., несмотря на некоторые болезненные репрессивные меры в области культуры, (закрытие журнала «Перспективе», ликвидация экспериментальной студии «Одер 57»), можно рассматривать как время «оттепели», период конструктивного столкновения самых противоположных точек зрения на будущее искусства, на то, останется ли оно в подчинении у идеологии или обретет абсолютную свободу. В это время произошло три существенных прорыва. Во-первых, стало возможным возвращение к довоенной поэтической традиции, к эстетике экспрессионизма и радикального авангарда, представленной в произведениях А. Подбевшека и С. Косовела. Во-вторых, поэты-шестидесятники первыми начали активный творческий диалог с современной им европейской поэзией в

лице самых видных ее представителей. Наконец, впервые после войны было достигнуто равноправное сосуществование разных идейных и художественных принципов: от традиционных народных мотивов до экзистенциальных и метафизических исканий. К этому прибавился интерес поэтов к новым выразительным возможностям языка, его структуре, поиск нетрадиционных способов передачи смысла, начало экспериментов с визуальной и конкретной поэзией и освоения мультимедийного инструментария. В целом это десятилетие оказалось очень плодотворным. Была восстановлена прерванная в первые годы социалистического строительства связь с национальной поэтической традицией начала XX в., созданы предпосылки для развития эстетического плюрализма, равных условий для представителей разных литературных направлений, концепций и художественных взглядов.

Одним из главных реформаторов поэтического языка в словенской литературе второй половины XX в. является Данае Зайц (1929–2010). Во время Второй мировой войны он потерял отца и двух братьев, был вынужден бросить школу, в начале 1950-х гг. был исключен из гимназии за политическое инакомыслие. Первый сборник Зайца «Выжженная трава» резко контрастировал с неоромантической приподнятостью лирики авторов «Стихов четырех». Полученный в годы войны импульс разочарования и неверия в создание устойчивой реальности стал для поэта доминантным. «Сизифово» сопротивление лирического героя агрессии окружающего мира, облеченное в свободный стих, характерно и для следующего сборника «Язык из земли» (1961). В стихотворениях Зайца отражена истина нового времени — нет более поколения, уверенного в том, что жизнь априори имеет смысл, мир утратил почву под ногами и небо над головой. Традиционные гуманистические ценности показали свою несостоятельность, язык поэзии не способен более выражать истину. Об этом говорит программное стихотворение «Комок пепла»: язык традиционной поэзии — больше не огонь истины, а пепел. Поэт выбрасывает «заржавленный ключ» от старой поэзии, выметает пепел старого языка. Его новый язык, словно праязык, — чист, силен и первобытен, это «язык из земли». Он так прост и одновременно многозначен, что его нельзя перевести, «объяснить» рационально, это — «язык, говорящий словами щепоток и пальцев» (перевод Ю. Мориц). Стремясь прорваться сквозь стену стереотипов «нормального» словоупотребления, Зайц апеллирует к архетипическим образам, но так, что время теряет свои узнаваемые очертания и выступает как квинтэссенция вневременного, вечного:

Камни вылизал дождь.
На печке блестит вода.
Дождь размывает печь.
Песок засыпает клеть.

Дикою стала лоза.
Осевший колодец зачах.
Последняя тлеет стена.

(«Мертвые образы», перевод Ю. Мориц)

В третьей книге «Убийцы змей» (1968) поэт идет еще дальше, теперь язык поэзии «фальшив», все, к чему он прикасается, становится ложью.

Для тональности первой книги поэта, переводчика, общественного деятеля Вено Тауфера (род. 1933) «Свинцовые звезды» также характерно чувство страха, одиночества и разочарования, присущее поколению «негероических сыновей героических отцов». Он тщетно ищет связь между погибшими в антифашистской борьбе родителями и запутавшимися в экзистенциальных проблемах детьми (цикл «Меланхолия второго эшелона», посвященный «отцу-воину»). Лирический герой двух его следующих сборников «Узник свободы» (1963) и «Упражнения и задачи» (1969) стремится к пониманию сущности человеческого бытия, но сначала он теряет ориентиры, затем иллюзии, а потом и сам смысл происходящего; остаются лишь названия, даваемые предметам, прежде чем они исчезнут. Не случайно одним из основных в лирике Тауфера этого периода становится мотив плавания на корабле, потерявшем управление, плавания в никуда: «корабль, который идет без конца, сам не зная куда» (стихотворение «Море», перевод А. Романенко). Парадоксальность конфликта человека и мира переосмыляется в цикле «Словенские сонеты 62», в котором сделана попытка соединить национальную классическую традицию с ультрамодернистским экспериментом. Теряя свое конкретное наполнение, слова все больше приобретают абстрактное значение, наделяются новыми символическими и экзистенциальными смыслами. Логическая связь между ними заменяется ассоциативной, герметизм стиха растет. В третьей книге модернистская составляющая поэтики Тауфера усиливается. При этом он систематически обращается к традиционным поэтическим формам (сонет, газель, глосса), к смысловым подходам и принципам, использовавшимся классиками. Стихотворения часто строятся на игре или загадке («Дон-Кихот»), переосмыляют мифы («Немой Орфей»), язык перестает быть средством выражения и становится собственно

предметом поэзии. Это особенно заметно в последнем цикле сборника «Формы и решения», где слово, по сути, оказывается единственной объективной реальностью.

Лирика Грегора Стрниши (1930–1968), также экзистенциальная по проблематике, более символично-мифологична, это, скорее, сплав классического и модернистского стиха. Сын поэта Густава Стрниши (1887–1970), он в 1949 г. за помощь политэмигрантам был осужден и провел в лагерях несколько лет. Уже дебютный сборник «Мозаики» (1959) показал трансцендентальную, «космическую» ориентацию его поэзии. Лирический герой, странствуя по эпохам и культурам, постепенно восстанавливает разорванное действительностью сознание и постигает свой внутренний мир. Соединение микро- и макрокосма, возведение личного до вселенского и наоборот прослеживается и на уровне поэтического языка. Четыре цикла первой книги написаны с соблюдением строгого размера (шесть и четыре строфы с частыми ассонансами), этот выбор говорит о стремлении найти в самой мировой традиции стихосложения то, чего поэту недостает в дне сегодняшнем.

Золото мозаик древних
грустно сморит в сумрак церкви,
так воспоминанья дремлют
и в тени души не меркнут.

Там печальные святые
медленно идут по бликам,
угасающий светильник
теплит жизнь в холодных ликах.

(«Мозаики», перевод А. Бессмертной)

Последнее стихотворение сборника «Молитва варвара» можно назвать программным, в нем обозначен один из главных в лирике Стрниши мотивов — мотив «внутренней эмиграции». В следующих книгах «Одиссей» (1963) и «Звезды» (1965) он часто обращается к архетипическим мифам и символам, восходящим к античности, Средневековью, Библии, к народным сказаниям, известным литературным произведениям, которые в его стихотворениях несут новую знаковую нагрузку.

Стойким отверженцем принципов модернизма показал себя Йоже Сной (род. 1934), известный не только как поэт, но и как прозаик. Славист по образованию, как и многие коллеги по цеху, он прошел школу газетной журналистики, работал в издательствах. Уже в первом сборнике Сноя «Стоглазая мельница» (1963)

наметилось движение автора от традиции к авангарду, а следующий — «Конница словенских гоплитов» (1968) — сделал его одной из ключевых фигур словенской поэзии 1960-х. Лирический герой Сноя раздвоен, в основе его сущности добро и зло, грань между которыми зачастую невозможно уловить. Эротика в его стихотворениях соседствует с ощущением пустоты, за крушением надежд и иллюзий, о которых он пишет, — убеждение, что любое проявление жизни и смерти самоценно, ведь смерть — это тоже рождение. Поэт размышляет о трагических страницах прошлого, апеллирует к темной стороне человеческой сущности. Так, в цикле «Конница словенских гоплитов» из одноименного сборника он пытается понять мотивы, которые двигали победившими коммунистами, без суда и следствия пролившими в 1945 г. «кровь мальчиков»-домобранцев и этим навеки себя запятнавшими.

К авторам, разуверившимся в гуманистических ценностях, относятся поэтессы С. Вегри и С. Макарович, творчество которых является связующим звеном между лирикой 1950-х и 1960-х гг.

Саша Вегри (1934–2010) писала для взрослых и детей. Ее поэтические сборники «Лунный конь» (1958), «Добыча, прибитая к берегу» (1961), «Завтрак в объятиях» (1967) показывают, как от исповедальной лирики автор приходит к экзистенциальному взгляду на мир и модернистскому, а позднее и радикально модернистскому (сб. «Конstellации», 1980) его воплощению. Ее творчество дополняет панораму абстрактной лирики неоэкспрессионистскими и сюрреалистическими нюансами, причудливой метафоричностью, необычными образами.

Для поэзии Светланы Макарович (род. 1939) характерно соединение национальной фольклорной традиции с современной метафоричностью, в ее сборниках «Сумрак» (1964) и «Ночь Ивана Купалы» (1968) поэтический язык раскрывается как магическое орудие авторской воли, способное проникнуть в суть вещей. Стих строится на контрасте архаической простоты формы — народные песни, баллады, застольные, плясовые, считалки — и общечеловечности идеи. Так, жизнь, смерть, неразделенная любовь, одиночество — классические мотивы мировой лирики — могут облекаться в незамысловатые ритмы дворовой считалочки. Внутри этой «детской» стихотворной конструкции лирическая героиня проживает свою женскую судьбу от юного и трепетного ожидания взаимности:

Замираем у ворот
начинаем вишням счет:
раз — мои, два — твои, три — его.

до трагических потерь зрелости, когда считать приходится уже ушедших:

Замираем у ворот
начинаем мертвым счет:
раз — мои, два — твои, три — его.
(«Считалка», перевод М. Вирты)

После ликвидации «Перспектив» (поводом послужила публикация провокационного стиха Т. Шаламуна «Дума 64», пародирующего каноническую лиро-эпическую поэму О. Жупанчича) учреждается журнал «Проблемы», продолживший курс на либерализацию и сотрудничество с «альтернативными» авторами, в частности с тем же Шаламуном. Этого поэта с полным правом можно назвать ключевым автором радикального модернизма 1960-х гг., впоследствии, освоив художественные принципы постмодернизма, он перейдет на его позиции. Томаж Шаламун (род. 1941) заявил о себе в начале 1960-х как авангардный поэт-экспериментатор, ниспровергающий классические устои, в творчестве которого присутствует конфликт между «поэзией смысла» и «поэзией абсурда». Уже в первом опубликованном стихотворении «Я устал от образа своего племени // и переселился...» (1963) он бросает вызов существующей поэтической традиции. В первом сборнике «Покер» (1966) автор разоблачает не только социалистическое общество «равных возможностей», но и непреложность национальных мифов в целом. Так, в стихотворении «Затмение» принципиальной является мысль о том, что для осуществления партийных репрессий вполне достаточно ограниченного интеллекта обывателя:

никогда не ходила по этой траве,
и не думай.
Всегда только вдоль забора.
Вдоль забора туда.
Вдоль забора сюда.
Вдоль забора налево.
Вдоль забора направо.

Всегда только вдоль забора.
(Перевод Ж. Перковской)

В следующей книге «Цель пелерины» (1968) автор, свободно играя с традицией, занимается «демонстражем» святых (религиозных, философских, художественных). Образы то крайне реа-

листочны, то символичны, часто сюрреалистичны, причинно-следственные связи внутри предложений заменяются ассоциативной звуковой игрой, широко используются просторечия, низкая табуированная и даже обценная лексика.

Важное значение для дальнейшего развития в словенской литературе теории и практики радикального модернизма имеет поэзия Нико Графенауэра (род. 1940), дебютировавшего одновременно с Шаламуном. Вслед за первой книгой «Вечер перед праздником» (1962) вышел его концептуальный сборник с «говорящим» названием «Кризис языка» (1965), поднимающий проблему силы и слабости лирической исповеди. Наиболее точно состояние «кризиса автора» передано в стихотворении «Время и падение», констатирующем бессилие лирического героя перед лицом современности.

Принципиальные перемены, произошедшие в поэзии в середине 1960-х гг., были обусловлены не только появлением новых имен, но и возвращением старых — в 1967 г. впервые был опубликован сборник конструктивистской поэзии С. Косовела «Интегралы 26». В этой публикации был и свой скрытый смысл — отвлечь внимание от радикальных экспериментов молодых словенских неоавангардистов, в частности от поэзии Франци Загоричника (1933–1997), сборники которого «Агамемнон» (1965), «В магическом круге» (1967) и «На осадном положении» (1969) настораживали своей нарочитой провокационностью. В его поэтике и стиле воплотилась национальная модель такого специфического направления, как визуальная конкретная поэзия, синтезирующая разные виды искусства — футуристические элементы (отказ от нормального языка в пользу фонетической и морфологической зауми), графику, коллаж, — в которой смысл компенсируется семантической полифонией. Высшей точкой радикализма Загоричника стало стихотворение «Опус ничто», представляющее собой чистый лист бумаги.

Не менее радикальный экспериментаторский подход к смыслу и форме слова продемонстрировали А. Кермаунер, И. Гайстер-Пламен, М. Ханжек и В. Ковач-Чабби, бывшие вместе с Шаламуном и Загоричником, сторонниками «конкретной поэзии», которые создали мультимедийную художественно-поэтическую группу ОХО (ОНО=oko+uho), просуществовавшую с 1966 по 1971 г. В своем творчестве они использовали не только слово и стихотворный ритм, но также звукопись, цветность полиграфии, геометричность графики, приемы коллажа. На принципе вербо-вока-визуализации, т.е. соединения вербального, звукового и изобразительного компонентов, построены их коллективные сборники «ЕВА» (1966), «Каталог I» (1968), «Каталог II» (1969).

Сборники Кермаунера (1945–1966) и Ковач-Чабби (1949–1985) вышли посмертно: «Книга Алеша Кермаунера» в 1966 г., а «Chubby was here» в 1987 г.

Изток Гайстер-Пламен (род. 1945), эколог по образованию, один из лидеров и идейных вдохновителей группы, свою первую собственную книгу «Печальная майна¹⁸» издал в 1968 г. Его поэтическая манера основана на пермутации — последовательной перестановке определенного количества заданных смысловых элементов, на игре со значениями слов, их транспозиции. Типичен цикл «Германские имена», где поэт пытается лингвистически играть с иностранными именами. Сходный подход отличает и Матьяжа Ханжека (род. 1949), который, следуя концепции практической эстетики, как поэт больше выступал в групповых проектах. О пермутационных принципах игры со словом, использовании графических элементов и семантической полифонии его стихотворных опытов можно судить по книге «Мы ищем стихи, где они» (1969), в которой автор сделал попытку собрать свои разрозненные публикации.

В целом поколение поэтов, вошедшее в литературу в конце 1960-х гг., на волне «оттепели», отличалось от своих старших коллег значительно большей внутренней свободой и иным пониманием смысла, целей и задач поэзии. Если большинство авторов, включая и тех, кто сотрудничал с «Перспективами», видели в искусстве поэтического слова прежде всего «национальный проект», то молодые делали ставку на полное раскрепощение, игру ради игры, поиск абсолютной языковой свободы, на движение от «чистой» поэзии к другим сферам искусства (театру, инсталляции, хэппенингу). Эти эксперименты, встреченные либерально ориентированной интеллигенцией со сдержанным одобрением и вызвавшие неприятие у партийной бюрократии, отвечавшей за культуру, дали несколько значительных имен: А. Медвед, А. Брвар, И. Светина, М. Есих. Черты неоавангарда и ультрамодернизма, присущие их поэзии, существенно «освежили» атмосферу словенского стихосложения следующего десятилетия.

Андрей Брвар (род. 1945), филолог по образованию, начал с социально-критической автобиографической лирики и постепенно перешел на позиции реизма, передавая чувства лирического героя через предметную сторону окружающей действительности — сборник «Книжка с картинками» (1969). Поэт, публицист, искусствовед Андрей Медвед (род. 1947) свою первую поэтическую книгу издал на французском языке «Toujours de nouveau» /

¹⁸ Род птиц семейства скворцовых, лат. *Acridotheres* (*примеч. переводчика*).

«Каждый раз сызнава» (1966), отдав дань классической традиции. В следующем сборнике «По дороге возвращения, по дороге бегства» (1969), значительно более смелом в художественном отношении, он реализовал свой эксперимент с метафорой, создав причудливые зооморфные и антропоморфные образы. Иво Светина (род. 1948) и Милан Есих (род. 1950) вместе с А. Брваром начинали в авангардной литературно-театральной экспериментальной группе «442-443», члены которой составили ядро театральной студии «Пупилия Феркеверк» (1969). Визитной карточкой их дебютных сборников, подготовленных в конце 1960-х, — «Верхом на клубнике кукла магнолия к золотым казенным дворцам» (1971) Светины и «Уран в моче, господин!» (1972) Есиха — стала ультрамодернистская лингвистическая игра, барочно-пикарескная у Светины и пародийная у Есиха. Их творчество в последующие десятилетия претерпело значительную эволюцию. Поэзия Есиха и драматургия Светины занимают ныне одно из ведущих мест в современной национальной литературе.

Драматургия

После Второй мировой войны словенская драматургия развивалась в русле социального реализма и партизанской агитационной литературы и была тесно связана с предвоенной традицией, восходящей к творчеству И. Цанкара. К теме деревни и социалистического строительства обращались И. Потрч («Крефли», 1953) и М. Бор («Возвращение Блажоновых», 1954).

В 1950–1960-е гг. одновременно с крушением идеологии и практики соцреализма в литературу и театр начали проникать элементы новой, экзистенциальной, абсурдной, в широком смысле модернистской драматургии, вступавшие в противоречие с официальной, идейно выдержанной «марксистской» продукцией. Все попытки словенской драматургии подхватить передовые достижения Европы в это время жестко пресекались.

Предтечами «революции форм» в драматургии были И. Мрак и В. Зупан, каждый со своим вариантом нетипичных для своего времени произведений для сцены. Иван Мрак, писавший для театра начиная с 1925 г., — один из наиболее «спорных» персонажей современного литературоведения. Его пьесы в большинстве случаев посвящены судьбам ярких и трагических личностей («Марат», 1944; «Бегство из ада, драма о Верлене и Рембо», 1962 и др.) Опираясь на классические образцы (Софокл, Гёте), он одновременно отступает от классической драматургической техники и развивает самостоятельный жанр «гимнической трагедии». Текст драматургического

произведения сводится к простой декламации, что, по мнению критиков, снижает его качество. Важное место среди пьес Мрака занимает «гимническая трагедия в пяти действиях» «Herodes Magnus» (1968), являющаяся частью библейского цикла. В ней драматург рассказывает об Ироде Великом и его жестокости. Пьеса завершается физическим и психическим крахом героя.

В драматургии Витомил Зупан (1914–1987) начинал как успешный автор агитационных одноактных пьес для партизанского театра (драма-репортаж «Рождение в буре», 1945). Пьеса «Дело Юрия Трайбаса» (1947) вызвала в адрес молодого автора обвинения в комполитизме, реакционности, равнодушии героев к новым социалистическим преобразованиям (главными критиками выступили Б. Зихерл и И. Потрч). Важными вехами в истории словенского театра стали пьесы Зупана «Корабль без названия» и «Барбара Нивес, или Ангелы и животные» (1974), близкие к сюрреализму и поэтической драме, и драма «Александр с пустыми руками», решенная в экзистенциальном ключе.

«Корабль без названия» (написана в 1953 г., издана в 1972 г., не ставилась) создает крайне пессимистический образ мира, не подчиняющегося законам реального пространства и времени. Плывущий сквозь шторм корабль берет на борт Вавилонянку, Черта и пса. На судне происходят восстание и суд, впоследствии оказавшиеся сном, само оно уходит на дно, и на там, на морском дне, начинаются новые жизни персонажей. Автор отказывается от причинно-следственных связей, циклично повторяет события, при этом сохраняет некоторые элементы социальной драмы и агитки.

«Александр с пустыми руками» (поставлена 3 декабря 1961 г. на сцене экспериментального театра «Одер 57»), имеет подзаголовок «Трагическая комедия об Александре Великом» и выносит на суд зрителей вопрос о том, возможно ли с помощью рационального подхода построить счастливое общество. Главный герой пытается это сделать, но его усилия раз за разом требуют все больше крови, казней, поэтому от него начинают отворачиваться даже собственные воины. Зупан отказывается от морализаторства и, следуя новой моде, углубляет экзистенциальный компонент.

Роль посредника в знакомстве с новыми европейскими литературными веяниями сыграл в 1950-е гг. Йоже Яворшек (1920–1990). Учась после войны в Париже, он оказался в эпицентре главных событий, происходивших в театральном искусстве и философии. Благодаря этому словенский читатель, а затем и зритель

познакомились с драматургией Э. Ионеско («Лысая певичка» была поставлена в Париже в 1950 г., в Словении в переводе Яворшека в 1958 г.). Драма «Увеличительное стекло» Яворшека (1956) считается началом драмы абсурда, или антидрамы в Словении¹⁹. Сюжет «Увеличительного стекла» является парафразой фарса И. Цанкара «Соблазн в долине св. Флориана». Герой — «одиноким человек» Янез Похлин — попадает в провинциальный город Глажуту, где местные жители помещают его в стеклянную клетку, стоящую на главной площади, чтобы за заключенным можно было наблюдать, контролировать и читать его мысли, а затем фабрикуют судебный процесс и доводят до самоубийства. Насилием руководит аббат, применяют его на практике монахи из монастыря. Прямой намек на существующий в стране репрессивный аппарат был расценен партийными бонзами как вызов, и спектакль через пять прогонов закрыли. Пьеса состоит из двух актов, первый, под названием «Одевание», в большей степени сохраняет классическое действие. Вторая часть, более короткая, названная «Раздевание», представляет собой вариации тех же событий под другим углом зрения и с другим финалом, при этом действующие лица выходят за рамки своих ролей и комментируют происходящее.

Для словенской драматургии второй половины 1950-х и 1960-х гг. были характерны разрыв с социалистическим реализмом и одновременно связь с современной драматургией. Экспериментальные театры («Экспериментальный театр», «Одер 57», «Ad Hoc») начали делать то, чего государственные сценические площадки не хотели, да и не могли. Они включали в репертуар произведения театра абсурда, экзистенциального театра и других современных направлений (Ионеско, Беккет, Сартр, Олби, Жироду, Ануи) за счет традиционной социальной драматургии. Это способствовало появлению и становлению в Словении новой драматургии, которая полностью отказалась от реалистической традиции и утвердила национальную модель современной поэтической и философской драмы, драмы гротеска и абсурда и экзистенциально ориентированной политической драмы.

Новая словенская драма пережила подъем благодаря представителям «критического» поколения, интеллектуалам, стремящимся расширить границы свободы и привлечь внимание к общественным аномалиям. К ним можно отнести Д. Смоле, П. Козака, П. Божича, М. Рожанца, В. Тауфера, Д. Зайца и Г. Стрнишу, ко-

¹⁹ *Kralj L. Sodobna slovenska dramatika (1945–2000) // Slavistična revija. 2005. Letn. 53. Št. 2. S. 102.*

торые создавали свои тексты для театра, опираясь на философские, социологические и теоретические труды Т. Кермаунера, Я. Коса, Й. Корузы и В. Руса. Все эти молодые драматурги сотрудничали в «Ревии 57» и «Перспективах» и, конечно, имели отношение к театру «Одер 57», ориентированному на постановки новейших произведений. За семь лет своего существования с 1957 по 1964 г. «Одер 57» провел тринадцать премьер семи словенских драматургов, некоторые из которых и сейчас можно назвать вершинами словенской послевоенной драматургии. Это были «Радость жизни» Й. Яворшека, «Антигона» и «Маленькие игры» Д. Смоле, «Афера» и «Диалоги» П. Козака, «Запасной выход», «Перекресток», «Солдата Йошта нет» и «Заключенные» П. Божича, «Александр с пустыми руками» В. Зупана, «Дети Реки» Д. Зайца, «Здание» и «Теплица» М. Рожанца.

Новым «лицом» словенской драматургии стали экзистенциальная драма, драма и театр абсурда и поэтическая драма, все эти жанры были связаны между собой и зачастую их черты присутствовали в произведениях одного и того же автора. Экзистенциальная драма привлекала внимание к индивидууму и основным вопросам бытия: человек свободен в своих поступках, через них он реализуется, но за совершенные действия надо нести ответственность, а уверенности в том, что выбор был сделан правильно, нет, отсюда сомнение и подавленность. Экзистенциализм оказал влияние на мироощущение Д. Смоле, П. Козака, Г. Стрниши, В. Тауфера, Д. Зайца. Окончательный разрыв с традиционной драматургией совершила драма абсурда, отказавшись от всех атрибутов классической европейской драмы на уровне сюжета, формы, персонажа и языка: вместо последовательно построенного действия есть лишь фрагмент без начала и конца, логика развития событий неясна, они не имеют причинно-следственных связей, композиция часто циклична, действующие лица теряют характеристики и мотивацию, поскольку практически никак не влияют на происходящее, они могут или ждать, или повторять одни и те же действия. Сценический диалог больше не несет традиционную коммуникативную функцию, он сокращен до обмена пустыми фразами и бессмысленными заявлениями. Именно так драма абсурда выражает состояние современного человека, ввергнутого в мир, полностью лишенный смысла. Черты драмы абсурда ярко выражены в произведениях Й. Яворшека, П. Божича, Д. Смоле, Д. Йовановича, как постоянный элемент они будут впоследствии присутствовать в произведениях М. Есиха, П. Лужана, Э. Филипича и М. Зупанчича.

Жанр поэтической драмы пришел в словенское культурное пространство в начале 1950-х гг. с постановками английских

драматургов Т.С. Элиота и К. Фрая и в дальнейшем показал себя весьма продуктивным. Для поэтической драмы, как и для драмы абсурда, характерен отказ от реализма. Обе они разрушают классическую схему драмы Нового времени, ее композицию, фабулу и действие, заменяют диалог монологическими формами, снижают психологизм. В словенском варианте оба типа драмы выступали с критикой действующей власти. В то же время разница между ними заключается в выборе художественного языка, ибо для поэтической драмы характерно введение в драматургию языка поэзии, использование рифмы. Поэтической драме присущ поиск некоей метафизической истины или целостного представления о мире и обществе, поэтому она часто апеллирует к мифологическим, сказочным, историческим сюжетам и мотивам, притчам из Священного Писания, фольклору и т.п. До сегодняшнего дня этот жанр остается в Словении одним из востребованных, к нему с успехом обращались и обращаются Д. Зайц, Г. Стрниша, В. Тауфер, И. Светина.

Самым ярким представителем новой словенской драматургии, в творчестве которого соединились черты экзистенциальной драмы, драмы абсурда и поэтической драмы, является Доминик Смоле. Он начал с пьесы «Мосты», написанной в духе социального реализма (1948). В следующем произведении «Путешествие в Коромандию» (1956) чувствуется связь с драматургической традицией Цанкара, в центре него — индивидум в поисках свободы. В «Комедии в темноте» (1966) и «Цветах зла» (1967) ярко проявляются элементы гротеска и драмы абсурда. В пьесе «Крещение у Савицы» (1967) Смоле, стремясь показать, как экзистенциальное отчаяние героя переходит в фанатичное отстаивание кажущейся единственно верной истины, продолжает историю о миссионерской деятельности Чертомира с того места, где ее в своей поэме закончил Ф. Прешерн. Вершиной творчества Смоле, центральным драматургическим произведением своего времени и одновременно одной из ключевых пьес национальной драматургии в целом является поэтическая драма «Антигона», написанная белым стихом. В 1960 г. она была поставлена на сцене трех словенских театров: экспериментального «Одер 57», Словенской национальной драмы в Мариборе и Словенской национальной драмы в Любляне, опубликована в 1961 г. и в том же году получила награду как лучшее драматургическое произведение на фестивале «Стериино позорье» (Нови-Сад).

Создавая свой текст, драматург опирался на «Антигону» Софокла, при этом он осовременил античный миф на уровне сюжета, действующих лиц, философских выводов и поэтических средств, создав в итоге оригинальное произведение. Смелым

решением автора становится физическое отсутствие главной героини на сцене, она существует лишь в репликах персонажей, описывающих ее действия, самочувствие, поведение, раздумья. Антигона управляет, манипулирует мыслями и поступками других, поэтому как бы постоянно присутствует на сцене, и поэтому ее образ является центральным. К ней, радеющей за то, чтобы не только Этеокл, но и Полиник был достойно похоронен, сначала присоединяется сестра Исмена, делающая вид, что разделяет позицию Антигоны, но фактически озабоченная только собой, а отнюдь не поисками высшей справедливости. Узнав, что эта борьба сулит ей не славу и почести, а позор, она отворачивается от Антигоны и объявляет ту сумасшедшей. Креонт постоянно борется сам с собой, больше всего он хочет мирного правления, однако события заставляют его стать агрессивным и деспотичным и под страхом смерти запретить похороны. В нем борются человек и правитель, и по мере развития действия эта раздвоенность приобретает трагический размах. Тиресий, античный провидец Софокла, трансформируется в циничного, приземленного придворного философа и государственного идеолога, искушенного и знающего, чего стоит этот мир, какого безнравственного и конформистского отношения он заслуживает. Гемон молод и весел, стремится жить беззаботно и комфортно, ни за что не отвечая. Есть и новое действующее лицо — Паж, юноша с волосами цвета пшеницы, который принимает веру Антигоны и продолжает поиски смысла бытия, благодаря чему все происходящее не утрачивает значения и после ее смерти. Моральная ответственность индивидуума входит в противоречие с действующими законами общества — таков основной конфликт произведения, все герои разрешают его по-разному: ищут, сопротивляются, отрицают, приспособляются.

«Антигона» Смоле в своей обширной сценографии и научных рефлексиях прошла через много интерпретаций, которые можно разделить на две группы. Одни ищут в драме отголоски конкретного исторического времени: ссора братьев символизирует идеологическое противостояние словенцев во время и после Второй мировой войны, непогребенное тело Полиника — это напоминание о запрещенной теме послевоенных расстрелов. Налицо и критика тогдашней коммунистической власти — сразу после премьеры в спектакле искали намеки на конкретных политических лидеров. Другая трактовка более универсальна и связана с вопросом о том, как сделать так, чтобы человек жил полноценно и осмысленно. Ее сторонники исходят из философии экзистенциализма, в основе которой мир без бога: мы вольны сами делать выбор и жить в согласии с ним и таким об-

разом творить самих себя. Человек становится человеком только через собственные поступки. Поиски тела Полиника означают для Антигоны обретение цели, к этому ее толкают не боги, а совесть и человечность:

Я не то, что я есть, и мир не то,
 Что я вижу, чувствую, ощущаю.
 Иные законы жизнь направляют,
 И вот я здесь, чтобы их познать,
 Я здесь, чтобы узнать, кто я.

В одном из интервью Смоле сказал о своей героине: «Антигона — это то, кем каждый — и он это знает, — должен был бы быть»²⁰. Вневременная проблематика, полифоническое звучание и эстетическая завершенность сделали это произведение вехой в национальной драматургии.

Поэтическая драма с элементами экзистенциализма «Дети Реки» (1961) стала драматургическим дебютом поэта Дане Зайца, к этому времени уже имевшего опыт оппозиционера (еще гимназистом за дерзкое поведение он был исключен из гимназии и не допущен к экзаменам в университет). Зайц был одним из вольнодумцев конца 1950-х гг., стоявших у истоков словенской «революции умов» и способствовавших переменам в культурной и политической жизни республики, входил в редколлегию всех оппозиционных журналов 1950–1960-х гг. («Беседы», «Ревии 57» и «Перспектив»).

«Дети Рёки» «Одер 57» поставил в январе 1962 г., годом позже пьесу напечатал журнал «Перспективе». Зайц начинает с создания образа гармонии, воплощенного в главных героях Дане и Рёке, сыне и дочери матери-Рёки, неразлучных с рождения, но после ее смерти попавших к людям и потерявших друг друга. Речь идет о мифическом мире, являющемся символом «точки отсчета, которой стал 1941 год... Воплощением первобытного абсолютного Единства на фоне первых пятнадцати послевоенных лет, с их разобщенностью и одиночеством... является в пьесе первобытное Общество»²¹. Однако такое общество — иллюзия. После многочисленных неудачных попыток его создать, герои оказываются на границе миров, в зоне, не имеющей основания и опоры. Покинуть ее они могут, лишь расставшись и вновь уйдя из жизни, а не в силах сделать этого, они медленно усыхают, ис-

²⁰ Schmidt G. Tri zgodovinske pomote ob Smoletovi Antigoni. Delo, Književni listi 21. 10. 2009. S. 17.

²¹ Kermauner T. Trojni ples smrti. Ljubljana, 1968. S. 26.

пряются, исчезают. Рассказ о Дане и Реке обрамлен историей Поэта и Женщины, ищущих смысл в реальном мире. Их судьба похожа — они тоже не могут принять одиночества и крушения жизненных основ, пытаются выжить с помощью любви. Женщина постоянно спрашивает спутника: «Ты хочешь любви, Поэт?», но его ответ всегда уклончив: «Пойдем, Женщина».

Зайц в своей первой поэтической драме последовательно отходит от классической драматургической структуры, основанной на диалогах и фабуле с завязкой, кульминацией и развязкой. Он погружает зрителя в абсурдный мир, балансирующий между реальностью и иллюзией, в котором рефреном звучит строка: «ничего не свершается кроме смерти»:

ЖЕНЩИНА:

Дан и Река, срок ваших жизней
отмерен и закончен.
Закон гласит:
не верящий в судьбу,
но верящий, что сам хозяин жизни,
всего лишь обладатель тленного сосуда — тела
и содержимого его — души,
не жаждущий за жизнь платить,
не получив аванс от кредитора,
пусть он умрет.
Пусть жертвует собой ради Реки,
от заблуждения не перейти к познанию.

ПОЭТ:

Молчи. Где ты слова ukrала эти?

ЖЕНЩИНА:

Из уст твоих, Поэт. Они сорвались с них.
И я их подхватила.

ПОЭТ:

Молчи, оставь слова-отбросы, пусть умрут.
Дан и Река сошлись,
Как два луча на утренней поляне.

(Перевод Б. Арта)

Единственное, что спасает автора и читателя от полной деградации и распада, — слово, красота которого более реальна, чем сама явь. Но эта красота мимолетна, она никому не принадлежит. Поэтические драмы, созданные Зайцем, от дебютного текста до пьесы «Баба-Яга» (2007), показывают, как пишет Л. Краль, что этот тип драмы «через гротесковое развитие действия... и метафорическую критику власти связан с драмой

абсурда... лежащее в ее основе “торжество слова” имеет традиционные цели, открытые еще символистской эстетикой XIX в., поэтому грубо материальная театральная постановка необязательна, можно просто выразительно прочитать текст на публику»²².

Как и Зайц, Грегор Стрниша опирался на экзистенциальные категории (свобода, вина, смерть, ответственность), которые помещал в архаичную атмосферу народной баллады, и при этом делал акцент на идеологической несвободе своего времени. Первую драму «Единорог» он писал весной 1965 и осенью 1966 г.; в книжном варианте она вышла в 1967 г. и была поставлена в Люблянском городском театре в 1968 г. Пьеса была удостоена первой премии на фестивале «Стериино позорье» (автор от нее отказался), С. Макарович, тогда действующая актриса, получила премию за исполнение главной женской роли. За «Единорогом» последовала драма «Лягушки, или Притча о бедном и богатом Лазаре» (1969), имеющая определение «моралите», связанное со средневековым жанром. К поэтическим драмам 1970-х гг. относятся «Людоеды» (1972), одно из наиболее мрачных произведений современной драматургии, в котором создан гротескный образ мира, где зло существует не только как последствия внешних факторов (война), но изначально присуще человеку. Каннибализм в драме становится метафорой взаимного уничтожения. В последней поэтической драме «Дриада» (1976), сталкиваются два мира: мир обычной городской семьи и волшебный, непостижимый мир дубовой вилы Дриады.

Главные героини пьесы «Единорог» — сестры-близнецы Уршула и Маргарита, потомки основателя города, два образа одного и того же существа или две разные ипостаси его воплощения. Маргарита производит впечатление приятной, решительной, принципиальной девушки, но постепенно выясняется, что это только видимость, потому что в ней нет настоящей любви. Это представительница разумного, расчетливого, самодостаточного мира, ею движут лишь гордость и высокомерие. Ее сестра Уршула видит и воспринимает мир иначе, поэтому горожане считают ее сумасшедшей. Ее образ символизирует вечные ценности — доброту и справедливость, априорную любовь ко всему живому. Она существует в ином, лучшем мире, поэтому не боится смерти. Атмосферу Средневековья создают колоритные персонажи: странствующий актер Дизма, солдат, бродяга и вор Вульф, трактирщик Пинкус, судья Бертрам, звездочет, палач, глашатай, соглядатаи.

²² Kralj L. *Sodobna slovenska dramatika...* S. 105.

Драматургия Стрниши идейно и формально близка его поэзии. В центре его внимания — отношения между миром материальным, физическим и миром метафизическим, иррациональным, неосязаемым и потому столь притягательным. Первый — вотчина человека, в нем правят убийства, грабежи и предательство, второй — царство единорога, в нем царят гармония, красота и внутренняя сила, его олицетворением и является Уршула. Несмотря на то что в пьесе сохранено классическое единство времени и места действия, показана средневековая жизнь в городе, осажденном вражескими войсками, «Единорог» — универсальная история, в которой средневековые стены служат метафорой вневременных проблем. Из-за того что Генрик Секира в стародавние времена убил единорога и тем самым совершил самое первое преступление против высшей силы, город был проклят. В мире, созданном на крови, одно преступление рождает другое, одно зло — другое. Главным символом драмы служит единорог, сказочное существо белого цвета, наделенное волшебным рогом и способностью становиться невидимым. В Средние века единорог был символом девической чистоты и красоты, а у Стрниши он становится символом искусства и вечной антитезой несправедливой и изменчивой реальности. В текст включены самостоятельные поэтические единицы — так называемые песни-вставки (например, «Песнь о птичьей стране», «Песнь о смерти», «Мечта о мире», «Легенда» и др.), которые несут важную идейно-смысловую нагрузку, выделяют авторскую мысль. Драма написана высоким поэтическим слогом, стих часто осложнен ассонансами, в ритмической структуре чувствуется влияние фольклора.

Обращение лирика Вено Тауфера к драматургии стало своеобразным откликом на сгущение политической атмосферы. Его поэтическая драма «Прометей, или помутнение солнечного зрачка» (1968), поэтически и аллегорически трансформирующая древнегреческий миф, является в сущности зашифрованной критикой любой общественной системы. К античному сюжету автор подходит в сходном со Смоле ключе, усиливая при этом интертекстуальный компонент (в тексте заметны «следы» не только трагедии Эсхила, но и позднейших художественных вариаций мифа, например, романтической драмы П.Б. Шелли «Прометей освобожденный» и поэмы Р.С. Бриджеса «Прометей-огненосец»). Экзистенциальные наслоения маскируют специфическую манеру Тауфера, который в имитацию высокого стиля вплетает иронию и пародию, просторечие и политический жаргон, комбинирует разнообразными, ассоциативно связанные общеизвестные цитаты, например, слова припева средневековой словенской песни «Только

вместе, только вместе, беднота!»²³ или отрывки хрестоматийного стихотворения О. Жупанчича «Чтишь, поэт, свой долг?» При этом «Прометей...» Тауфера, как отмечает литературовед М. Юван, и по жанру, и по проблематике представляет собой яркий пример драматургии «перспективцев»: автор с помощью «барочной, подчеркнуто комичной метафоричности модернизирует и трагедизирует греческий миф. Прометей — это аллегория интеллектуала-гуманиста в современном социалистическом обществе, где ортодоксальный коммунизм в 1960-е гг. уступает место самоуправлению... Разразившийся кризис ценностей, дезинтеграция и механистическая тривиализация великой просветительской идеи подрывают фанатичный идеализм героя. Прометей погибает, прежде всего потому, что в его метафизике скрыто зерно нигилизма, воля и сила, “помутнение солнечного зрачка”»²⁴.

Таким образом, критически настроенные художники, группировавшиеся вокруг театра «Одер 57» и журнала «Перспективе», дали жизнь новой в словенском театральном искусстве разновидности драмы. Д. Смоле, Д. Зайц, Г. Стрниша и В. Тауфер, «каждый по-своему, но с выраженным общим знаменателем... в драматургической форме воплотили поэтическое видение современного мира... ставшее основой нового жанра, которого у словенцев... еще не было»²⁵.

Помимо поэтической драмы, в недрах «Перспектив» и «Одра 57» вызревали и иные формы драматургии, исключительно интересные и социально ангажированные. Ярким примером является пьеса Марьяна Рожанца (1930–1990) «Теплица» (поставлена в 1964, затем запрещена, опубликована в 1989 г.). Ее подзаголовок «драматический фельетон» указывает на злободневную направленность и почти документальную драматургическую форму, предназначенную для зрелищной постановки на сцене политического театра. Действие развивается в кооперативном крестьянском хозяйстве, которое занимается животноводством и земледелием. События происходят в настоящем, реалии кото-

²³ Фрагменты словенских повстанческих песен, называемых «Stara pravda», сохранились в записи песни немецких ландскнехтов, усмирявших крестьянский бунт 1515 г. близ города Целье. Повстанцы требовали восстановления «старой правды» — отмены всех новых поборов и повинностей. Среди немецких строф имеется словенский припев «Le vku, le vku, uboga gmajna!», содержащий призыв восставших к объединению (*примеч. ред.*).

²⁴ Juvan M. Veno Taufer — življenje in delo. Jezik in slovstvo. 1996. Letnik 41. Št. 6: 295–308. S. 299.

²⁵ Koruza J. Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965. Ljubljana: Slovenska matica, 1967. S. 182.

рого хорошо знакомы автору. Прямые указания для режиссера даются сразу же во вводной ремарке: «Во втором действии, где речь идет о собрании трудового коллектива крестьянского кооператива, для постановки нужно все театральное пространство. Кроме руководящих работников, сидящих за столом у края сцены, все остальные члены коллектива, т.е. рядовые крестьяне, сидят среди зрителей... необходимо подчеркнуть, что в мероприятии принимают участие все присутствующие». Конфликт разворачивается между Старым, революционером, слепо верящим в непоколебимость социалистической системы, и членами кооператива, которым социализм не принес ни счастья, ни благополучия. К тому же они постоянно конфликтуют с другими сельчанами, еще не вступившими в него «добровольно». Во втором действии собравшиеся требуют вернуться к истокам революции и социализму для «маленького» человека. Работник Золтан заканчивает речь такими словами: «Эй, вы, идите сюда! Девушки, а вы почему держитесь как старые девы! Вперед! Прорвемся!» Однако авторский ход с активным участием зрителей обернулся заранее подготовленной провокацией — находящиеся в зале трудящиеся Агрокомбината Гросуплье сорвали премьеру 30 апреля 1964 г. Власть запретила постановку и публикацию драмы, а заодно и закрыла театр «Одер 57».

В драмах Приможя Козака (1929–1981) ясно ощущается атмосфера «коммунизма, периода “твердой руки”»²⁶. Его пьесы универсальны, поскольку место действия обозначено не как Словения или Югославия, но как Центральная Европа, где не понаслышке знают, что такое Вторая мировая война и сталинизм. В «Словенской трилогии» Козака (опубликована в 1969 г.) действие первой пьесы «Афера» (1961) происходит в партизанском штабе в Пьемонте (северная Италия) после падения там в 1943 г. фашизма; во второй пьесе «Диалоги» (1962) — в застенках тайной полиции где-то в Венгрии, вероятно, в Будапеште, в начале 1950-х гг. во время сталинских чисток; события «Конгресса» (1968), завершающего триптих, развиваются, скорее всего, в стенах Люблянского университета.

В «Диалогах», написанных по следам сталинских процессов, в качестве обвиняемых выступают профессор классической философии Мартин Хайманн и доктор Петер Сигизмунд, журналист и публицист, в качестве следователей — доктор Бенедикт Мински, член «Управления внутренних проблем» и инженер Лукас Мендер, начальник того же управления. Драма состоит из восемнадцати повторяющихся сцен допросов заключенных,

²⁶ *Kralj L. Sodobna slovenska dramatika... S. 109.*

их разговоров и диалогов следователей. Стройность композиции нарушается в последней сцене, когда происходит переворот: в Управлении внутренних проблем все встает с ног на голову. Следователи становятся заключенными, обвиненных освобождают. В центре «Диалогов» — критика кровавой власти, подтекст пьесы связан с экзистенциальными категориями выбора, решения и ответственности, свободы и несвободы, смысла и его отсутствия.

«Конгресс» был впервые поставлен в театре Словенской национальной драмы в Любляне через четыре года после «Теплицы». Это самая злободневная пьеса трилогии Козака. Конфликт в ней разворачивается между властью и оппозицией: президентом Университетского совета Винцентом и профессором Габриэлом, требующим перемен. Винцент, как и Старый у Рожанца, представитель партизанского поколения, участник национально-освободительной борьбы, он безгранично верит в социализм и скорое наступление золотого века. В образе третьего персонажа, инженера-химика Юста, секретаря Университетского совета, воплощен современный тип прагматичного, этически нечистоплотного политика, ради достижения своей цели готового на все.

В конце 1950-х — 1960-х гг. благодаря творчеству Петера Божича (1932–2009) новый этический импульс получает в Словении драма абсурда (пьесы «Запасной выход», 1957; «Перекресток», 1957, «Солдата Йошта нет», 1962; «Заключенные», 1963; «Два брата», 1965). Используя образцы современной драмы абсурда и экспрессионистской драмы, Божич добивался размывания канона драматургической формы. «Запасной выход» и «Перекресток» созданы по аутентичной модели драмы абсурда, в антидраме «Солдата Йошта нет», написанной под влиянием Э. Ионеско, реализован общественно-критический вариант драмы абсурда, который был затем востребован драматургами 1970-х гг. Д. Йовановичем, Р. Шелиго, М. Есихом.

В «Запасном выходе» действие сосредоточено вокруг фигуры Старьевщика. Группа людей, запертых в убежище, ищет выход — это очевидная метафора поиска смысла жизни, которого нет и быть не может. И хотя другие персонажи — Девушка и Торговец — хотят верить в то, что Старьевщик знает, куда идти, но просто не хочет показывать, пути на самом деле нет, поэтому в финале все спасшиеся герои одинаково растеряны. В «Перекрестке» первую скрипку играет Торговец, ожидающий старых знакомых по убежищу. На самом деле ему нужен только Старьевщик, который придет и все решительным образом изменит, хотя и не особенно ясно, как... Но Старьевщика все нет, и никогда не будет, — прямая отсылка к драме С. Беккета «В ожидании Годо».

В пьесу «Солдата Йошта нет», ставшую наиболее выразительным примером словенской драмы абсурда, автор вслед за Ионеско привносит комизм, делающий восприятие абсурда более понятным читателю и зрителю. Все эпизоды постоянно повторяются и при этом они абсолютно лишены смысла (солдата Йошта, в мирной жизни столяра, объявляют мертвым и ставят ему памятник, хотя он жив и с таким развитием событий не согласен; Хозяин каждый день убивает батрака, а тот все еще жив; Хозяйка каждый день повышает батрака в должности до батрака и затем понижает до батрака; все ждут гостей, которые не приходят...). При этом авторская позиция по отношению к изображаемому обществу весьма критична, Божич иронизирует над демагогией и лицемерием современников: «прославление мертвого героя» выгодно обывателям. Налицо аллюзия со «свободой» и «равенством», лишь декларируемыми в обществе развитого социализма. Между семнадцатью сценами пьесы нет причинно-следственных связей, ее цикличная композиция иллюстрирует вечное бессознательное движение по кругу, происходящее независимо от воли человека: поступки, занятия, речь действующих лиц — все совершается в форме постоянных мучительных ритуалов, повторяющихся вновь и вновь. Созданный в произведении мир утратил традиционные опоры и ценности, поэтому у него нет будущего.

Ангажированность и театральность драмы абсурда сделала ее привлекательной и для следующего поколения драматургов, что отчетливо демонстрируют ранние пьесы Душана Йовановича (род. 1939). По мнению Й. Корузы, именно этот автор первым в Словении в своей дебютной пьесе «Спектакля не будет» (1963) воплотил модель гротескной антидрамы, открытую Э. Ионеско. В ней и в пьесе «Сумасшедшие» (написана в 1964 г., из-за цензуры поставлена в 1971 г.) он «окончательно освободил словенскую драматургию от традиционалистских приемов и идеологической зависимости»²⁷. В своих ранних произведениях Йованович «продолжил традицию критики власти, начатую Козаком, но благодаря гротескной поэтике драмы абсурда... в значительно более агрессивной и саркастической манере»²⁸. Пьеса «Сумасшедшие» — пародия на политическую драму, в которой клинические душевнобольные свергают власть революционеров и сами занимают их место. Актуальные проблемы современности и недавнего революционного прошлого автор подал под острым соусом сарказма, абсурда и гротеска, что существенно замедлило ее путь к сцене. Много внимания было уделено обновлению худо-

²⁷ Koruza J. Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Ljubljana, 1997. S. 221.

²⁸ Kralj L. Sodobna slovenska dramatika... S. 112.

жественной формы. Йованович ввел в драматургический текст полифонический языковой дискурс, в основе которого манипулирование разными языковыми пластами, ироническая игра с цитатами, и построил рискованные интертекстуальные конструкции, которые — как видно из приведенного отрывка третьего действия «Сумасшедших» — синтезируют исключительно разнородные составляющие и по сути дестабилизируют реалистическую миметическую драматургическую форму:

ГОЛОС ОРАТОРА: (толпа скандирует) ... Благодаря этой вялой общественной акции, ведущей к неокapитализму, ревизионизм ясно показал империалистический оскал своей легитимации... Нельзя, товарищи, нам сегодня спать и поживать на лаврах, откеститься от стремительной и действенной революционной борьбы за общее благо. (Толпа)

ЗОРЧИ: Я прошел через ад баррикад, резню и кровь. А теперь я все это слушаю. Вот свора!

ТИНЕ: И я! Да здравствует Европа! Да здравствует результат! Да здравствует санскрит! Да здравствуют цветы! Да здравствует моя тетя! (пьет).

ЗОРЧИ: Она у тебя из мертвых, что ли, восстала! Смотри, вон она! В панаме с трубкой и на метле! Несет мочу на анализ своему стоматологу!

Отказавшись, вслед за Божичем, от аристотелевского понимания драмы, Йованович разорвал связь между субъектом и объектом, начал применять интертекстуальность в политических целях. Своим (анти)драматургическим подходом он разрушил первоосновы драмы, его поэтика существенно повлияла на формирование молодых авторов Р. Шелиго, П. Лужана, Ф. Рудольфа, М. Есиха, М. Швабича, Э. Филипчича. Несмотря на сложности с признанием разрушения канонической структуры словенской драмы (кризис сюжета и действующих лиц, возникновение нового отношения к языку), эти факторы оказали сильное влияние на развитие драматического и театрального искусства последующих десятилетий.

Пьеса Йовановича «Марки, а потом еще Эмилия» (поставлена в 1969 г., опубликована в 1970 г.) легче для восприятия. В репетиционных заметках автор иронизирует: «Пьеса разворачивается где-то далеко, а еще лучше в роскошном городском салоне, где полным-полно дорогих вещей, можно и где-то еще, о!, и еще где-то» или «Пусть просто все играют, все, кто задействован в пьесе»²⁹. Пространство и время «Марок...» — неопределенная

²⁹ *Jovanović D. Znamke, nakar še Emilija. Maribor, 1970. S. 5.*

современность, антигерои Мужик, Филателист, Альберт и Эмилия тонут в абсурдном и почти свихнувшемся мире шпионов, заговоров, эротики и политики, граница между реальностью и вымыслом стерта, поступки действующих лиц и их реплики никак не связаны.

В своих последующих пьесах драматург выходит за рамки «чистой» драмы абсурда и двигается в сторону ритуального театра, перфоманса (студия «Пупилия Феркеверк», 1969), что было характерно для словенской драматургии конца 1960-х гг. Это было время новых поисков и решений, связанных с изменением отношения между литературой и театром, новых подходов к использованию художественного текста на сцене. Поворотной стала неоавангардная постановка студии под названием «Пупилия, папа Пупило и Пупилчки» (1969). Режиссеры сознательно отказались от готовых формулировок, они были заменены сценарием из двадцати пунктов, содержавших отсылки к мини-сюжетам из повседневной жизни: ТВ-новостям, детским играм, гороскопу, рекламе, уходу за младенцами, демонстрации обнаженной натуры, к вызвавшему скандал забою птицы. Спектакль получил культовый статус, ибо возвращал зрителя к непосредственному сценическому действию, критика же увидела в нем смерть литературного театра. С позиции сегодняшнего дня это завершение эпохи литературного театра видится как начало качественно новых энергетических отношения между художественным словом и подмостками.

ЛИТЕРАТУРА 1970–1980-х годов

В 1970-е гг. в Словении после поражения партийного либерализма более чем на десятилетие установился относительно жесткий режим, его далекая от реальности оценка возможностей развития республики привела к ошибкам в экономике и ужесточению в культурной политике. Эти годы впоследствии были названы «свинцовыми». Однако вопреки внутривнутриполитической ситуации «свинцового десятилетия» идея литературного плюрализма, базирующаяся на принципе свободы творчества и начавшая будоражить умы литераторов разных поколений еще на рубеже 1950–60-х гг., все больше укрепляла свои позиции. События 1968 г. в Югославии, а еще в большей степени «пражская весна» с общественно-политической точки зрения только подкрепили бунтарские настроения творческой интеллигенции. С этого времени центральным вопросом публичного обсуждения становится в республике вопрос национальный. В июле-августе 1970 г. в журнале «Проблеми» прошла серия дискуссий, которые вел видный историк литературы и критик Душан Пирьевец (1921–1977). Они затрагивали важнейшие для словенской культуры темы: защита родного языка, национальная идентификация, поиск национальных корней. Новый взгляд на особенности развития национальной словесности, на то, как и какие европейские литературы влияли на ее становление, появляется в работах известных литературоведов Ф. Задравца (род. 1925) — «История словенской литературы», тт. V–VII (1970–1972), Я. Коса (род. 1931) — «Прешерн и европейский романтизм» (1970), М. Кмецла (род. 1934) — «От проповеди к детективу» (1975).

Внутриполитическая ситуация в СФРЮ рубежа 1970–1980-х гг., обострение межнациональных и межреспубликанских противоречий, антагонизм между центром и субъектами федерации не

могли не вызвать реакции со стороны жителей Словении. Первой активностью проявила творческая интеллигенция. Она выступила с требованиями демократизации, введения многопартийной системы, установления конфедерации. Важную роль в словенском демократическом движении сыграли возникшие на волне протеста и инакомыслия журнал «Нова ревија» (с 1982 г.), литературно-критическое издание «Литература» (с 1989 г), Общество писателей Словении. Весной 1987 г. группа авторов «Новой ревии» — поэты Нико Графенауэр, Светлана Макарович, Борис А. Новак, философ Тине Хрибар, критик Андрей Инкрет, писатель Дмитрий Рупел — опубликовали в 57-м номере журнала свои предложения к программе национального развития, содержащие не только требования рыночных преобразований экономики и политического плюрализма, но и государственной независимости Словении. Новое либеральное руководство словенских коммунистов (с 1986 г. СКС возглавил Милан Кучан) после недолгого периода конфронтации с журналом приняло его сторону.

Центр решил усмирить словенцев как носителей «вируса разединения». Весной 1988 г. военным трибуналом Любляны было рассмотрено сфальсифицированное дело четырех словенцев, обвиняемых в государственной измене, причем процесс шел на сербском языке. Эффект оказался обратным: возмущение и протест против действий властей вылились в конкретные шаги к государственной самостоятельности. Общество писателей Словении совместно со Словенским социологическим обществом подготовили проект словенской конституции. Союз деятелей культуры Словении провел в Любляне несколько круглых столов по вопросу о суверенитете республики. В 1988 г. был образован Словенский демократический союз, первым председателем которого стал Д. Рупел. В мае 1989 г. на многотысячном митинге в центре столицы была принята так называемая Майская декларация в защиту национального суверенитета, зачитанная известным поэтом Тоне Павчеком. Декларация призывала к созданию «суверенного государства словенского народа, которое будет основано на уважении прав человека и свободы, на демократии, включающей как политический плюрализм, так и духовное и материальное благосостояние граждан Словении... и которое... будет самостоятельно решать вопрос об отношении с южнославянскими и другими народами в рамках обновленной Европы»¹. В сентябре словенский парламент принял дополнения к республиканской конституции, согласно которым Республика Словения возвращала себе суверенные права, переданные ею фе-

¹ Majniška deklaracija // Nova revija. 1990. № 95, letnik IX. S. 634.

деративной власти при образовании СФРЮ. В конце 1989 г. демократические оппозиционные словенские партии объединились в коалицию ДЕМОС. На первых многопартийных демократических выборах в национальный парламент в апреле 1990 г. более половины голосов избирателей обеспечили ей победу. Главой правительства был избран лидер партии Словенских христианских демократов Лойзе Петерле, председателем президиума республики стал Милан Кучан.

Демократически определившаяся Словения стремилась как можно скорее мирным путем через подписание договора урегулировать свое положение в югославском союзе. Однако предложения Словении и Хорватии о конфедеративном устройстве не нашли поддержки в союзных органах. Тогда словенский парламент принял решение о проведении плебисцита, в ходе которого подавляющее большинство граждан (свыше 85%) высказались в пользу государственной самостоятельности. Независимая демократическая республика Словения была провозглашена 25 июня 1991 года. К обретению государственной независимости словенцы шли более тысячи лет.

Процессы, происходившие в словенской литературе периода существования СФРЮ, наряду с общими для других литератур народов Югославии тенденциями, несли в себе ряд особенностей. Пройдя десятилетний этап консолидации однопартийного режима и «ангажированности», словенская литература заявила о себе как о литературе «плюралистической», обладающей определенной эстетической автономией. На протяжении нескольких десятилетий словенские авторы шаг за шагом отвоёвывали свое право выбора сначала средств художественного изображения, а потом и тем и их интерпретаций. Поэтому в 1970-е гг. словенская литература вступала, уже обладая много- и разнообразным художественным потенциалом, готовая отстаивать завоевания, исследовать неизведанное, экспериментировать.

Последнюю треть XX в. словенская литература встретила и прошла на подъеме, реализовав себя плодотворно и многогранно. Она обогатилась произведениями национальных классиков и открыла новые имена, обращалась к национальной истории и затрагивала «больные» темы недавнего прошлого и современности, подвергалась воздействию со стороны других литератур и искала опоры в собственной литературной традиции. К главным особенностям этого периода можно отнести, во-первых, подчеркнутое проблемно-стилистическое разнообразие текстов. На фоне продолжения традиций социального реализма и упрочения позиций модернистского искусства появляется много произведений «пограничной» прозы, поэзии, драматургии,

написанных на стыке реалистического и нереалистического методов. В процесс взаимодействия или игры многочисленных «измов» в начале 1980-х гг. оказался включен также и постмодернизм. Во-вторых, на этом этапе чрезвычайно трудно говорить о приоритете какого-либо типа литературного творчества. И если на протяжении почти полутора веков «неформальным лидером» в литературе оставалась поэзия, то теперь проза и драматургия составили ей достойную конкуренцию.

Картина литературного процесса не была бы полной без учета еще одного специфического явления — литературы словенского зарубежья. Исторические катаклизмы, передел территорий, перенос границ привели к тому, что этнические земли словенцев уменьшились почти на две трети. Около 200 тысяч словенцев живут в Европе за пределами Словении: в северной Италии, Австрии, Венгрии. Они остались в своих исконных областях, но являются гражданами других государств. Важным фактором сопротивления ассимиляции для этого населения стала литература на родном языке, получившая в современном литературоведении название «заграничная» и рассматриваемая как одна из «ветвей» национального культурного «древа». Условно всех авторов европейской диаспоры можно разделить на «триестских» и «австрийских». К первым относятся прозаики А. Ребула (род. 1924) и Б. Пахор (род. 1913), поэты М. Кошута (род. 1936) и М. Кравос (род. 1943), ко вторым — прозаики Я. Месснер (1921–2011), Ф. Липуш (род. 1937) и поэты А. Кокот (1936–2012), Г. Януш (род. 1939), Я. Освальд (род. 1957), Ц. Липуш (род. 1966). В конце 1980-х гг. в период «потепления» была восстановлена связь с еще одной «ветвью» национальной словесности — литературой словенской эмиграции². Первая объединенная антология прозы словенского зарубежья «Под южным крестом» вышла в Словении в 1992 г.

Проза

Словенская проза рассматриваемого периода развивается в нескольких тематических направлениях. Целый конгломерат проблем, связанных с историей, Второй мировой войной и современностью находит новое преломление в разных формах. Одной из наиболее продуктивных ее разновидностей становится исторический роман, образующий несколько основных жанровых модификаций. За десятилетие с небольшим — с 1968 по 1982 г. — было опубликовано свыше тридцати исторических

² Об этом подробнее см. главу Я. Житник-Серафин «Литература эмиграции».

романов и повестей, обращенных, как правило, к событиям национальной истории. При этом в них очевидна тенденция искать и находить исторические связи словенского народа не на Балканах, а в остальной части Европы. Стремление человека к свободе как вневременная категория стало предметом изображения А. Ребулы в романе «На ветру Сивиллы» (1968). Наблюдения «окультуренного» варвара, вошедшего благодаря уму и природной интеллигентности в свиту римского императора, за нравами жителей Великой Римской империи времен Марка Аврелия, когда ее просветительская политика стала сменяться военной диктатурой, составляют основу произведения. Автор пытается найти связь словенской культуры с древнеримской цивилизацией, основанную не только на территориальном признаке, но коренящуюся и в духовной сфере. В похожем ключе написан и роман М. Михелич (1912–1985) «Иноземец в Эмоне» (1978), с юмором рассказывающий о политических и любовных интригах провинциальной глубинки Римской империи³.

Давние традиции в словенской литературе имеет историческая проза биографического направления. Идея популяризации национальной истории и ее героев, восходящая еще к началу века, легла в основу серии научно-популярных книг о знаменитых словенцах. Помимо серьезных монографий, исключая саму возможность творческого вымысла, издаются романы, отличные по типу художественной условности, в которых авторы дают волю фантазии, «препарируя» ту или иную историческую личность. Одним из лидеров исторической прозы этого типа является Мими Маленшек (1919–2012), автор романов о композиторе XVI в. Якобе Галлусе — «Послушай, земля» (1968), дилогии о двух выдающихся поэтах конца XIX в. Драготине Кете (1876–1899) и Йосипе Мурне (1879–1901) — «Поющие лебеди» (1970–1971), романа о крупнейшем словенском поэте-романтике Франце Прешерне — «Ноктюрн поэта» (1992). Добросовестная работа с документами сочетается у Маленшек с тихой грустью по «старым, добрым временам». Ностальгическая нота характерна и для романа известного литературоведа и прозаика Антона Слодняка (1899–1983) «Чужой» (1976), вышедшего к столетию со дня рождения выдающегося словенского прозаика и драматурга начала XX века Ивана Цанкара (1876–1918).

Интерес к национальной истории и ее преломлению в настоящем объединил авторов, принадлежащих к разным поколениям и художественным школам: романы классика социального ре-

³ Эмона — название древнеримского поселения, на месте которого была основана Любляна.

ализма А. Инголича «Прародители» (1975) и «Горели костры» (1977) соседствуют с романами более молодых и новаторски ориентированных В. Кавчича – «Пустота» (1976), А. Хинга – «Чародей» (1976), С. Вуги – «Эразм Предьямский» (1978), Д. Янчара – «Галерник» (1978).

К исторической теме театральный режиссер, прозаик и драматург Андрей Хинг пришел через драматургию. Его роман «Чародей» открывает для словенской литературы эпоху «новой» исторической прозы. Он представляет собой две параллельно развивающиеся сюжетные линии, первая из которых обращена к событиям почти вековой давности, вторая же посвящена проблемам современной Словении. Одно название объединяет, по сути, два законченных художественных произведения, главы которых чередуются.

К началу века заштатный словенский городишко Ресно обрастает приметам нового времени: проведена железная дорога, как грибы после дождя, появляются маленькие частные фабрички, процветает лесоторговля. Социальные контрасты внешне скрыты за патриархальным благообразием и единоклассной ненавистью обывателей ко всему чужому. С приездом в этот медвежий угол фургона бродячих комедиантов, жизнь которых полна «роковых страстей», в характере главного героя преуспевающего торговца Виктора Котника происходит странная для окружающих метаморфоза: в нем оживает способность испытывать давно забытое чувство стыда. Окружающий мир, досконально известный, давно исчисленный в прибылях, вдруг ошеломляет его обилием красок, запахов, звуков.

Правнук Виктора Котника Петер воспитан под сенью семейного предания об «оцыганившемся» предке, виновнике угасания когда-то славной династии коммерсантов, пустившемся в скитания по белу свету. Разговоры о былом благополучии сыграли в жизни молодого человека роковую роль. Мягкий, неглупый, к деньгам даже равнодушный, Петер совершает растрату. Выйдя из заключения и бесцельно бродя по городу, он встречает сначала свою бывшую возлюбленную Азру с приятелем, а затем экс-учителя, пьянчужку «профессора» Миливоя Сирника. Несмотря на непрезентабельную внешность и страсть к вранью, у старика есть одно «чародейское» свойство – искренняя вера в возможность чудесной перемены к лучшему для любого, самого пропадающего человека, и это притягивает к нему людей, как магнит. Проницательный Сирник быстро распознает, что общий недуг его молодых друзей – эгоцентризм и полная душевная апатия. Искусно направляя беседу в целительное русло самовыражения и самопознания, он доказывает драгоценность искреннего чело-

веческого разговора, помогающего собеседникам разобраться в своих проблемах. К финалу трагическая безысходность линии прошлого все явственнее высвечивает слабую надежду настоящего. Параллель аутсайдера XIX и аутсайдера XX в., одинаково «выпадающих» из общего течения жизни, интегрирует два временных плана. В конце романа, когда современное действие перемещается в Ресно, временные пласты, разделенные уже не по главам, а по эпизодам, сближаются, взаимопроникают: под «соединительным» проливным дождем снует из эпохи в эпоху расписной фургон бродячих комедиантов, смутивших когда-то покой старого Котника, и магический лейтмотив Хинга: «Сочувствуй!» звучит одновременно для прадеда и для правнука. Первого обретенная человечность сделала скитальцем, второго — возвратила к жизни, к людям.

В художественном решении романа Хинг-драматург оказал несомненное влияние на Хинга-прозаика. Об этом свидетельствует его чутье к сценичности жизненных ситуаций, осязаемость образов, локализация места действия, «диалоговый костяк» романа. Диалоги являются основной сюжетобразующей единицей, поскольку именно в беседах персонажей рождаются мотивации их последующих действий или поступков. Речь героев «уравновешивают» их внутренние монологи, авторские комментарии, немногочисленные зарисовки природы. В книге мало примет сегодняшнего дня. В то же время исторический колорит прошлого века, несомненно, выдержан.

Действенным средством разоблачения штампов в образе мышления и поведении персонажей становится у Хинга ирония, причем важна не столько стилистическая амплитуда иронических приемов, сколько содержательный потенциал иронии, ее способность почти неощутимо, как бы пунктирно выстраивать логически убедительную авторскую концепцию.

Следующий исторический роман Хинга «Горизонт в мотыльках» (1980), усложненный включением в него драмы «Триумфальная арка», представляет собой еще один художественный эксперимент: соединение «испанской» или «южноамериканской» темы со словенской — «триестской» или «приморской» (сопоставление не случайно: первое переселение словенцев в Южную Америку, вызванное экономическими причинами, относится к 1878 г., когда аргентинское правительство в поисках свободных рабочих рук обратилось за помощью к Вене).

Новая историческая проза Хинга положила начало появлению в словенской литературной практике различных форм жанрового синтеза исторического романа и романа о современности. Примером такого синтеза служит и книга Йожефа Сноя «Йожеф

или ранняя диагностика рака сердца» (1978), автор которой полагает, что путь к пониманию современности лежит через возрождение мифа. В современный сюжет он вплетает фрагменты древней истории, свободно перенося действие из наших дней в древний Египет и соединяя в одном герое библейского Иосифа и словенца конца 1970-х гг.

Жанровый синкретизм характерен и для ретроспективного панорамного романа Андрея Цапудера (род. 1942) «Рапсодия 20» (1982), синтезировавшего в себе черты историко-политической прозы и семейной хроники. Рассказ о межвоенном двадцатилетии, которое пережила Словения, находясь в составе Королевства Югославия, писатель ведет в контексте европейской истории, опираясь на ключевые события и документы. Одну из главных посылок, определивших дальнейшее направление национального политического сценария, он видит в поведении национальных правящих кругов в период между двумя европейскими войнами. Заложниками их непродуманной тактики становятся рядовые словенцы, среди которых члены семьи сенатора Франца Нойбауэра, хлебнувшие лиха на фронтах Первой мировой войны. В книге 1991 г. «В поисках иного» Цапудер продолжил историю Нойбауэров во времена оккупации и социалистического строительства.

Событием в литературной жизни стал дебют в жанре исторического романа ныне одного из самых известных в Европе и Америке современных прозаиков и драматургов Словении Драго Янчара (род. 1948). В романе «Галерник» (1978), за который в 1979 г. автор был удостоен высшей национальной литературной награды — премии Ф. Прешерна, Янчар на материале истории Европы XVII в. обратился к экзистенциальным проблемам преодоления личностью духовного кризиса. Тема столкновения героя со временем, в котором он вынужден существовать, была продолжена в романе «Северное сияние» (1984), повествующем о жизни предвоенного Марибора.

Действие романа «Галерник» происходит в разгар гонений инквизиции второй половины XVII в. на землях Германии. Это было жестокое время для Европы, его атмосфера диктует автору сдержанную манеру повествования и обуславливает мрачную метафоричность произведения. Эпоха ересей, религиозного фанатизма, судов инквизиции, чумных эпидемий — «чумная» эпоха — и отмеченная Сатаной, бесовская, «чумная» судьба главного героя Йохана (Иоганнеса) Отта, мечущегося в поисках возможности противостоять злу и безумию своего времени.

Уроженец княжества Нейсе, в прошлом ремесленник, лекарь, толмач, военный наемник, словом, человек бывалый и стремя-

щийся быть независимым, Отт вызывает зависть у запуганных инквизицией обывателей и пристальный интерес ее самой. Став, скорее из любопытства, чем по идейным соображениям, членом тайного, оппозиционного официальной церкви религиозного братства реформатов — Штифты, он роковым образом меняет свою жизнь.

Роман сочетает в себе черты традиционной исторической и интеллектуально-философской прозы: подлинность эпохи, документальность, историческую детерминированность главного героя, с одной стороны, и вневременные проблемы бытия и сознания, человека и окружающего его мира, решенные на экзистенциально-пессимистической основе, с другой. Герой представляет собой личность, порожденную бесчеловечной средой Средневековья, и одновременно воплощает в себе образ всех гонимых, спасающихся бегством, встречавшихся в разные периоды мировой истории.

Исторические события, всегда точно переданные, интересуют Янчара лишь постольку, поскольку позволяют показать и объяснить человеческое как родовое. Йохан Отт — песчинка, влекомая водоворотом жизни по землям Центральной Европы, он пересекает границы государств, переживает гонения инквизиции, находит кратковременное пристанище у пышной женской груди, чтобы в конце концов убежав с галеры, погибнуть от чумы. Но за это время он узнает вкус свободы, успевает ощутить ценность и неповторимость своего «я», не подчинившегося ни людям, ни Богу. Писатель не скрывает свою западноевропейскую ориентацию в вопросе об исторических традициях словенцев, мотивируя такую точку зрения не только тем, что в описываемое время словенские территории входили в состав одной из сильнейших империй Центральной Европы, но и единством религии: католическая церковь являлась международным центром феодальной системы, противостоящим как греко-православному, так и мусульманскому миру. Распространение в XVI в. протестантизма также приблизило словенцев к европейской культуре. Автор упоминает в романе словенского просветителя, сторонника Реформации, последователя Эразма Роттердамского, «отца» словенской письменности Приможа Трубара (1508–1586), чье имя век спустя было под запретом в словенских областях, входивших в состав империи Габсбургов.

Образ Йохана Отта строится преимущественно на внутренних монологах, которым свойственна эмоциональная рефлексивность. Наедине с собой герой не притворяется: отчаяние, боль, ярость выплескиваются наружу. Грубоватая речь Отта контрастирует с нервным и тревожным голосом автора-комментатора.

Такая «двойная» интонация романа, лишенного к тому же графически выделенных диалогов, в сочетании со снами и галлюцинациями главного героя, безусловно, усложняя текст, придает ему большую выразительность.

Судьба героя романа трагична, полна роковых случайностей, необъяснимых совпадений. Янчар затрагивает проблему метафизически трактуемого трагизма и таинственности человеческой юдоли. Отт проходит социальные, психологические, нравственные, физические испытания, искушение богатством и нищетой, и каждое из этих состояний вносит нечто новое в его миропонимание. Пытаясь как-то преобразить свою жизнь, противостоять злой или доброй воле провидения, человек способен изменить лишь незначительные частности, но ему не дано стать повластным хозяином своей будущности, — утверждает Янчар.

Предметно-стилистическая привлекательность исторического жанра на некоторое время отодвинула на второй план центральную тему словенской прозы после 1945 г. — военную. Но во второй половине 1970-х гг. интерес прозаиков к периоду антифашистского сопротивления вновь пробуждается. Однако это произведения уже иного видения и уровня восприятия. В 1974 г. в Триесте А. Ребула и Б. Пахор выпустили сборник «Эдвард Коцбек — свидетель нашего времени», который вновь приковал внимание всей Словении к «поэту эпохи». Создатель редких по искренности и философской глубине военных дневников — «Товарищество» (записи 1942–1943 гг.), «Словенское посольство» и «Документы» (1943), опубликованных впервые в середине 60-х гг., Коцбек вошел в национальную прозу как автор, сумевший обнажить всю трагическую для словенцев противоречивость военного противостояния, поднял вопрос о роли и месте национальной интеллигенции во Второй мировой войне. Содержащееся в книге Ребулы и Пахора интервью с Коцбеком, в котором тот поднял одну из «запретных» для социалистической системы тем — массового истребления ополченцев-домобранцев в 1945 г., по сути братоубийства, — получило в республике широкий резонанс. Стало очевидно, что в обществе назрела необходимость сказать правду о войне, переосмыслить, расшифровать, а, порой, и полностью переоценить эпизоды национально-освободительной борьбы.

Стремление по-новому взглянуть на военное лихолетье было присуще как тем, кто непосредственно участвовал в партизанских походах, так и тем, кто в годы оккупации был еще слишком юн. К первым относятся Б. Пахор — роман «Некрополь» (1967), В. Зупан — роман «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары» (1975), К. Грабельшек (1906–1985) — роман «Ниобея» (1977),

Б. Зупанчич — роман «Ночь и день» (1977). Книги «Любовь» (1979) М. Рожанца, «Смерть отца Винченца» (1979) П. Божича, «Осада неба» (1979) В. Кавчича (род. 1932), «Гавжен хриб» (1982) и «Трещина в кресте» (1986) Й. Сноя представляют произведения второй группы авторов.

Борис Пахор (род. 1913) — фигура для современной словенской литературы знаковая. Словенец, родившийся еще в австро-венгерском Триесте, он стал свидетелем притеснений словенского населения со стороны муссолиниевской Италии, в 1943 г. связался с подпольным антифашистским движением в Триесте, но попал в руки гестапо и был отправлен сначала в Дахау, потом в концлагерь Нацвейлер-Штрутгоф в Эльзасе, потом в концлагерь Дора-Миттельбау, где собирали Фау-2. Лагерный опыт лег в основу его автобиографического романа «Некрополь», который можно поставить в один ряд с произведениями А.И. Солженицына, П. Леви и И. Кертеса. Роман посвящен «душам всех тех, кто не вернулся»; это одно из самых ярких литературных свидетельств о нацистской фабрике смерти времен Второй мировой войны в словенской прозе. Текст, написанный от первого лица, создан на стыке двух жанровых форм: романа-вспоминания и романа-исповеди. Спустя десятилетия человек, выживший в аду, приезжает на него посмотреть и вспоминает. Воспоминания эти ужасающи. Лагерь Нацвейлер-Штрутгоф находился в Вогезах, на высоте почти 800 м над уровнем моря и был расположен на террасах, спускавшихся одна за другой по склону. На каждой террасе стояло два барака, между которыми были лестницы с площадками для построения и переклички. Теперь в Штрутгофе музей, ходят туристы, гиды, подгоняя их, рассказывают о жизни заключенных, а герой перебирает в памяти эпизоды прошлого, трагические судьбы погибших в застенках людей, страшные подробности лагерной жизни, где каждая мелочь имела значение. Как не упасть во время работы в каменоломне, как избежать газовой камеры, где отрабатывалась технология уничтожения и опробовались новые удушающие газы, как не стать материалом для медицинских опытов. И разве фотографии и экспозиционные стенды способны передать ощущение человека, «которому кажется, что его сосед получил в железной миске на полпальца больше желтоватой бурды, чем он сам». Память в подробностях восстанавливает эпизоды лагерной жизни, эти реминисценции перемежаются с размышлениями героя о природе нацизма, о философии смерти, о психологии страха. Это рассуждения эрудита, знающего и труды Ф. Ницше, и расовую теорию Х. Чемберлена, и «Стихи о смерти» Ш. Бодлера. Можно ли в нечеловеческих условиях унижений, голода и боли остаться человеком? И остался ли человеком он сам? — вот вопросы, не дающие покоя бывшему заключенному.

Об этом он думает, стоя на том месте, где когда-то был его барак. И не может избавиться от чувства вины. Вместе с врачом-норвежцем Лейфом, санитарями Андре и Толей бывший студент Падуанского университета щупал пульс, вскрывал нарывы, делал перевязки, словом, как мог, облегчал страдания «живых мертвецов» и таскал трупы — много трупов. Существование бок о бок со смертью притупляет чувства: «Мы привыкли» — такова горькая констатация. Кульминацией покаяния становится сцена «встречи» (то ли во сне, то ли в воображении) с обитателями барака, герою кажется, что они собрались «после ухода живых посетителей, чтобы заново освятить эту землю». Под их неодобрительными взглядами он ищет оправдания в некогда содеянном — в том, что выжил, питаясь пайкой умерших: ухаживая за доходягами, знал, кто будет следующим, и ждал его смерти; в том, что выменял у умирающего хлеб на сигареты, а мог ведь просто подарить, и тогда тот умер бы счастливым; в том, что не задавал себе вопрос, чем бывала нагрета вода для душа, когда дым из труб крематория был особенно густ. Призрачные собеседники молчат. «Да, прошептал я, вы правы, что молчите. И остался один на один со своей совестью, не в силах разрушить мертвую тишину». Рассказ Пахора о пережитом подкупает не только простотой и искренностью интонации, но и тем, что не дает читателю забыть о том, как личность уязвима перед зверством истории. Тема узников фашизма была продолжена писателем в романе «Трудная весна» (1978).

Непростой была литературная судьба прозаика и драматурга Витомила Зупана. «Идеологически выдержанное» начало писательской карьеры молодого партизана — его пьеса о национально-освободительной борьбе «Рождение в буре» (1945) принесла автору республиканскую премию в области драматургии — предполагало столь же блистательное продолжение. Однако уже следующее его произведение, пьеса «Дело Юрия Трайбаса» (1947), была подвергнута жесткой критике. Нежелание молодого литератора писать под диктовку ЦК привело его на скамью подсудимых. Сфабрикованное в 1949 г. по ложному обвинению дело вылилось в громкий судебный процесс, один из многих, коснувшихся в то время интеллигенции. Суд приговорил Зупана к длительному сроку заключения. В 1954 г. его выпустили по амнистии. В 1968 г. был опубликован его роман «Ворота из туманного города», написанный еще в 1946 г. Десятилетие 1970-х становится для писателя временем заслуженного признания. Выходят в свет его романы, писавшиеся еще до и во время войны, и повествующие о жизни люблянских интеллигентов в 1930-е гг.: «Путешествие в конец весны» (1972), «Клемент» (1974), «Преследователь самого себя» (1975), «Мертвая лужа» (1976), в которых заметны

черты психологической, детективной и экзистенциальной прозы. Широкую известность получили эротический роман Зупана «Игра с чертовым хвостом» (1978) и автобиографическая диалогия «Комедия человеческой плоти» (1980). Главным в произведениях писателя стало противопоставление системы как инструмента насилия и изначальной спонтанности человеческого бытия, оппозиция «власть — индивидуум», которую автор исследует в сфере политики, морали, эротики.

Замысел романа «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары» (т.е. для миномета), возникший у писателя еще в годы войны, был воплощен почти тридцать лет спустя. Впервые в словенской прозе события военных лет показаны сквозь крупный план современности, и сознание героя — участника партизанского движения, служит организующим элементом композиции. Главным художественным приемом автора становится временная двойственность, смещение и параллелизм временных пластов. В каждом из них разворачивается последовательно построенная и логически мотивированная фабула. В первом, значительно более идеализированном временном «срезе» рассказывается о выходе из окружения в 1943 г. отряда партизан, участником которого оказывается главный герой романа Якоб Берк. События второго плана переносят читателей в Барселону 1973 г., куда туристами прибыли Берк и австриец Йозеф Биттер, бывший офицер Вермахта, воевавший на территории Югославии. Эта встреча становится своеобразным возвращением обоих в военное прошлое.

Оказавшись в партизанах, основную массу которых составляли коммунисты, герой столкнулся с новой для него идеологией. Однако революция и социалистические идеалы не привлекают его. Якоб уверен, что общественное поведение человека обусловлено его нравственной сущностью, и сделанный им самим выбор — тому пример. Конкретным воплощением мирового зла для него является фашизм, и Берк считает своим долгом бороться с этим злом. Реальный отпор захватчикам оказывают коммунисты, — и герой приходит в партизанский отряд.

Будни бойцов сопротивления полны опасностей, бытовых тягот, трагизма: тяжелые переходы, отступления, блуждания по горам в поисках возможности прорвать кольцо врагов, смерти близких друзей, часто случайные и нелепые. Все это всплывает в памяти героя в момент его бесед с симпатичным и дружелюбным иностранцем. Память и боль войны продолжают жить в бывшем партизане, но ее ужасы не забыл и его собеседник, который с горечью говорит: «Война может убить человека, даже если он физически остается в живых». Нет победителей и побежденных, есть два солдата, в душах которых остались шрамы от военного прошлого.

Главным носителем структурного и композиционного единства произведения становится рассказчик, его видение служит той призмой, сквозь которую реконструируется прошлое. Формально партизан Якоб Берк и рассказчик из Барселоны Якоб Берк — одно и то же лицо. Однако турист, потягивающий в испанском кафе охлажденный оранжад, лишь отдаленно напоминает молодого максималиста, примкнувшего к подпольщикам в 1943 г. Персонаж из прошлого наивнее, ранимее и человечнее своего двойника из настоящего. Очевидно, что партизан Якоб ближе писателю, он лишен того заряда скепсиса, разочарования и неудовлетворенности, который несет в себе Якоб со-временный.

Роман насыщен философскими отступлениями, отвлеченными рассуждениями о жизни и смерти, ассоциативно связанными с общим ходом повествования. Так, ужасающая картина гибели юного партизана, свидетелем которой становится герой, вызывает у него целый ряд исторических аналогий: «Не могу поверить своим глазам — передо мной на земле извивается паренек... вместо его правой ноги краснеет обрубок мяса с чем-то белым внутри... он беззвучно шевелит губами, а в глазах — крик. Зачем? Зачем все это? Был Ахилл. Потом Александр, Ганнибал, Цезарь, Фридрих, Наполеон, Адольф. Эта вереница никогда не кончится». Фатальная уверенность в неизбежности будущих войн, песимистическая нота, одновременно предостерегающая и предопределяющая грядущие трагедии характерна для общего настроения романа. Зупан убежден в априорной экзистенциальной изолированности человека, внутренний мир которого не может быть раскрыт в живой реальности его отношений с окружающей действительностью.

Одной из особенностей художественного решения романа является, как отметил литературовед Ф. Берник, «ассоциативный характер самораскрытия героя»⁴. Время в его сознании то растянуто, то предельно сжато. Одно за другим сменяются мимолетные впечатления, отрывочные, неустоявшиеся ощущения, из синтеза которых и рождается целостная картина чувств и переживаний. Часто автор обращается к потоку сознания, стремится воссоздать внутреннее состояние Берка.

Композиционно книга состоит из восьми разных по объему глав, каждую из которых открывает эпиграф. Смысловый диапазон этих высказываний довольно широк, цитируемые авторы

⁴ *Bernik F. Monofiguralna proza in otroška pripovedna perspektiva // Bernik F., Dolgan M. Slovenska vojna proza. 1941–1980. Ljubljana, 1988. S. 283.*

выражают иногда диаметрально противоположные точки зрения. Здесь Бэкон и Сартр, Метерлинк и Ван Гог, Цанкар и Гитлер, Евангелие и Макиавелли. Излюбленный прием писателя — разноязычие. Кроме куплетов словенских народных песен и европейских эстрадных шлягеров военного времени в романе много французской, английской, немецкой, испанской лексики, а также итальянской и сербской разговорной речи. Автор включает в текст сообщения из газет, рекламные объявления, уличные вывески, придавая его структуре нарочитую хаотичность.

Лейтмотив романа — звуки менуэта, реального музыкального произведения для гитары испанского композитора Фернандо Сора, которые, сопрягая прошлое и настоящее, музыкальным символом проходят через все произведение. Они впервые возникают в сознании Берка, когда контуженный после боя, он видит, как девушка-санитарка помогает раненому бойцу подняться. Якобу чудится, что они танцуют какой-то причудливый медленный танец, старинный и изысканный. Они движутся неторопливо, словно во сне. Герою слышится музыка, она пронзительна и печальна. Эту мелодию он будет слышать постоянно: в минуты краткого затишья перед атакой, в победном строю на улицах Любляны, в постели с любимой женщиной, в испанском кафе; она не позволит ему забыть то, что он так стремится забыть и что забыть невозможно.

Существенный вклад в разрушение сложившихся стереотипов военной прозы внес другой оппозиционер и борец за свободу творчества — писатель Марьян Рожанц, чье столкновение с режимом также вылилось в два тюремных заключения (в 1951 г. — три с половиной года строгого режима за «антиправительственную пропаганду» в армии, в 1968 г. — два года за сотрудничество с зарубежным — триестским — журналом «Мост»). Член редколлегии оппозиционного журнала «Перспективе», руководитель экспериментального театра «Одер 57», закрытого прямо в момент премьеры его пьесы «Теплица», автор четырех сборников рассказов и одиннадцати романов, Рожанц в конце 1970-х гг. привлекает внимание читателей и критики своим кратким романом «Любовь», автобиографическим произведением, построенным с помощью приема «детской перспективы». В основе романа — реальные события, свидетелем и участником которых был сам писатель, переживший в одиннадцатилетнем возрасте оккупацию Любляны. Рожанц показывает свое военное детство глазами мальчишки из люблянского рабочего предместья Зелена Яма, через призму естественной и открытой детской любви ко всем и каждому. Такая любовь является для автора привилегией именно детского восприя-

тия мира, поскольку ребенок воспринимает все происходящее с непосредственностью, выведенной за рамки социального и нравственного осознания случившегося, он свободен от политической и идеологической детерминированности. Ребенок еще не научился ненавидеть, его «настежь распахнутое сердце и наивная искренняя душа» дают ему возможность спонтанно воспринимать окружающую действительность. Герой романа мальчик Марьян растет в обычной для города среде дворовых мальчишек, участвует в драках, гоняет в футбол. Улица с ее законом силы и старшинства становится для Марьяна вторым домом. В поле зрения ребенка попадает лишь то, что происходит с ним самим и вокруг него, он способен оценить ситуацию только в пределах своего понимания ее. Такая субъективная перспектива дает возможность взглянуть на произошедшее иначе, чем принято, не с позиции какой-либо из сторон. Марьян одинаково благоговеет перед отважным партизаном Борисом Прелчевым и дерзким белогардистом Цирилом Шкобергитовым, бывшими училыми заводами. Герой помогает скрываться от оккупантов раненому Борису и караулит мотоцикл Цирила, приехавшего в гости к своей девушке. Однажды мальчик становится свидетелем кровавой расправы Шкобергитова над больным стариком, отцом двух партизан, но даже это поначалу не уменьшает его восхищения Цирилом. Понадобится еще два года, чтобы Марьян до конца осознал весь ужас происходящего.

Априорной детской любви в романе противопоставлена Смерть. В антагонизме этих двух категорий автор видит ключ к пониманию механизма взросления: через осознание страшной сущности уничтожения человека человеком маленький Марьян приходит к необходимости нравственного выбора. Интуитивная неприязнь героя к тому или иному человеку зависит не от политической ориентации последнего, а от его отношения к жестокости и насилию. Поэтому сначала ребенок, а затем подросток равно не приемлет ни зверств фашистов, ни расправ партизан над предателями.

Рожанц показывает события прошлого через оптику прошлого, с помощью реалий и психологии военного времени, где присутствует повествователь-очевидец. В романе нет четкой хронологии изложения событий, его композиция построена на избирательности памяти рассказчика. Герой выстраивает свой монтаж эпизодов в порядке их значимости для одиннадцатипятнадцатилетнего подростка, часто отдельные происшествия связаны ассоциативно. Так, история возвращения в город раненого в боях с фашистами Бориса Прелчева предшествует рассказу о его уходе в партизаны.

Четыре главы романа соответствуют четырем годам фашистской оккупации Любляны. Каждый год гибнет кто-нибудь из дворовой компании Марьяна. Один убит в перестрелке с партизанами, другой зверски замучен фашистами в тюрьме, третий умер от истощения в концлагере, четвертый... Редеет строй мальчишек Зеленой Ямы. Всего за годы войны пригород потерял семьдесят девять юношей и девушек, партизан и домобранцев. В самом конце войны умирает в госпитале Борис. Смерть друга становится для Марьяна рубежом между детством и юностью — «это был конец моей детской искренности и любви, конец детства. Я вырос и стал мужчиной».

В начале 1980-х Рожанц одним из первых обратился к теме «врагов народа», упомянув в романе «Преступники» (1981) о послевоенных политических процессах в Словении. К этому времени в литературе происходит не только переоценка национальной и гражданской ситуации периода минувшей войны, но и переосмысление процесса социалистического строительства, начинается звучать правда о 1948 годе. Наиболее показательны в этом отношении романы Б. Хофмана (1929–1991) «Ночь до утра» (1981), В. Зупана «Левитан» (1982), И. Торкара (1913–2004) «Смерть в рассрочку» (1984).

Время действия романа Бранко Хофмана «Ночь до утра» полностью совпадает с названием — длится около восьми часов летней ночи в отдаленном районе Штирии в середине 1960-х гг. Первоначально повествование развивается в детективном жанре: в сельском доме найдена девятнадцатилетняя повешенная девушка Минка Коритник, дочь хозяев, и на место происшествия вызвана следственная бригада. Среди ближайших соседей Коритников, одновременно подозреваемых и свидетелей, два бывших партизана: Йоже, владелец местного кафе, и его неработающий брат Петер, в 1948 г. осужденный по ложному обвинению и отправленный в лагерь на остров Голи-Оток, где отбывали наказание политические репрессированные. Один из приехавших следователей — Ковач — вел в свое время дело «предателя» Петера и отличался особо изощренной психологической жестокостью. Встреча палача и жертвы, ставшая основным конфликтом романа, направляет его в политическое русло.

Инквизитор от коммунизма Ковач в изображении Хофмана предстает во всей зловещей прямолинейности ложно понятой революционной идеи. Ради ее защиты он, облеченный властью слуга государства «нового» типа, был готов планомерно подвергать уничтожению своих сограждан. Теперь он раскрывает уголовные преступления и, пренебрегая презумпцией невиновности, готов посадить любого, используя для этого уже проверенные методы:

от побоев до шантажа подследственного. Для Петера прожитые годы оказались мучительной и тщетной попыткой избавиться от груза прошлого. Мужественно не подписавший признания, проведенный в лагере в общей сложности восемь лет, он продолжает жить в своей бесконечно долгой ночи, не имея ни желаний, ни перспектив. Неожиданная смерть соседской девушки и последовавшее за ней появление Ковача вырывают Петера из оцепенения.

Роман построен в двух временных планах: реальном времени расследования убийства и многочисленных реминисценциях, возвращающих героев в партизанские и послевоенные годы. При этом сюжетные повороты, возникающие вокруг детективной истории, не только перекликаются с коллизиями прошлого, но и влияют на героев. Инспектор Вайда, возглавляющий расследование и представляющий собой работника прокуратуры нового либерально-демократического типа, путем судебно-медицинской экспертизы устанавливает, что девушка не была убита, а покончила с собой. Ему удается выяснить причины этого самоубийства: мать Минки, религиозная фанатичка, оказывала на дочь сильнейшее давление, желая сделать ее монахиней. Девушка предпочла смерть. Для Петера поступок юного создания, получившего свободу — свое утро — такой ценой, становится поворотным. Он понимает, что сам, так же как его мучитель Ковач, стал заложником системы, подчинившись проповеди исторического детерминизма, и что лишь огромная работа души избавит его от этой зависимости. В поисках своего «утра» Петер покидает дом брата. Отныне он — хозяин самому себе.

Последствия тоталитаризма в одной из республик СФРЮ Хофман показывает, анализируя их с определенной временной дистанции, как наблюдатель, а не участник.

Собственный горький опыт «школы социализма» лег в основу автобиографического романа Игора Торкара «Смерть в рассрочку», позднее названного критиком Ф. Задравцем «романом о трагизме социалистической идеи»⁵. Под своим настоящим именем — Борис Факин — автор включает себя в систему персонажей. «Смерть в рассрочку» — это рассказ о судьбе партийного функционера Мартина Певкара (подпольная кличка Габер), охватывающий период до, во время и после войны в годы процессов над бывшими узниками фашистских концентрационных лагерей Дахау и Заксенхаузен, которым инкриминировалось сотрудничество с оккупантами, и доведенный писателем до второй половины 1970-х гг.

⁵ Zdravec F. Romani o tragiki socialistične ideje // Srce in oko. Marec, 1992. № 36. S. 158.

Габер — фигура вымышленная, его судьба типична для поколения словенской интеллигенции, руками которой осуществлялись революционные преобразования. Будучи убежденным марксистом в начале 1930-х гг. и партизаном в начале 1940-х, пройдя через вражеские застенки, герой становится жертвой политических репрессий 1948 г. и «от имени народа» приговаривается к тюремному заключению. После условного освобождения в 1952 г., что само по себе явилось удачей, так как большинство его подельников погибло, Мартин Певкар проходит через все стадии депрессии: от разрушительного алкоголизма до расстройства психики. Одержимый идеей реабилитации безвинно осужденных товарищей герой начинает искать свидетелей, которые могут опровергнуть предъявленные «предателям родины» обвинения. Торкар включает в текст подлинные беседы с реальными людьми, рассказывающими о лагерном прошлом. Таков, например, эпизод с известным писателем Лудвиком Мрзлем (1904–1971), одним из немногих уцелевших, или беседа со словенским классиком социального реализма Прежиховом Воранцем, которого автор знал по Заксенхаузену. Писатель собрал обширный материал о подполье в Дахау, предав гласности имена многих антифашистов, судимых впоследствии за «измену родине», таких как пламенный коммунист, лидер сопротивления, чудом уцелевший в аду концлагерей Мирко Кошир. Его карьера первого секретаря райкома оборвалась также в 1948 г., и он сгинул среди тысяч других пленников острова Голи-Оток.

Один из ключевых персонажей романа — одноклассник Габера Рас в годы массовых партийных чисток стал одним из главных обвинителей. Это он по старой дружбе предложил Певкару свободу в обмен на лжесвидетельства против других обвиняемых и получил отказ. Встретившись с Расом через много лет, герой не чувствует удовлетворения от того, что его бывший преследователь одинок, несчастен и не у дел. Габер осознал, что каждый из их поколения «борцов за идею» несет свою персональную ответственность за то, что случилось в стране, в республике. Ведь в годы войны и самому Мартину приходилось ликвидировать людей по приказу партии без суда и следствия. В финале книги ясно слышна нота покаяния. Стремясь сформулировать свою точку зрения, Торкар опирается на мысль Эразма Роттердамского о несовместимости гуманизма как высшего проявления свободы духа и какой-либо идеологии, всегда стремящейся к гегемонии.

Роман состоит из четырех почти равных по объему типов текста. Это собственно история Мартина Певкара-Габера, излагаемая от третьего лица, внутренние монологи героя, диалоги персонажей, представленные в виде фрагментов пьес, и масса документальных

материалов. К последним относятся отрывки из передовиц газет «Словенски порочевалец» 1948–1949 гг. и «Дело» 1970-х гг., выдержки из решения суда и протоколы судебных заседаний 1948 г. по делу Бориса Факина и группы других осужденных, решение об отмене приговора 1971 г., подлинные фотографии узников концлагерей и участников «дахауских» процессов. Эти документальные свидетельства характеризуют эпоху лучше, чем любые попытки «объективно» описать ее, и, включенные в литературный текст, представляют безусловную ценность.

Автобиографический роман Зупана «Левитан» — также документальное исследование недавнего постыдного прошлого социалистической системы, проведенное автором на своем трагическом опыте и повествующее о личной истории ареста и тюремного заключения писателя.

Автобиографическое начало доминирует и в романах Б. Зупанчича «Набат» (1970) и «Громада» (1974), П. Зидара (1932–1992) «Доленский Гамлет» (1976), М. Рожанца «Бабочка» (1981) и в прозе Лойзе Ковачича. О службе автора в штрафном батальоне югославской армии после войны повествует его роман «Действительность» (1972); писательский опыт, приобретенный в зрелые годы, отражен в романе «Пять фрагментов» (1981); воспоминания о раннем детстве в Швейцарии (писатель родился в Базеле, а в конце 1930-х гг. семья вернулась в Словению), времени оккупации и первых годах в послевоенной Югославии легли в основу романа «Чужаки» (1983–1985).

Семейный роман-хроника М. Кранца «Дядя мне рассказали» (1974), представляющий генеалогический срез нескольких поколений крестьян Прекмурья (северо-западной части Словении, граничащей с Венгрией), также в основе своей автобиографичен. Условно в нем можно выделить две ведущие линии повествования. Первая представляет собой летопись рода Фуйсов, которую автор ведет, опираясь на семейные легенды, предания и документы, не будучи участником описываемых событий. Второй повествовательный пласт романа фиксирует беседы писателя со своими дядюшками — живыми носителями семейных традиций. Здесь сам автор выступает как один из персонажей. Связующим звеном между событиями давно минувших лет и «временем дядюшек» становится история жизни матери Кранца, воспроизведенная им со дня ее рождения до дня смерти. Образ матери — один из центральных в произведении, он определяет истоки и составляющие национального характера. Главной лексической особенностью языка романа являются многочисленные унгаризмы (как отдельные слова и выражения, так и целые фразеологические обороты), свойственные разго-

ворной речи прекмурцев, поэтому книга снабжена специальным словарем. Тема возвращения к истокам получит в дальнейшем свое развитие в романах Н. Габорович (1924–2006), Ф. Рудольфа (род. 1944), П. Зидара (1932–1992).

В середине 1980-х гг. в литературе усиливается интерес к культуре, фольклорным традициям, языковым особенностям отдельных регионов Словении. Специфическое соединение литературного языка с региональным диалектом представлено в произведениях прозаика Марьяна Томшича (род. 1939). Его роман «Шавринки» (1985), повествующий о крестьянках Шавринской Истрии — «шавринках», которые зарабатывали на жизнь тем, что носили в город Триест на продажу деревенскую снедь, несет в себе отдельные черты «магического» реализма. Шавринская Истрия, часть полуострова Истрия, исконные территории Словенского Приморья, области, граничащей с Италией. Эти мест очаровали писателя, и с 1968 г. он живет среди потомков своих героинь.

Действие романа происходит до войны главным образом на тропах и проселочных дорогах Истрии, по которым центральный персонаж романа крестьянка Катина проходила всю жизнь с детских лет — первая глава «Впервые в путь» — до, вероятно, последнего своего возвращения — заключительная глава «Мать моя, ведь я вернулась домой». Между ними — двадцать новелл, вместивших в себя долгий бабий век. Скудность крестьянского дохода заставляла местных женщин ходить на нелегкий промысел, в то время как их мужья обрабатывали поля и виноградники. Катина и ее товарки снова и снова пускались в путь, преодолевая расстояния, которые невозможно преодолеть, потому что каждое возвращение домой — лишь передышка перед следующим походом. В эту «сизифову» модель бытия истрийские крестьянки привносили исконный здоровый оптимизм и «генетическую» жизнестойкость. Каждое странствие приносило им новые знакомства и впечатления. В дороге шавринкам случалось попадать в смешные и трагические ситуации, иногда даже рожать, но ничто не могло отнять у них полноту и радость жизни. Автора привлекает психологическое здоровье его героинь и их старые как мир нравственные устои: десять заповедей и житейская мудрость. Роман интересен не только с художественной, но и с этнолингвистической точки зрения. Это первое литературное произведение о Шавринской Истрии, затронувшее аспект культурных различий словенских регионов. Тема шавринок была продолжена писателем в романе «Кукурузное зерно» (1993).

Иного принципа самоидентификации — европейского — придерживается Эвальд Флисар (род. 1945) в одном из самых популярных интеллектуальных романов середины 1980-х гг. «Ученик

чародея» (1986), переизданном за последующее десятилетие несколько раз. Герой романа — словенец, живущий в Лондоне, питомец европейской культуры, отправляется в экзотическую Индию в поисках духовного возрождения. Он бежит от рационалистического Запада конца XX в., где осознал «неизбежность гибели своего Его и бессилие ее предотвратить». В горах Кашмира герой находит известного гуру Йогананду, которого просит стать своим Учителем. Вместе с Йоганандой он совершает паломничество по ламаистским монастырям Тибета, познавая учение Будды и овладевая йогой, и окунается в чуждый европейцу мир запахов, звуков, красок, обычаев Востока. Эвальд Флисар (имя героя совпадает с именем автора) учится медитации, испытывает на себе состояние гипнотического транса, попадает в «Обитель мечты» — монастырь последователей тантрической секты обрядового секса — и принимает участие в их священнодействиях. В финале герой, оказавшийся в запретной для иностранцев зоне, подвергается аресту. Власти подозревают его в шпионаже, о котором свидетельствует фотоаппаратура, пленки, карты, записи на непонятном языке, наконец, югославский паспорт. Усилия Учителя и подтверждение его невиновности со стороны индийской контрразведки способствуют освобождению Флисара.

На первый взгляд, «Ученик чародея» по форме напоминает приключенческий роман-путешествие. Одиннадцать глав повествуют обо всех этапах странствий героя по северным областям Индии и Непалу. Рассказ ведется от первого лица, что позволяет передать всю непосредственность восприятия и естественность реакций европейца, попавшего в необычную для него обстановку. Вместе с тем отдельные главы содержат объемную научную информацию, поясняющую ключевые для автора теории духовной культуры Востока: философские основы индуистских вероучений, происхождение и разновидности медитаций, особенности тантрической сексуальной символики, биофизический механизм, лежащий в основе мантр. В некотором смысле сама традиционность способа художественного изложения Флисар-писателя противоречит мировосприятию Флисара-героя, убегающего от рассудочности западного общества. Из заключительной беседы Учителя и ученика становится ясно, что Йогананда с самого начала разгадал природу внутреннего конфликта своего европейца, увидев главную причину его неудовлетворенности в нем самом. Борьба с собой с точки зрения буддизма бессмысленно и бесплодно, ибо «ты не можешь победить в схватке с собой, как не можешь поцеловать себя в губы». И тогда индийский мудрец провел ученика сквозь строй иллюзий и нирвану мистификаций, чтобы тот познал себя в мире и мир в себе. Герой

приходит к пониманию того, что раздвоенность его «я» была рождена рефлексиями сознания, что «лабиринт самопроекций» надуман. Символичен его последний поступок — Флисар отдает свои ручные часы уличному продавцу чая — в его распоряжении теперь каждый миг и вся вечность.

Автор романа уверен, что синтез культур Востока и Запада недостижим и попытка привить ростки эзотерических тайных знаний ориенталистики на западную почву обречена, — слишком различны способы мышления, психология, религия. Для Йогананды буддизм — не вера, а способ жизни, не догма, а толкование природных явлений, спонтанность мироощущений есть основа его существования. Хоть и обретший с помощью учения Будды уверенность в себе, европеец всегда останется здесь в роли пришельца и наблюдателя.

Кроме романа «Ученик чародея», главной книги о восприятии мира Востока в словенской прозе, и ряда других романов: «Смерть в зеркале» (1969), «Сумасшедшая жизнь» (1989), Флисар заявил о себе как талантливый эссеист. Его путевые заметки об Азии — «Тысяча и одна дорога» (1979) и Африке — «На юг от севера» (1981) подняли этот традиционный для словенцев тип эссе на качественно новый уровень.

К середине 1970-х гг. в словенской прозе складывается новое «радикальное» направление, в определенной степени развивающееся в русле традиций модернистского экспериментального романа («Мальчик и смерть» Л. Ковачича, «Триптих Агаты Шварцкоблер» Р. Шелиго, «Коридор» Й. Сноя), основанное на альтернативном отношении к потенциальным возможностям родного языка и реализуемое в разных типах так называемой тривиальной литературы — от научной фантастики до детектива. Эту «новую» прозу Словении представляют М. Швабич (1949–1993) — сборники рассказов «Солнце, солнце, солнце» (1972), «Любовные повести» (1982), «Сражение с пылью» (1983), «Черная дыра» (1987); Б. Градишник (род. 1951) — сборники рассказов «Время» (1977), «Земля, земля, земля» (1981), «Мистификация» (1987); Э. Филипчич (род. 1951) — романы «Grein Vaup» (1979); «Эрвин Король» (1986), «X-100» (1988), повесть «Куку» (1985); У. Калчич (род. 1951) — сборники рассказов «Мехико» (1979) и «Документы о сверчках» (1987); В. Ковачич (род. 1953) — повести «Твои лица» (1977), «Белые ночи и несколько черных дней» (1979), сборник рассказов «Преграда» (1984). Произведения этих авторов отличает провоцирующая сатира на архетипические национальные мифологемы, с помощью которой традиционные сюжеты и художественные каноны переворачиваются с ног на голову, пародирование классиков и

гротескный маньеризм стиля. Часто главным героем этой прозы становится собственно словенский язык со всеми его музейными запасниками и новациями — от Трдины до Шелиго — с характерным смещением диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов и неологизмов. Такое авангардное обновление лексики приводит иногда к деформации фабулы. Показателен в этом плане сатирический роман-антиутопия «Херувимы» (1979), изданный под псевдонимом Йозеф Паганел Э. Филипчичем и Б. Градишником. Соавторы, не без влияния политической сатиры видного словенского публициста, прозаика и общественно-политического деятеля Д. Рупела, модной в середине 1970-х, конструируют «перекombинированную» действительность, оперируя сюжетами мировой истории и произвольно и неправдоподобно их компануя. Действие романа переносится в 1960 г., когда Словения путем революции освобождается от гнета соседней Турции и начинает жить самостоятельно. В карикатурных персонажах участников «словенской революции» угадываются черты реальных политиков и деятелей культуры. Откровенно сатирически показано партизанское движение словенских подпольщиков на территории Турции.

В целом продолжая эксплуатировать одну из «становых» тем литературы XX в. — «человек и общество» — авторы «новой» прозы ищут убежища внутри самого создаваемого художественного текста, полагая, что именно там их ждет абсолютная свобода. Стирая границы между реальностью и художественной условностью, некоторые из них (прежде всего Швабич, Градишник и Калчич) изменили сам подход к искусству слова, которое в их представлении первично по отношению к современной действительности. Они обновили и реконструировали «малые» жанры — очерк, новеллу, анекдот. В дальнейшем эта тенденция к минимализации прозы была реализована генерацией писателей, вошедшей в литературу в середине 1980-х гг. Произведения этой молодежи (средний возраст в момент дебюта — 25 лет) получили условное название «Молодая словенская проза» или МСП⁶. Это Ф. Франчич (род. 1958), В. Жабот (род. 1958), И. Забел (1958–2005), Ф. Лайншчек (род. 1959), А. Морович (род. 1960), И. Братож (род. 1960), Я. Вирк (род. 1962), Л. Гачник (род. 1962), А. Блатник (род. 1963), Л. Ньятин (род. 1963), А. Шушулич (род. 1963), М. Ленардич (род. 1963). Помимо возраста, их объединяет достаточно высокий профессионализм (рассказы Блатника, Ньятин и Вирка вошли в первую антологию современной словенской прозы для англоязычных стран «The Day Tito

⁶ Virk T. Postmoderna in «Mlada slovenska proza». Maribor, 1991. S. 8.

Died. Contemporary Slovenian Short Stories», 1993), склонность к некоторой аберрации художественного сознания и общий меланхолический тон произведений. Это настроение было задано двадцатилетним Андреем Блатником в его первом сборнике рассказов «Букеты для Адама вянут» (1983), с которого, собственно, и начинается свое бытование МСП: «...когда я пишу эти строки, я хорошо понимаю, что человечество еще не изобрело надежного способа сойти с хрупкой насыпи мимолетности». Эта цитата может служить эпиграфом не только для «малогобаритных» (от одного предложения до 3–5 страниц) рассказов этого сборника, но и для стилистически разнородных, зашифрованных текстов А. Моровича (сб. «Свободный бег», 1986), И. Забела (сб. «Стратегии. Тактики», 1985), Л. Ньятин (сб. «Теснота нетерпения», 1987), и для социально-критической «мужской» прозы Ф. Франчича (сб. «Ego trip», 1984, «Нет», 1986) и Ф. Лаиншчека (роман «Перонары»⁷, 1982), и для философских новелл Я. Вирка (сб. «Прыжок», 1989). От авторов «радикального» направления 1970-х эти юные интеллектуалы 1980-х переняли свободу в обращении со своим главным инструментом — художественным словом, метафиктивность построения фабулы и увлеченность стилизованными и интертекстуальными экспериментами. В их текстах четко прослеживается установка на литературную игру смыслов и намеренное стирание грани между отображением действительности и реконструкцией уже существующих сюжетов. В то же время эти прозаики в несколько большей степени, нежели их более старшие коллеги, озабочены поисками не только новых тем и средств художественного выражения, но и нового онтологического статуса художественного творчества в целом. Это хорошо видно на примере альманаха «Рошлин и Верьянко» (1987), программного коллективного сборника авторов МСП, ставшего, образно говоря, экслибрисом этой генерации. По мотивам известной словенской средневековой баллады с трагическим сюжетом — сын убивает нового мужа своей матери, который был и остается одним из самых востребованных национальной литературой на протяжении всего ее существования, прозаики должны были создать нечто свое, обыграв традиционный сюжет. Крайне вольно подойдя к поставленной перед ними задаче, большинство авторов трактует вечный конфликт поколений не с позиций метафизического нигилизма, как, например, Градишник или Филипчич, а — констатационно, не отрицая или разрушая, а — отстраняясь. Символическая смерть отцов им не нужна, и в самой интерпретации темы смерти отсутствует какое-либо

⁷ Перонары — те, кто живет на перроне, привокзальные бомжи.

мировоззренческое начало. Для Блатника смерть есть акт потрясающий, для Забела — непостижимый, для Ньятин — интимный, для Вирка — вселяющий ужас. Ведущим для них является принцип самодостаточности, они не обременены литературными авторитетами, раскованны и независимы.

Во второй книге короткой прозы «Биографии безымянных. Маленькие рассказы 1982–1988» (1989) Блатник проявил себя как способный стилист. Так, в рассказе «День, когда умер Тито» точно переданы реалии времени, объясняющие настроение в семье средних словенских интеллигентов, одновременно встревоженных и обнадеженных этим событием. Мать под предлогом болезни отзывает сына-школьника с траурного митинга, где он, как лучший юный декламатор, должен читать партизанскую поэзию, и это ее форма протеста. Не менее важна для Блатника поэтика фрагмента — мига, движения, жеста. Таков, например, микрорассказ (одно предложение в двадцать строк), фиксирующий безымянное мгновение, когда в ожидании своей цифры ударник ансамбля поднимает палочки, — «Взмах барабанщика». На игре с жанром научной фантастики построен постмодернистский роман-«учебник» (в конце каждой главы даны ее краткое резюме и контрольные вопросы, как в школьных учебниках) «Факелы и слезы» (1987), написанный по следам «Пикника на обочине» братьев Стругацких и не без влияния «Сталкера» А. Тарковского. Блатник прекрасно понимает, что реализует себя в литературе в такое время, когда от идеала до штампа — один шаг, поэтому для него особенно важна постмодернистская работа с литературным контекстом. В авантюрной, шпионской, научно-фантастической аллегорической истории блужданий героя-интеллектуала по лабиринтам мировой литературы Т. Вирк увидел «пародийную проекцию традиционного словенского романа»⁸, а М. Юван обнаружил в ней интертекстуальные пересечения с мотивами К. Воннегута, Х.Л. Борхеса, Д. Киша, Дж. Оруэлла, даже В. Аллена⁹. Действие происходит в некоем будущем, в период, когда после Великой Войны во главе человечества встает Новая Инквизиция. Герой романа, сирота, найденный в европейских развалинах и воспитанный в интернате, получает там свое имя Константин в соответствии с балканским наречием, на котором тогда лепетал, и фамилию, приличествующую историческому моменту, — Войновский. Закончив курс обучения, он, не желая подчиняться системе, «уходит в подполье», чтобы целиком отдаться един-

⁸ Virk T. Tekst in kontekst. Ljubljana. 1997. S. 155.

⁹ Juvan M. Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država // Jezik in slovstvo. 1994/95. № 1–2. S. 29.

ственному с его точки зрения стоящему делу — написать великую книгу о Море, книгу книг, и таким образом вступает в конфликт с планетарным правительством. Новая Инквизиция посредством своих тайных агентов, среди которых есть, например, Светлана Аллилуева, начинает охотиться за ним. Работая над книгой, герой погружается в иные литературные миры и цивилизации, созданные человечеством за всю его историю, путешествует по пространству книг и текстов. В этом-то виртуальном мире он и обнаруживает мифический объект — Золотой шар, исполняющий единственное заветное желание всякого приблизившегося. Войновский, сам того не желая, получает от Золотого шара дар соблазнять и очаровывать женщин, становится эдаким мачо, пародией на Дон Жуана. Получается, что его сознательным желанием было литературное творчество, а бессознательным — страсть к противоположному полу, в которой он сам себе не признавался. Собственная природа оказывается далеко не столь благородной, как это виделось самому герою. В то же время ему кажется, что Золотой Шар открывает перед человечеством путь к счастью, ибо в осуществлении сокровенных желаний и есть, по мнению героя, путь к стабильности мировой цивилизации. Поэтому Войновский идет на сделку с Новой Инквизицией: она издаст его книгу на всех языках мира, а взамен получит Золотой Шар. Небольшая экспедиция в составе четырех человек, трое из которых — агенты Новой Инквизиции, а четвертый — сам Войновский с помощью механизма перемещения в литературном пространстве попадает в измерение Шара. Но истинная цель агентов планетарного правительства — уничтожение магического Шара. В ходе этой операции гибнет и сам герой, заслонивший объект собой, и его рукопись, а исполнители, не владеющие техникой перемещения в виртуальном пространстве, навсегда остаются в литературном измерении, становятся частью вымышленной художественной реальности.

Научно-популярный стиль сочетается у Блатника с авторскими размышлениями о природе творчества вообще и прямым комментарием своих художественных действий и приемов в частности, с введением в текст прямых и завуалированных цитат из классических литературных произведений. Например, прямая цитата из кафкианского «Процесса» дается в подчеркнуто ироническом освещении (в сноске к ней указано, что это расшифровка магнитофонной записи речи обвинителя на судебном процессе над героем романа), но с явным расчетом на то, что читатель адекватно оценит остроумие и эрудицию повествователя.

«Тоскующий», пассивный, рефлексирующий Константин Войновский из «Факелов и слез» воспринимается подготовленным

читателем как пародия на известные образы классической словенской литературы, может быть, даже шире — как карикатура на собирательный тип национального литературного героя.

Являясь естественным и закономерным продолжением национальной литературной традиции, МСП реализует себя как проза интеллектуальная, социальная, фантастическая, эссеистская, воплощаемая в сконструированный, ритмизированный, ассоциативно-медитативный текст, в котором элементы разных стилей взаимодействуют друг с другом. Как правило, такие произведения требуют от читателя достаточного интеллектуального уровня, то есть в определенной степени это литература элитарная.

Поэзия

В первое послевоенное двадцатилетие развитие словенского стихосложения шло ускоренно, в какой-то степени повторяя стадии межвоенного периода. Интерес поэтов к импрессионизму сменился попытками реализовать традиции символизма, затем, в несколько меньшей степени, вниманием к экспрессионизму. К середине 1960-х гг. поэзия достигла состояния неизвестного ей ранее стилового разнообразия. В это время в поэтическое искусство проникают идеи сюрреализма и дадаизма, едва знакомые словенцам до войны, а также возникает совершенно новое соединение конструктивизма с поп-артом, так называемый «лудизм»¹⁰.

Вторая половина 1960-х — начало 1970-х гг. — рубеж, открывающий новый этап развития словенской поэзии. К этому времени у поэтов практически всех представленных в литературе поколений окончательно формируется критическое восприятие окружающей действительности, широкое распространение среди авторов получает позиция отстраненности от реальных проблем, уход в мистификацию, игру, эксперимент. Игра слов, лингвистические, визуальные, звуковые интерпретации поэтического ряда начинают восприниматься авторами как «акт освобождения» от огромного морального напряжения военных и послевоенных лет, как своеобразная терапия души.

Процесс «освобождения» метафоры продолжается в сборниках Д. Зайца «Роженгрунтар» (1975), «Ты видел» (1979), «Комок пепла» (1984), «Заклипания» (1985). Теперь он чаще прибегает к анималистической символике (стихотворения «Ворон», «Убийцы змей», «Загнанный волк», «Все птицы» и др.), его образы фантастичны, предлагаемые обстоятельства ирреальны и метафоричны:

¹⁰ От лат. «ludus» — игра.

Всю ночь точит шестью ногами
 белую кость тихий шурун
 И когда он снимает с нее шелуху,
 качнутся люстры галактик:
 так безумный создатель
 радуется своей работе.

(«Тихий шурун», перевод Анны Судьиной)

Стихотворения Зайца завораживают своим «первобытным» ритмом, который, как своеобразный поэтический ритуал, высвобождает в человеке подсознательную природную энергию.

В. Тауфер, один из основателей международной встречи литераторов Центральной Европы «Виленица» (с 1986 г.), остается приверженцем интеллектуальной поэзии, он озабочен поисками новой опоры бытия, при котором «тело стремится под облако души». Соединяя миф и современность, используя подтекст, фольклорные мотивы, «заимствования» из национальной классики, Тауфер показывает, насколько потерян и раздвоен его лирический герой, несущий в себе, несмотря на всю рассудочность и отсутствие у автора иллюзий, печать донкихотства. Синтаксические новообразования, усложняющие структуру стиха, поэтическая свобода, понимаемая как автономная и самодостаточная игра с языком, вовлекают поэта в замкнутое интертекстуальное пространство. Одним из ведущих художественных приемов становится каталогизация фактов. В 1972 г. выходит самый «лингвистический» его сборник «Сведения». Осложненное историческими аллюзиями стихотворение «Корабль» из этого сборника — образец такой игры лексики, графики и ритма:

тварь многоокая
 кедр потемки
 железный потемкин
 санта мария
 всех кораблей стихия
 пространство всех флотилий
 под парусными крыльями
 волнуясь ходит килем
 звезды всех гаваней
 грузы всех плаваний
 горизонт кривой
 галиот слепой

(Перевод Ю. Мориц)

Сюжеты словенских народных песен и баллад легли в основу иронических, гротескных, полных юмора стихотворений книги «Песенник подержанных слов» (1975), где старым словам и понятиям дана новая жизнь. Попытка активизировать «бросовый» поэтический материал (союзы, междометия, вводные слова) сделана в сборнике «Правка гвоздей и другие стихотворения» (1979). Вышедший в 1985 г. сборник «Терцины для треснувшей трубы» затронул две темы поэтического творчества: смерть и немоту художника, его невозможность словами выразить свои чувства. Автор апеллирует к поэтикам своих великих предшественников Прешерна, Енко, Мурна, Цанкара и современников Водушека и Коцбека и, наслаивая на их видение свое, добивается «палимпсестности» стиха, когда за современной строкой угадываются следы более ранних текстов. К сходному приему автор прибегает и в книге «Осколки стиха» (1990), используя парафразы мотивов собственной ранней лирики.

Творчество Г. Стрниши, названного критиком Д. Понижем «хранителем» национальной поэзии¹¹, продолжает тяготеть к обновлению символизма. Сходная по своему метафизическому взгляду на мир с творчеством Зайца и Тауфера поэзия Стрниши отличается однако устойчивостью и эстетизмом стихотворной формы. Поэт виртуозно владеет классической формой, при этом его слог прост, строфически четко организован, Стрнише принадлежит одно из главных достижений современной словенской метрики — он блестяще владеет приемом ассонанса. Об этом свидетельствуют сборники «Желудь» (1972), «Mirabilia» (1973), «Око» (1974), «Северное сияние» (1974), «Ножницы» (1975), «Вселенная» (1983). Для Стрниши характерно противопоставление физического и метафизического начал, понимаемых, однако, не трагически, а как данность. Человеку суждено быть распятым между чувственным и духовным опытом, быть подвластным тайным трансформациям собственной психики. Подобный философический угол зрения доминирует, например, в цикле стихотворений «Ноев ковчег» из книги «Желудь». Здесь автора занимает не столько собственно библейский сюжет и его современная трактовка (хотя и то, и другое имеет место), сколько механизм взаимодействия реального и ирреального, снов и яви:

В снах приходит к нам зверек
И лежит у наших ног.
Солнце встало, лес блестит,
глянем бодрыми глазами —

¹¹ Interpretacije. Gregor Strniša. Ljubljana, 1993. S. 204.

зверь из снов лежит меж нами.
 Кто-то шепчет наугад:
 «Это птах и леопард».

(Перевод Б. Арта)

Неосимволистская поэтика Стрниши ищет опору в обновленной системе рифм. Простота и гармоничность метрики в сочетании с энергетической «заряженностью» текста приближают его поэзию к лучшим образцам современной европейской лирики.

В русле радикального модернизма продолжает развиваться творчество Н. Графенауэра, одного из ведущих «идеологов» этого направления. Его эссе «Критика и поэтика» (1974) содержит анализ теоретических основ современной поэзии. Согласно Графенауэру, современное стихосложение, энергетически экстравертное, рассчитано на со-игру и со-интерпретацию. Амбивалентность поэтического высказывания дает возможность множественности его прочтения. Неисчерпанность «языковых пространств», заложенная в самой идее поэзии, стимулирует возникновение новых оттенков смысла, скрытых за будничными стереотипами. Поэт XX века, оперируя многопластовой материей слов и их смыслов, творит свой независимый авторский поэтический язык. Три программных сборника Графенауэра «Фрески» (книга сонетов), 1975; «Палимпсесты», 1984; «Изъятия» (книга элегий), 1989 демонстрируют нарочитое усложнение смысловой структуры стиха. Экзистенциальная тайна мира раскрывается в них с помощью ассоциативного потока смысловых понятий, «призраков, рожденных в нашем воображении» (стихотворение «Мысль»).

Полдень на склоне августа беспощаден, как проблеск сознания.
 Змеи тянутся кверху, словно дымок костра.
 Все, что, из сил выбиваясь, противится увяданию,
 скоро исчезнет — близится сумеречная пора.

Чередой проносятся призраки, свободы моей не стеснив.
 Сам наступлю ей на горло, все увижу и все познаю.
 И ветра порыв на подъеме преодолевая,
 почувствую боль оттого, что я все еще жив.

За спиной притаилось молчанье — злое, к броску готовое;
 падение, крик, долетающий до невидимой дальней черты...
 Я собираюсь с силами для удач и промахов новых.
 Но все истлевает в объятиях темноты.

(«Есмь», перевод Ж. Перковской)

В начале 1970-х гг. гротесковый герметизм поэзии ультра-авангардистов постепенно сходит на нет. Показательна с точки зрения смягчения абсурдистских тенденций эволюция поэзии Т. Шаламуна. Несмотря на то что основополагающим для поэта остается принцип разрушения общепринятых стереотипов, от сборника к сборнику, а их у поэта за творческую жизнь вышло почти четыре десятка, — к ключевым, помимо «Покера», можно отнести «В пути за Марушкой» (1971), «Белая Итака» (1972), «Имре» (1975), «Маски» (1980), «Голос» (1983), «Мера часа» (1987), — возрастает его интерес к «вечным» темам: родина, природа, свобода творчества, ностальгия по юности и былым чувствам. Его лирика становится менее эпатирующей и, сохраняя свободную метафоричность, обретает индивидуальную ритмику и музыкальность.

Я родился в пшенице, захлопал в ладоши.

Белый мел пробежал по доске торопливо.

И роса уложила меня, укачала.

И дала поиграть мне пригоршней жемчужин.

(«Древо жизни», перевод Н. Эрвич)

Почти одновременно с неоавангардистами на рубеже 1960–1970-х гг. заявляет о себе группа молодых поэтов, которым радикализм их коллег не был близок. Это Т. Кунтнер (род. 1943), Э. Фритц (род. 1940), Г. Вогел (1941–1989), А. Брвар. Книги их стихов «Насушный хлеб» (1966) и «Мертвая земля» (1972) Кунтнера, «Ода жизни» (1967) и «День сегодняшний» (1972) Фрица, «Расстояния растут» (1968) и «Когда я стану богом» (1970) Вогела, «Кто убил Олоферна» (1973) Брвара, тематически обращенные к современности, свидетельствуют об обновлении реалистической традиции. Впоследствии эта неореалистическая волна современной поэзии была охарактеризована литературоведом Б. Патерну как «динамичный и открытый»¹² реализм. Однако, несмотря на идейные расхождения с более «продвинутыми» собратьями по перу, «открытые» реалисты тоже отдали дань веяниям времени: «бытописательность» их лирики достигается подчас вполне современной техникой: от выраженной ассоциативности смысловых связей до графической монтажности текста.

Свободен от иллюзий и рефлексий лирический герой Тоне Кунтнера, стихи которого воспевают родные места — сборники «Ледяные цветы» (1978), «Словенские Горыцы» (1981), «Кра-

¹² Paternu B. Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem // Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Mladinska knjiga, 1989. S. 215.

пивы» (1988). Грустно прощается поэт с «уходящей натурой» — пустеющими селами, брошенными хуторами, «умирающей» от одиночества и людского небрежения земель:

На склоне растет осот.
Яблоки червь грызет.

В колодце гнилая вода.
Дом скользит под откос
Оползень — вот беда.

Дом опустел,
осиротел.

(«Чей это дом?», перевод Ж. Перковской)

Проникновение в глубинный смысл житейского, повседневного обнаруживает лирика Андрея Брвара — «Стихотворения» (1975), «Восемнадцать стихов с довеском» (1979), «Зимний романс» (1988). Типично для этой группы неореалистов настроение Эрвина Фритца, который в сборнике «Осколки мира» (1978) славит жизнь, принимая ее такой, какова она на самом деле, с разочарованием упадка и трагедией смерти: «Так ли важно, что исчезнем я и ты, // если мир, как прежде, полон красоты?» («Кто мы?», перевод Н. Ванханен).

Черты «открытого» реализма в той или иной степени присутствуют поэзии В. Мемона (1953–1980) — сборник «Границы» (1979), М. Деклевы (род. 1946) — «Язык тела» (1984), М. Клеча (род. 1954) — «Парад» (1987), С. Макарович — «Госпожа польнь» (1974), «Подсчеты» (1977), «Сосед Гора» (1980).

Большинство стихотворений Светланы Макарович отличается пессимизм, вызванный осознанием утраты духовных ценностей, добро у нее отнюдь не всегда побеждает зло, иногда с помощью шоковой терапии автор заставляет читателя почувствовать чужую боль.

Здравствуй, неприглядный
из окошка вид.
Здравствуй, мир, что кровью
до краев залит.

.....

Ветер, запах падали
по полю развей.
Здравствуй, здравствуй, песня

родины моей.
Здравствуй, мор и голод,
Бойня, нищета
Здравствуй, колыбелька.
Будь же ты пуста.

(«Здравствуй», перевод Ж. Перковской)

Мотивы страха, смерти, бессмысленности жизни обусловлены обостренно критическим отношением поэтессы к действительности, непримиримостью к человеческим и общественным порокам. Безрассудная смелость, обостренное чувство протеста против любой несправедливости и нонконформизм являются сознательным выбором Макарович: «С оглядкой жить — потом жалеть. // Восстать — в огне живьем сгореть...» («Мотылек», перевод Ж. Перковской).

Творчество поэтов словенского неоромантизма Ц. Злобеца, Я. Менарта, Т. Павчека, К. Ковича, И. Минатти в 1970–1980-х гг. развивалось сообразно духу времени в атмосфере сначала общего критического отношения к действительности, а затем в условиях зарождающейся либерализации. Всех их отличает несколько большая, чем у поколения модернистов, умеренность политических и эстетических взглядов и традиционность формально-стилистических решений.

«Крас» (1976), «Голос» (1979), «Новые стихи» (1985) — от сборника к сборнику крепнет оптимистическая нота поэзии Цирила Злобеца. Истоки его оптимизма берут начало в воспоминаниях детства и в высокой романтике военной юности. Поэт «измеряет современность вечностью», призывая «удивляться богатству в себе» и «сопротивляться пустоте вокруг» (стихотворение «Юность»).

Сентиментально-романтическая нота исповедальной лирики Янеза Менарта уступает место тону ироническому и даже сатирическому, призванному оттенить, а иногда и спародировать модернистские и постмодернистские крайности коллег, такие как прямое цитирование, тиражирование «вечных» тем — сборник «Чумной столб» (1977). В книгах «Средневековые баллады» (1973) и «Средневековые проповеди и баллады» (1990) Менарт, обновляя традиционный для словенской романтической поэзии XIX в. жанр баллады (Прешерн, Левстик) и обогащая его фольклорными элементами, опирается на реальный исторический материал.

Более философским, о чем свидетельствуют книги «Языческие гимны» (1976), «Наследство» (1983), «Пустошь» (1988), становится мировидение Тоне Павчека. В возвращении

к истокам — природе, детству, крестьянскому труду, земле как к первооснове и единственной носительнице «духа человечности» поэт видит единственный путь для «бездомного» сознания современника, которое «переваривает стоокое ничто».

У земли, которую пашешь,
у лозы, которую холишь,
у бурьяна, который полешь,
долгий-предолгий век.

(«Шаг в небо», перевод Ж. Перковской)

Тон стихов повышается, звукопись строфы обретает большую четкость и ритмизацию. Внимание поэта к красоте звучания и инструментовке стиха в определенной степени вызвано его увлечением русской поэзией серебряного века, блестящим переводчиком которой он себя зарекомендовал.

С годами усиливается классицистичность художественной манеры сторонника формального аскетизма Каэтана Ковича. В книге стихов «Лабрадор» (1976) поэт стремится совладать с экзистенциальными рефлексиями лирического субъекта при помощи образной системы неосимволизма. Так, остров-утопия, который «существует вечно», становится символом поэтической мечты: «Есть южный остров. Есть. // Вдали, в безвестном море, // он – точка на просторе // пятно тумана, весть» («Южный остров», перевод Ю. Мориц).

Поэт «поколения Каюха», Иван Минатти отдает предпочтение свободному стиху — сборник «Когда я стану тих и добр» (1973).

Универсализация метафоры, которую практически осуществили поэты словенского неоромантизма, в конце 1970-х гг. была подхвачена и углублена Борисом А. Новаком (род. 1953), в середине 1980-х — Алешем Дебеляком (род. 1961), а в конце 1980-х — Миланом Есихом (род. 1950), художественное сознание которых формировалось не без влияния поэтики модернизма. Их поэзия, опираясь на опыт классического стихосложения и одновременно отталкиваясь от него, возрождает «неоклассицистические» мотивы, формы и размеры в условиях постмодернистской имитации действительности.

Радостное удивление от ежеминутного познания мира — такова неожиданная в своем оптимизме тональность поэзии Бориса А. Новака, присутствующая уже в первой его книге «Стихожитие» (1977). Три лирические поэмы «Каменная Афродита», «Детство» и «Полет времени», объединенные общим названием «Дочь памяти», ассоциирующимся с древнегреческой мифологией, в которой покровительницы искусств —

музы — были дочерьми Зевса и богини памяти Мнемозины, составляют следующую книгу, вышедшую в 1981 г. В ней поэт выводит свою формулу поэзии: «Поэзия есть время, облеченное в слова». В свою очередь само время — неуловимо и переменчиво, оно — «ребенок, играющий в камешки», поискам его природы и посвящены, собственно, все три поэмы. Время фиксирует рождение из пены греческой богини, творение ее скульптуры резцом Пигмалиона и то, как мертвый камень ожил под лучами человеческой любви, время хранит воспоминания о первых годах жизни, оно меняет времена года, положение планет, жизнь звезд. С богом времени играет в «смертоносные» шахматы Шехерезада, героиня поэмы «1001 стих» (1983), написанной по мотивам «Тысячи и одной ночи». В основе произведения, разделенного на десять смысловых единиц — песней, каждая из которых состоит из введения, развернутого эпизода с одним из персонажей арабских сказок (Гарун аль Рашид, Алладин, Али-Баба, Синдбад и т. д.) и заключения, лежит диалог поэзии и смерти, в котором первая оказывается победительницей. Лирический герой верит в бессмертие поэтического слова, питаемого опытом мировой культуры, в сохранении и приумножении «поэтических богатств» видит он свою цель:

Останется лишь слово, единственный мост,
связующий мое одиночество с одиночеством
других, оно — одна моя радость.

(141 стих поэмы «1001 стих»)

Отдавая предпочтение высокому стилю и четкой метрической организации стиха, Новак много внимания уделяет единству звучания и значения слова, ему важна гармония внутреннего музыкального строя строфы и смысла, который она содержит. Эта особенность отличает и четыре венка сонетов Новака: «Маленькая морская девочка», «Арлекин», «Фазтон», «Коронование. Венки сонетов» (последние два содержат акrostих) из сборника «Коронование» (1984), и его детскую поэзию — сборники «Везде фантазия» (1984) и «Перископ» (1989).

Поэт, переводчик, эссеист, редактор антологии современной словенской поэзии на английском языке «Prisoners of freedom» (1994), обладатель международной премии фонда Мириам Линдберг в номинации «Лучшее стихотворение о мире и надежде» (Токио, Всемирный конгресс поэтов, 1996) за стихотворение «Боснийская элегия», Алеш Дебеляк также тяготеет к строгим поэтическим нормам. Его визитной карточкой стал сборник модернизированных сонетов «Имена смерти» (1985). Он вклю-

чает пять циклов, три из которых: «Присутствие физики», «До последнего вздоха» и «Иностраный легион» состоят из девяти, один — «Имена смерти» — из восьми и заключительный цикл — «Хроника меланхолии» — из пяти стихотворений. Сами названия циклов говорят о характере взаимоотношений мира и лирического героя, который сквозь оптику обостренного восприятия бренности и конечности бытия познает материальные, физические, плотские основы человеческой экзистенции, готовый «быть // водой всех океанов, быть нестигаемым в ста изменениях, одиноким, свободным // точным, как осиное жало, и созреть для технологии преступления и собственной смерти» (из цикла «Присутствие физики»). Выверенная, сродни физической формуле, строфика сочетается у Дебеляка с многопластовостью, «палимпсестностью» смысловых комбинаций. Следующий сборник «Словарь тишины» (1987), также циклический и в еще большей степени подчиненный математической схеме, довольно точно отражает смену ориентиров, характерную для молодого поколения. Диагностировав у современной поэзии состояния энтропии, неупорядоченности, необратимости процессов внутри нее, поэт ищет выход из лабиринта скептицизма и меланхолии в энергии подсознательного. Он полагает, что само по себе слово, очищенное от своих «материальных коррелятов», пусто и мертво, и только воля и интуиция творца могут придать ему истинный поэтический статус.

Первый поэтический сборник Милана Есиха «Уран в моче, господин!» (1972), соединивший барочную избыточность строфы с намерением переписать периодическую таблицу Менделеева стихами, свидетельствовал о приверженности молодого поэта неоавангарду, под которым современное словенское литературоведение понимает «языковые эксперименты шестидесятых и семидесятых годов»¹³. Модернистский опыт сменился постмодернистским в сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), написанных столь длинными строчками, что столбцы пришлось печатать вертикально. «Переболев» экспериментаторским радикализмом, Есих в книге «Сонеты» (1989) обращается к сонетной форме, модернизируя ритм пятистопного ямба и эвфонические правила рифмовки. Восемьдесят восемь сонетов этой книги, с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-постмодернистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, с другой — самоиронией в отношении этой ностальгии. Следуя за одним из

¹³ Борис А. Новак. Портрет Милана Есиха, или Если бы Пьер Безухов писал сонеты... // Милан Есих. Стихи. Любляна, 2009. С. 103.

главных реформаторов словенского сонета послевоенного периода Б. Водушекком, в традиционные мотивы сонетной лирики — одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром — автор привносит саркастические ноты, двусмысленность, эксцентрику. Ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному и самоирония лирического героя стали едва ли не главными эмоциональными составляющими этих сонетов. В силу своей постмодернистской двуадресности: обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю они пережили невиданный читательский и издательский успех. Такой эффект был достигнут главным образом благодаря разноуровневой, гибридной организации текстов, в которых рядом с «высоким» литературным языком на совершенно паритетных началах сосуществуют «низкие» разговорные вкрапления, жаргон и сленг. Реабилитация жанра достигается с помощью парафразирования и пародирования национальных классиков, их стиля, языка, ритмики, сюжетов. При этом поэт играет со всем арсеналом художественных средств и ритмических структур, со всем богатством мировой поэтической традиции, вступает с ней то в скрытый, то в явный диалог. Например, в сонете «Повеяло в окно, журнал раскрыло», обращенном к «вечным» темам любви, смерти и к их воплощению в слове, на фоне подчеркнутой эстетизации действительности иронично пастишизируются романтические мотивы Прешерна и веризм Енко, а финал оформлен в духе Омара Хайяма:

Повеяло в окно, журнал раскрыло,
и я, казалось, фразу прочитал:
«Уж мертвый — мертвую — ее любил он...»
Но тщетно я впоследствии искал

строку, что огорошила меня:
продравшись через приторное чтиво,
потратил драгоценные полдня —
и вот себе внушаю незлобиво,

что память любит отыскать вовне
нелепицы, живущие во мне,
что это — прах, ничто, останки бренны

любовей — всех и самой незабвенной.
Что было, то прошло — о чем жалеть?
Так думая, успел я протрезветь.

(Перевод Ж. Перковской)

В середине 1980-х гг. заявляют о себе молодые авторы: продолжатель мифотворческих традиций Г. Стрниши М. Винцетич (род. 1957), популяризатор визуальной поэзии Я. Освальд (род. 1957), ревнительница феминистского направления М. Видмар (род. 1961), сторонник «экстравертной» поэзии А. Ихан (род. 1961), чуть позднее — в конце 1980-х — не достигшие и двадцати лет Ц. Липуш (род. 1966) и Ф. Хафнер (род. 1966). В антологии Д. Понижа 1989 г. «Молодая словенская поэзия 1970–80 гг.», включающей 49 имен, эта молодежь завершает ряд представленных авторов.

В целом для стихосложения конца 1980-х гг. ведущей становится тенденция к стабилизации лирического героя и поэтического языка.

Драматургия

Подъем словенской драматургии в 1950–1960-е гг. подготовил почву для ее плодотворного развития в 1970-е гг. Количество написанных, опубликованных и поставленных за это время пьес возрастало. На стыке «теплого» и «свинцового» десятилетий формируются новые направления национальной драматургии: драма, апеллирующая к мировой и национальной истории, представленная произведениями Д. Смоле, А. Хинга, И. Мрака, Д. Янчара, М. Кмецла, и политическая драма и комедия, с которой работают Р. Шелиго, Д. Йованович, Д. Янчар, В. Зупан, П. Божич, М. Микелн, Т. Партлич.

Желание архетипически отразить экзистенциальную суть конфликта современности приводит к мифологическим сюжетам Д. Зайца, в драматургии которого продолжает видное место занимать и поэтическая драма («Путеходец», 1971). Его пьеса для кукольного театра «Юная Бреда» (1978) написана по мотивам старинной словенской народной песни, пьеса «Калевала» (1985) имеет в своей основе финский народный эпос, драма «Медея» (1988) — одноименную античную трагедию, в драме «Грмаче» (1995) использованы мифы и легенды альпийских проводников о чудесном горном баране — Златороге. В поисках новых смысловых и эстетических возможностей языка драматург разбивает формально завершенное и грамматически совершенное предложение, прибегает к эллиптической фразе, ритм диалогов в его пьесах музыкален и порой самодостаточен.

Сюжеты античных и христианских мифов используют также Д. Смоле в своей «Пьесе за пьесой» (1985), варьирующей «Лисистрату» Аристофана, М. Есих в «Птицах» (1987), тоже по Аристофану, М. Зупанчич в драме «Мечь Электры» (1988),

С. Верч в «Евангелии от Иуды» (1988). Литературные мифы положены в основу пьес И. Светины «Красавица и чудовище» (1985) и «Шехерезада» (1989).

Истории великих судеб прошлого лежат в основе драм А. Хинга: испанский цикл — «Глухой на распутье» (1969) — о Гойе, «Возвращение Кортеса» (1969), «Завоеватель» (1971) — об испанских конкистадорах; «Бурлеск о греке» (1969) — об Эль Греко; М. Кмецла — «Смерть Левстика» (1981), И. Хергольд — «Парацельс» (1984), Д. Янчара — «Триптих о Трубаре» (1986). В 1970 г. наконец была опубликована «Революционная тетралогия: Мирабо, Марат, Андре Шенье, Робеспьер» И. Мрака. Авторская трактовка героев французской революции резко контрастировала с официальной точкой зрения на это историческое событие, в них изначально было заложено неприятие самой революционной идеи как идеи насилия и уничтожения, поэтому эти пьесы долго не печатали и не ставили. Так, драма «Марат», написанная еще в 1944 г., разрушает миф о благородной романтике Революции, демонстрируя плебейскую, люмпеновскую сторону переворота, вышедший из-под контроля вождей террор улицы. Народ в ней показан как алчная, невежественная, жаждущая крови и зрелищ глумливая толпа. Трагедия высокодуховного человека, пришедшего к революционным убеждениям ради воплощения в жизнь гуманных идей свободы, равенства и братства, но начинающего сомневаться в правильности выбранных средств достижения этой высокой цели, показана в драмах «Андре Шенье» и «Робеспьер». Драматург подходит к пафосу революции с мерками христианской морали, поэтому его Мирабо из одноименной пьесы вместо удовлетворения победителя ощущает брэнность тела и немощь духа и обращается мыслями к Богу. Христианская заповедь непротивления и смирения нашла отражение в пьесах о Второй мировой войне под общим названием «Словенская тетралогия»: «Горе победителей» (1972), «Заложники» (1947), «Красная месса» (1972), «Благо побежденных» (1978). В хронологически первой драме «Заложники», впоследствии включенной автором в этот цикл, герой из этических и религиозных соображений отказывается взять в руки оружие и гибнет как заложник, его убежденный пацифизм и мужество вызывают уважение даже у врагов.

Галерею сценических произведений о великих мятежниках продолжает пьеса П. Козака «Легенда о святом Че» (1969), посвященная одному из наиболее известных «барбудас» (бородачей) кубинской революции Че Геваре. Действие охватывает тот этап жизни аргентинца Эрнесто Гевара (1928–1967), профессионального революционера, участника революционных движений на Кубе, в Гватемале и Боливии, когда, оставив официальный

пост в кубинском правительстве, он вновь окунается в стихию революционной борьбы, на практике отстаивая идею «перманентной» революции.

В начале 1970-х гг. в драматургию приходит прозаик Руди Шелиго. Его дебютная пьеса «Кто возьмется — попадет» (1973) обращена к проблемам выживания личности в современном тоталитарном обществе, воплощаемым в трагикомических коллизиях «квартирного» вопроса. В двух следующих драмах «Волшебница из верхней Давчи» (1978) и «Красавица Вида» (1978), тематически и сюжетно связанных друг с другом (главная героиня первой пьесы Даринка — дочь Виды), речь идет о женской судьбе и несчастной любви.

Переломной для Шелиго становится политическая драма «Ана» (1984). В драматическую историю жизни профессиональной революционерки Аны Иванкович, эмигрировавшей перед войной в Советский Союз и уничтоженной молохом сталинской диктатуры, вплетается мотив древнегреческой трагедии о матери-детоубийце — Медее. Ана отдает на растерзание своему «живому богу» — революции двух сыновей. Старший пропадает без вести среди московских беспризорников, младший растворяется в недрах «привилегированного» детского дома, куда его, согласно директиве сверху, своими руками отправляет мать. Чудовищный по своему натурализму финал пьесы (героиню и одного из политзаключенных, партийного идеолога Фридерика Валленстайна разрывает на куски толпа лагерных уголовников) символизирует кровавый конец любой революции. Пьеса не лишена исторического схематизма, несмотря на присутствие реалий времени и страны: Коминтерн, стахановское движение, пионеры, беспризорники, детские дома — приметы Москвы 1930-х гг., где происходит действие 1-го акта; сибирские морозы, война уголовников с политическими, лагерный сленг — картины ГУЛАГа, куда попадают герои в дальнейшем.

Следующая политическая драма Шелиго — «Волчье время любви» (1988), в ее основу положены отдельные эпизоды из жизни Александры Коллонтай. Действие относится к 1908 г. (пролог) и 1921–1922 гг. Рассказывая о первых годах советской власти, пьеса показывает, как недавние политкаторжане, борцы с империей, получив в руки страшное оружие — власть, делают тюремщиками и палачами своего народа. Шелиго продолжает развивать тему женщина и революция, видя в своей героине одновременно провозвестницу, жертву и заложницу времени разрушительных идей, лишаящих массы воли и свободных суждений.

В середине 1970-х гг. политизируется драматургия одного из самых «нетрадиционных» современных словенских авторов,

пишущих для сцены, Душана Йовановича. Первый шаг к политической драме сделан им в пьесе «Жертвы моды бум-бум» (1975), где представлено разоблачение механизма политической власти. Драмы «Освобождение Скопье» (1981) и «Карамазовы» (поставлена в 1980, издана в 1981) посвящены ключевым моментам истории современной Югославии: борьбе с фашистскими оккупантами и периоду 1948 года.

В драме «Освобождение Скопье» драматург прибегает к приему «детской перспективы». Центральный персонаж пьесы шестилетний мальчик Зоран, чье наивное видение событий и является для автора точкой отсчета, переживает голод, холод и насилие в занятом врагами городе. Ему выпало на долю увидеть трагедию своей матери, вынужденной продать себя немецкому офицеру, чтобы прокормить детей. Соседи не простили женщине «предательства», и уже в освобожденном Скопье забитая до полусмерти камнями она бросилась в реку. Йованович обращается к экзистенциальному первоопыту маленького человеческого существа, находящегося вне политики и идеологии и волею судьбы ставшего свидетелем и участником исторической трагедии. Ряд отдельных эпизодов, зафиксированных памятью ребенка, выстроен драматургом в серии картин, разделенных на три действия. Пьеса разноязычна: кроме словенско-сербско-македонской разговорной лексики персонажи используют немецкую, звучит русское, английское, сербское радио, маленькие еврейские и цыганские приятели Зорана говорят на родных языках.

Драма «Карамазовы» включает в себя два трагических конфликта: отцов — в лице бывшего партизана коммуниста Светозара Митича, для которого 1948 г. стал роковым, и его сыновей — Деяна, Бранко и Янеза, представляющих «критическую» молодежь 1960-х. Первому конфликту отдан первый акт (действие происходит в 1946–1956 гг.), второму — второй (действие переносится в 1968 г.). Искренне и открыто возмущенный новым курсом ЦК СКЮ Митич вступает в полемику с партийным руководством и в результате отправляется в тюрьму, откуда «перевоспитанный» возвращается в 1956 г., чтобы в первый и последний раз увидеть самого младшего сына и скорострительно умереть. Его дети, не желающие продолжать революционные традиции старшего поколения, реализуют себя по-другому. Выбранный каждым из них путь символизирует один из способов существования этой генерации. Для старшего, Деяна, смысл сосредоточен в рациональном и планомерном завоевании высокого общественного положения и материального благополучия. Средний, Бранко, отравленный вирусом анархизма и вседозволенности, носитель импульсивного индивидуализма, не находит своего места в жиз-

ни. Младший, Янез, популярный певец и композитор, погружается в стихию музыки, спасаясь от окружающей действительности. Драма заканчивается самоубийством Бранко. По мысли Йовановича, мучительный поиск экзистенциальной самоидентификации детей ничуть не менее трагичен, чем судьба отцов, изуродованных историческими и политическими катаклизмами. «Карамазовы» констатируют смену трагедии коллектива, народа, социального слоя трагедией конкретной личности.

В политической буффонаде «Ясновидящая, или День мертвых» (1988), охарактеризованной критиком А. Инкретом как «сатирическая рефлексия на актуальную политическую действительность»¹⁴, Йованович открыто играет с материалом, соединяет в одной пьесе мелодраму, комедию, политический детектив и триллер, опираясь на сюжеты скандальной политической и светской хроники.

Прозаик и драматург Тоне Партлич (род. 1940) получил широкую известность благодаря своим политическим комедиям, самая удачная из которых «Мой папа — социалистический кулак» (1983) была впоследствии экранизирована. Сорокалетний винодел Йоже Малек, во время войны перебежавший из немецких окопов на сторону Советской армии и после 1945 г. не попавший в советский лагерь, потому что он был «словенец, югослав... был, как их солдат... служил Сталину», возвращается в свою деревню под Марибором, где уже во всю идут социалистические преобразования. В ходе революционного перераспределения земли он получает несколько чужих гектаров и становится, по меткому выражению своего маленького сына Тинчка, «социалистическим кулаком». Спустя некоторое время новая власть отбирает у Малек ею же самой выделенную землю — таков вкратце сюжет комедии. Пьеса имеет подзаголовок «Печальная комедия о сельском хозяйстве», что не случайно, ведь тема раскулачивания и перекроя всего векового крестьянского уклада глубоко трагична. Юмор создает то самое комическое дистанцирование, благодаря которому смягчается восприятие словенской реальности 1945–1948 гг. Эхо конфликта Сталина и Тито докатилось и до штирийской глубинки: герой оказывается перед лицом грозного местного комитета как «сталинист» (русский фронт) и «кулак» (так наивно понимая происходящее, назвал его сын в школьном сочинении). В этой сцене Партлич прибегает к приему сатирического парадокса. Совершенно сбитый с толку перекрестным допросом, Малек неожиданно заявляет, что Тито — русский. Эта выходка представляет реальную угрозу для товарища из округа,

¹⁴ *Inkret A. Izbranci. Literarne kritike in eseji. Ljubljana, 1990. S. 164.*

возглавляющего судилище: если наверху узнают о такой публичной провокации на подчиненной ему территории, то партийной карьере — конец, и «контрреволюционера» Йоже отпускают по добру-поздорову.

Находкой драматурга можно считать включение в систему действующих лиц Тинчка, десятилетнего «философа» и «поэта», чьи простодушные наблюдения, облеченные в стихотворную форму, являются неким камертоном комедии. Помимо сюжетообразующей функции (поведение и творчество сына часто становится поводом для общественных действий и критики), этот образ вносит сентиментальную ноту в общий сатирический тон пьесы. Высмеивая послевоенную жизнь Югославии, которая, по выражению театрального критика И. Ликара, «идет под руку с идеей»¹⁵, Партлич глубоко симпатизирует своему «маленькому человеку», герою, ставшему объектом масштабного политического эксперимента. Природная крестьянская рассудительность Малека оказалась сильнее и устойчивее коллективной идеологической зйфории нового строя и помогла ему выжить.

Пьеса Драго Янчара «Большой блестящий вальс» (1985), название которой отсылает к музыкальному сочинению Ф. Шопена «Grande valse brillante» (C-dur, op. 18) (1834), — одно из центральных произведений, написанных для политического театра в середине 1980-х гг. В сумасшедшем доме с символичным названием «Свобода освобождает», где происходит действие, собраны люди с психическими отклонениями. Главный метод лечения этого заведения абсурден: навязчивая идея или фантазия пациента должна быть материализована. Поощрение шизофренического бреда больных приводит к полной потере ими рассудка. Янчар недвусмысленно намекает на принудительную психотерапию, которую применяли в закрытых советских спецучреждениях для усмирения инакомыслящих. В такой изоляции оказывает историк Симон Вебер, страдающий алкоголизмом. Собранные им фактические материалы о жизни участника Варшавского восстания 1830 г. Северина Дрохойовского¹⁶, находящиеся в сопровождении пациента «досье», использует главный врач, внушающий больному, что тот — польский офицер. Для окончательного «вхождения в образ» требуется хирургическая операция (настоящий Дрохойовский уже после восстания трагически потерял

¹⁵ *Likar I. Gledališče kot oblika kritičnega dialoga o družbi // Dialogi. 1985. № 11–12. S. 105.*

¹⁶ Северин Дрохойовский (1770–1854) — офицер наполеоновской армии польского происхождения, участник Ноябрьского восстания 1830 г. в Варшаве.

ногу), — и нога Вебера ампутирована. Такая методика «оздоровления» приводит к тому, что личность историка раздваивается, он начинает ощущать себя Дрохойовским и говорить по-польски.

Персонажи пьесы погружены в фантазмагорическую стихию безумия: ненормален врач, калечащий сознание своих подопечных, безумен санитар Володя, для которого единственная реальность — распорядок дня в «Свободе...», ведь «снаружи никого нет. Мы все внутри». Отягощен навязчивой идеей о вальсе Шопена умалишенный пианист Эмерик. Янчар видит в своей тюрьме сумасшедших модель современного мира, а само сумасшествие трактует как единственно возможную форму свободы — в этом суть его саркастически гротескной метафоры. Все три действия пьесы развиваются в ожидании шопеновского вальса. Дрохойовский-Вебер не раз слышал произведение Шопена, пианист-неудачник Эмерик бредит этим сочинением. В финале, связывая фантазию и реальность, вальс, наконец, звучит:

ВРАЧ: ...еще один... из 1830 года... опять поляк.

ВОЛОДЯ: Что?

ВРАЧ: Говорит, что он Шопен... Боюсь, что все надо будет начинать сначала... вот он.

Входит Фридерик Шопен. Володя ходит вокруг него, разглядывая. Симон стоит в коридоре.

ВОЛОДЯ: Шопен, а? Ты сказал Шопен? Тайная идея, да? А что я этому должен отрезать, чтобы он научился играть на пианино? Язык? Руку?

Шопен медленно идет к роялю... Эмерик склоняется к нему и что-то шепчет на ухо.

ЭМЕРИК: Шопен. Фридерик Шопен. Большой блестящий вальс.

Шопен начинает играть.

Актуальность политических аллюзий, естественный разговорный ритм диалогов, постановочные детали тюремно-больничного распорядка, некоторый исторический колорит, необходимый для «польской» темы, — все это привлекло внимание не только словенских, но и зарубежных режиссеров. «Большой блестящий вальс» — единственная словенская пьеса рассматриваемого периода, пережившая настоящий сценический триумф. Она была поставлена в 1985 г. в Любляне, Мариборе, Загребе и Белграде, в 1986 г. — в Дубровнике и Скопье, в 1989 г. — в Вашингтоне и Веспреме (Венгрия), в 1990 г. — в Софии, получила три югославские литературные премии в области драматургии: в Нови-Саде, Крапе и Сараево.

К историческому, политическому и мифологическому в начале 1980-х гг. добавляется еще одно направление в драматургии — лингвистическое. Это пьесы, построенные главным образом на игре со словом, при которой не только снимаются языковые запреты, но и возникают новые отношения между семантическими и морфологическими аспектами лексики. Таковы сатирические комедии Э. Филипчика «Пленники свободы» (1982), «Алтамира» (1984), «Большая невеста» (1984), «Атлантида» (1988), произведения М. Клеча — «Полька» (1981) и Г. Глувича (род. 1957) — «Вено, Вено» (1984) и «Консервы» (1986).

ЛИТЕРАТУРА 1990-х ГОДОВ

Учитывая особенности рассматриваемого десятилетия, очевидно, что ключ к пониманию словенской литературы и культуры в этот период следует искать в 1980-х гг., в том числе в их широком социально-политическом и идеологическом контексте. Развитие словенской литературы в границах 1990–2000 гг. свидетельствует о сохранении исторической преемственности и в то же время о некоторых новых установках. Дискуссия здесь уместна с учетом двух взаимосвязанных уровней: литературно-эстетического и культурно-исторического. В Словении, как и в других республиках бывшей СФРЮ и странах Центральной и Восточной Европы, в 1980-е гг. сосуществовали, пересекались, находились в противоречии несколько социокультурных, идеологических и эстетических тенденций. Они были следствием противоречия своего времени, прежде всего эпохальной гибели социализма и воцарения «либерального капитализма». На излете переломных 1980-х это глобальное явление было звучно названо Ф. Фукуямой «концом истории». Великим историческим событием, символизирующим этот «конец» и одновременно провозглашающим воссоединение «старой» и «новой» Европы, стало падение в 1989 г. Берлинской стены.

1990-е годы стали важным переломным рубежом в развитии словенской литературы — в это время вся литературная система, приспособляясь к новым общественным обстоятельствам, претерпела существенные изменения. Перемены затронули самые разные области инфраструктуры: художественную продукцию, дистрибуцию, школьную программу, литературоведение, литературные премии и т.д. Все это, с одной стороны, можно рассматривать как итог самого литературного развития, с другой — как следствие тех общественно-политических трансформаций, начало которых относится к 1980-м гг. Их кульминация

связана с двумя имевшим для Словении судьбоносное значение событиями: в 1990 г. в Республике Словении, входившей тогда в состав Федеративной Югославии, состоялись первые демократические многопартийные выборы и тем самым была введена парламентская демократия, а в 1991 г. Словения обрела самостоятельность и впервые в своей истории стала суверенным независимым государством.

Этому предшествовали 1980-е годы, время, когда роль национальной литературы в общественно-политической жизни республики существенно возросла. В 1984 г. видный историк, профессор университета, академик САНИ Б. Графенауэр писал: «...словенская историческая наука никогда, с момента начала своего существования, так не отставала от исторической действительности. Видимо, это уже закономерность, ибо типично для всех социалистических стран. ... Причина такой аномалии, на мой взгляд, заключается в том, что исследование современной истории еще не располагает той свободой, которую сегодня получила литература»¹. Ученый обращает внимание на то, что впервые в послевоенной словенской истории критика политической системы зазвучала именно со страниц исторических и автобиографических романов, а отнюдь не со стороны исторической науки, литература первой обратилась к запретным темам недавнего прошлого и современности (сфабрикованные политические процессы и расправы без суда, лагерь для политзаключенных на острове Голи-Оток, политические репрессии). Принципиальное значение имела и деятельность некоторых литературно-критических журналов, таких, как «2000», «Нова ревија», «Проблеми» и «Литература», выступавших за демократизацию и либерализацию не только в сфере литературы и культуры, но и в обществе в целом. В 1980-е гг. литературные инициативы словенских писателей, по сути, заменили «отсутствующие институты «нормального» политического плюрализма»². Писатели просвещали читателей, разъясняли им сущность существующей политической системы, пробуждая желание ее изменить, так что и демократические выборы, и провозглашение независимости оказались в существенной мере следствием этой активности.

Отказ от авторитарных иерархий, движение к плюрализму были характерны и для самого литературного процесса, испы-

¹ *Grafenauer B.* Ali je problem svobode res le meščansko vprašanje? // *Nova revija*. 1984. № 30. S. 3529.

² *Juvan M.* Postmodernizem in «Mlada slovenska proza» // *Jezik in slovstvo*. 1988/89. № 3. S. 49.

тивавшего влияние постмодернизма, который в словенском культурном пространстве заявил о себе середине 1980-х гг. Благодаря многочисленным переводам на развитие постмодернистской мысли в Словении наиболее существенно повлияли идеи Ж.Ф. Лиотара о релятивности истины, плюральности дискурсов и конце «великих историй». В литературе постмодернизм подрывал авторитет ее канонизированной истории, нивелировал различие между высокой и низкой литературой и подвергал сомнению традиционные эстетические критерии. Благодаря постмодернизму была устранена гегемония отдельных литературных направлений, и в итоге в 1990-е гг. в словенской литературе не преобладало ни одно из них. Существовал конгломерат традиционных художественных течений, куда могли внедряться некоторые новые (или обновленные старые), и при этом ни одно из них не играло доминирующей роли. Такое переплетение иерархически равных литературных направлений, среди которых постмодернизм — лишь одно в ряду многих других, отчасти присущее литературе 1980-х, литературовед Я. Кос называл «словенской постмодерной»³.

Под влиянием общественных катаклизмов и постмодернистской парадигмы постепенно меняется роль литературы. После 1980 г., отмечает Кос, в Словении начинает «утверждаться представление о том, что литературу, как и все прочие сферы культуры и цивилизации, следует понимать как производственно-потребительское поле деятельности, что означает ее подчинение рынку, вкусу и “потребностям” читателя»⁴. Такой подход стимулировал новые методы продвижения беллетристики, существенно повлиявшие на издательскую политику, оценку произведений и критерии присуждения литературных премий, на формирование литературного канона, а также на академическое литературоведение, которое тоже начало приспосабливаться к новым обстоятельствам.

Проза

На сдвиги в развитии словенской прозы 1990-х гг. повлияло много факторов: «глобальные» интеллектуальные изменения, которые привнесла в национальное сознание постмодернистская мысль, «локальные» перемены, связанные со сменой общественной системы и обретением Словенией государственности, сама динамика литературной жизни. Это обусловило специфику

³ См.: *Kos J. Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana, 2002. S. 356.

⁴ *Kos J. Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, 2001. S. 381.

обновления краткой прозы и романа. В 1980-е гг. в значительной степени под влиянием постмодернизма существенно возрастает значение краткой прозы, до этого уступавшей роману; в 1990-е гг. одно из ведущих мест занимает рассказ, который ранее из-за своей особой жанровой структуры часто воспринимался как онтологически неопределенный. Важные изменения коснулись и романного жанра. В XX в. словенским литературоведением было сформировано представление о художественности словенского романа, основанное на сложившемся каноне. Художественное значение произведения определяется по следующей ценностной модели: лиризм, национальная идея, стремление к недостижимому. Канон ставил на первое место один тип романа, поэтому для других разновидностей — эпопей, романов с активным героем-нигилистом оставалось не слишком много пространства, еще меньше его оказалось для тривиальной литературы, на которую смотрели свысока, ведь она предназначалась лишь для интеллектуальных «низов». Все ведущие игроки литературного поля: литературоведы, критики, редакторы, члены жюри литературных премий, авторы школьных учебных планов поддерживали единственный «канонизированный» тип романа с пассивным, тоскующим по недостижимой мечте героем. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. ситуация начала в корне меняться. Накануне провозглашения государственности Я. Кос высказал провидческую гипотезу о том, что с изменением «социокультурных основ словенства можно ожидать и изменения типичных образцов словенского романа»⁵, что в последнее десятилетие XX в. и произошло⁶.

Важнейшим доказательством новой расстановки сил в литературе стал бурный подъем популярной жанровой продукции, в первую очередь детектива и фантастики, а также путевых заметок и произведений эротического содержания. При этом речь идет не только о количестве, но и о качестве. Некоторые образцы тривиальных жанров достигли столь высокого художественного уровня, что их как «высокую» литературу, отвечающую высказательным эстетическим требованиям, в той или иной степени учитывают все литературоведы, чего ранее не происходило⁷.

⁵ Kos J. Teze o slovenskem romanu // Literatura. 1991. № 13. S. 50.

⁶ См.: Fišer B. Sprememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991 // Slavistična revija. 2003, № 1.

⁷ О переплетении высокого и тривиального в историческом романе этого периода см.: Starikova N. Sodobni slovenski zgodovinski roman: visoko (elitno) in (množično) trivialno // Sodobna slovenska književnost (1980–2010). Obdobja 29. Ljubljana, 2010. S. 305–309.

С другой стороны, как отмечает в своих работах А. Зупан-Сосич, ведущей особенностью современного словенского романа становится жанровый синкретизм, сочетание признаков многих жанров внутри отдельного произведения⁸.

Не без влияния философии и поэтики постмодернизма и политики либерализации свое место занимают некоторые новые типы прозы, а также те, что ранее оставались в тени. Мощный подъем переживает литература, авторы которой широко используют мифологический и этнокультурный материал отдельных областей Словении. Одни критики называли ее «словенским вариантом магического реализма», другие — «областной фантастикой». Активнее развивается литература сексуальных меньшинств и вообще литература, оспаривающая устоявшийся взгляд на сексуальную идентичность; она становится важной составляющей литературного процесса не только благодаря своей социальной релевантности, но и в ряде случаев вследствие высокого художественного уровня. Как особая разновидность, ранее находившаяся на периферии, теперь выступает женская проза. Это, в соответствии с термином французских теоретиков феминизма, «женское письмо» — вводит в художественный контекст женскую «оптику» и сенсibilitätность.

Новые художественные решения, диктуемые новой общественно-политической, культурной и литературной ситуацией, в 1990-е гг. ищут не только авторы, вышедшие на литературную авансцену впервые, но и те, кто уже громко заявил о себе, например, Л. Ковачич и Д. Янчар, два выдающихся прозаика рассматриваемого десятилетия. Лойзе Ковачич своим романом «Кристалльное время» (1990), который стал первым произведением, удостоенным новой литературной премии «Кресник» за лучший национальный роман года, и сборником новелл «Низвержение» (1993) продолжает вектор автобиографически окрашенной, написанной под влиянием М. Пруста модернистской прозы. В 1993 г. выходит его сборник коротких рассказов «Истории с крышек ульев», занимающий особое место в творчестве писателя как своеобразный эксперимент с поэтикой постмодернизма. Это рассказы, написанные по мотивам рисунков, взятых с расписных крышек традиционных словенских ульев. Несмотря на некоторые черты автобиографической прозы, автор существенно отходит от своей излюбленной повествовательной модели и модернистской манеры письма. Стилистически он приближается к народной сказке, сюжеты его историй символичны, метафоричны, даже аллегоричны. В первый и последний раз

⁸ См.: Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe. Ljubljana, 2003.

в своей прозе через интертекстуальные связи с фольклорными мотивами и имитацию фольклорного стиля прозаик вносит в свой текст постмодернистские элементы.

Одной из наиболее выразительных в книге является «История про двухголового сына», основной мотив которой схож с мотивом фильма А. Балабанова «Про уродов и людей» (1998). Рассказ повествует о бедной девушке Ерице, родившей внебрачного сына с двумя головами, который при крещении получил имя Янез. На самом деле это безобразное дитя — сиамские близнецы. Одна из двух голов на общем теле, так называемый правый Янез, добрая по натуре, благородная и набожная, левый же Янез и в своих внешних проявлениях, и по характеру злобен и жестокосерден. Из-за этих отличий их желания и действия постоянно вступают в противоречие, поэтому финал истории трагичен: левый Янез в порыве ярости душил правого и тем самым убивает самого себя.

В этом сюжете есть аллюзия не только на фольклор, но и отсылка к древнему мифологическому мотиву близнецовства или двойничества, популярному в литературе XIX в., — демонический двойник человека противопоставит его ангелу-хранителю у немецких романтиков, Э. По, Г. де Мопассана и Ф.М. Достоевского. Ковачич перерабатывает его по-новому, придает своей версии символическое и даже аллегорическое звучание. На территории бывшей Югославии нарицательным именем «янез» издавна пренебрежительно называли выходцев из словенских земель, поэтому историю про левого и правого Янеза можно понять как аллегорическое изображение политического контекста Словении перед и во время Второй мировой войны, когда словенцы были разделены на левых (либералов, затем коммунистов) и правых (консерваторов, до войны объединенных в клерикальный блок). Левые и правые имели тогда свои военные подразделения, воевавшие друг с другом. Насколько буквальна эта картина в рассказе, дают понять многие детали, не только то, что автор прямо использует термины «левые» и «правые», но и тот факт, что правый Янез ходит в церковь, он благочестив, левый же безбожник и мыслит крайне свободно; на политическую ситуацию прямо намекает финал рассказа, ведь известно, что в конце войны коммунисты (левые), представляющие реальную политическую и военную силу, — левый Янез — не только политически, но и физически расправилась с домобранцами (правыми) — правый Янез.

Впервые «Истории с крышек ульев» в сокращенном виде прозвучали на радио в 1991 г., в 1992 г. отдельные рассказы вышли в журнальном варианте, а через год появилась книга. Рассказы Ковачича публиковались в период, когда, испытав недолгую эйфорию после провозглашения государственности, словенская

общественность разделилась на два непримиримых лагеря, находящихся по разные стороны баррикад. Образ двух Янезов, противоречия между которыми не только непреодолимы, но способны угрожающе усиливаться, — не что иное как аллегория бессмысленного и абсурдного саморазрушения и самоуничтожения, уже печально известных в национальной истории.

В рассказе Ковачича содержится несколько смысловых пластов, например, линия, связанная с традиционной в литературе темой двойничества. Образ двойника в большинстве примеров мировой литературы символизирует кризис идентичности, очень часто он связан с внутренним расколом, раздвоением сознания и подсознания, апеллирующим к психоанализу З. Фрейда. Для привязки к этому тематическому узлу прозаик осознанно (в духе Якобсона) использует художественные возможности родного языка. Само имя героя/ев Янез — Janez включает в себя как местоимение «Jaz» — «Я» (Ego), так и его антоним — «neJaz»-«неЯ», этот вариант подходит именно для сиамского близнеца, который буквально и «Я», и «неЯ» одновременно, т.е. тот, кто изначально лишен самоидентичности.

Второй ведущий автор рассматриваемого периода Драго Янчар в 1990-е гг. выпустил три сборника рассказов («Аугсбург и прочие реальные истории», 1994; «Ultima creatura», 1995; «Привидение из Ровенской», 1998) и три романа («Насмешливое вождение», 1993; «Звон в голове», 1998; «Катарина, павлин и иезуит», 2000). В мировоззренческом плане Янчар опирается на идеи постэкзистенциализма, ведущей темой большинства его произведений является судьба человека, попавшего в жернова истории и перемолотого ими. В ряд своих рассказов и роман «Насмешливое вождение» он вводит некоторые новые для себя идейные и тематические компоненты. Так, в рассказах «Ultima creatura» и «Прыжок из Либурии»⁹ используется поэтика минимализма, находящегося в стороне от больших исторических тем и переломных для человечества событий и концентрирующего внимание на личных переживаниях героев и их, на первый взгляд, маленьких, будничных, но влияющих на судьбу проблемах. Минималистический акцент наблюдается и в романе «Насмешливое вождение», повествующем о словенском прозаике Грегоре Граднике, который отправился в Новый Орлеан, чтобы преподавать азы так называемого креативного литературного метода слушателям нью-орлеанской специали-

⁹ Либурия (*Liburnia*) — в древности местность в Иллирии, занимала западную часть нынешней Хорватии и север Далмации, включая некоторые и мелкие прибрежные острова (*примеч. переводчика*).

зированной школы писателей «College of Liberal Art», а попутно приобрести новый писательский опыт. Согласно идее профессора Фреда Бауманна, руководителя этой школы, на литературном поприще может преуспеть любой, ибо писатель — такая же профессия, как врач, адвокат, продавец и т.д., важно лишь знать методологию и не ставить восклицательный знак в конце финальной фразы. Герой довольно быстро осваивает принятый в южных штатах образ жизни: вместе с новыми приятелями фотографом Гумбо и писателем Питером Диамантом, звездой метода Бауманна, эксплуатирующим тему велосипеда в Новом Орлеане (его книга «Новый Орлеан с велосипеда» — уже бестселлер), Градник успешно «вписывается» в ночную жизнь города с его многочисленными барами, джаз-клубами, кварталами красных фонарей и знаменитой Бурбон-стрит, попутно заводит бурный роман с замужней студенткой Ирен. После разрыва с ней герой возвращается домой, где предается размышлениям о своей американской жизни, после далекой чужбины острее и глубже ощущая близость к родному дому. Родные места, а также недавний короткий роман наводят его на мысль о том, что меланхолия является неотъемлемой частью души гражданина современной Центральной Европы.

Снабженные ироническим подтекстом бытовые зарисовки и реалии американской жизни (обилие одновременно толстяков и джоггеров¹⁰, поющие в ночных клубах старые русские эмигрантки, наглые черные официанты, нью-орлеанский карнавал и нью-орлеанский джаз) перемежаются с материалами из компьютера Бауманна, который пишет «нечто между прозой и эссе... что будет fiction и nonfiction» о меланхолической материи. Американский профессор опирается на обширный труд английского протестанта Роберта Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621), в котором делается попытка под медицинским, психологическим и философским углом зрения проанализировать это состояние человеческой души и организма, его причины, симптомы, последствия, способы лечения и разновидности. Градник знакомится с текстом рукописи, черпая из нее все новые исторические свидетельства, статистические данные, сведения о других видах искусства, касающихся предмета исследования (например, о картине А. Дюрера «Меланхолия I»). Искусно лавируя между реальными документами и стилизацией, автор включает в «меланхолический блок» отрывки из «научных» статей, стихотворение «Меланхолия» австрийского поэта рубежа веков Г. Тракля, библиографию исследований о меланхолии

¹⁰ Jogger (англ.) — любитель оздоровительного бега (*примеч. ред.*).

снабжает роман несколькими развернутыми псевдонаучными классификационными справочными таблицами по меланхолии, включающими практические советы занемогшим, а также «средневековый» анатомический атлас уязвимых точек человеческого организма, на котором ярко-красным маркером конца XX в. под двенадцатым ребром справа указано место самой опасной для человека точки хандры, именуемой «spleen». Очевидна также интертекстуальная связь «Насмешливого вождения» с «Трамваем “Желание”» Т. Уильямса.

Действие романа «Звон в голове» также в основном развивается в наше время. В рассказ о бунте заключенных в одной из словенских тюрем вплетено повествование о трагедии древнееврейской крепости Масада, самом страшном эпизоде Первой иудейской войны, или Великого восстания, произошедшего в 66–73 гг. в Иудее, о котором упоминает в своем труде Иосиф Флавий. Янчар прибегает здесь к технике так называемого двойного романа, известного прежде всего по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (в словенской прозе такая форма встречается, например, в произведении Й. Сноя «Йожеф, или Ранняя диагностика рака сердца»). Этот художественный прием высвечивает основную типологическую особенность исторических романов Янчара. События в тюрьме Ливада — слепок того, что произошло два тысячелетия назад в древней Иудее. Схожи схемы, динамика, многие детали. Главный вывод, к которому приходит автор, — история поразительно точно повторяется. Подобно мятежным защитникам Масады, сокрушительное поражение потерпели и узники современной тюрьмы. История о прошлом включена в повествование с целью ярче оттенить события современности; в то же время древнееврейский сюжет, воплощенный в исторической конкретике, несет в себе универсальное послание. В романе «Звон в голове» оно гласит: «Любое насилие может породить только насилие». «Двойная оптика» призвана представить прошлое как архетип современности, поэтому темы своих исторических романов Янчар всегда выбирает с учетом актуальных проблем сегодняшнего дня. Его произведения представляют собой тип «нового» исторического романа, который сформировался в Словении после 1970 г.¹¹

Этот же ракурс сохраняется в историческом романе «Катарина, павлин и иезуит», рассказывающем о любви простой девушки

¹¹ См.: *Старикова Н.Н.* Словенский исторический роман 1920–1930-х гг. Типология, генеалогия, поэтика. М., 2006. С. 161; *Starikova N.* K vprašanju tipologije zgodovinskega romana // Primerjalna književnost 2000. № 1. S. 23–34.

и беглого иезуита на фоне бурных событий середины XVIII в. В основе его сюжета — паломничество словенцев в Кёльн, к раке святых волхвов во времена Семилетней войны (1756–1763). Там и происходит знакомство дочери управляющего поместьем барона Виндиша Катарини с пилигримом Симоном Ловренцем, сыном бедного крестьянина, в недавнем прошлом иезуитским миссионером. Любовь к девушке пробуждает в его душе жажду обыкновенного человеческого счастья, однако племянник барона приказывает арестовать Симона, а Катарину делает своей наложницей. Ревность толкает иезуита на убийство соперника, но героиня не может простить любимому этого преступления. В глубоком отчаянии Симон возвращается в Орден иезуитов и, превратившись в религиозного фанатика, полтора десятилетия замаливает свои грехи. В романах, написанных после 2000 г. («Строитель», 2006; «Безымянное дерево», 2008; «Этой ночью я ее видел», 2010), Янчар, сохраняя устоявшиеся идейные и тематические параметры своей прозы (в центре внимания находится трагическая судьба человека в столкновении с историей), обращается к периоду Второй мировой войны. Для этих произведений характерно более пристальное внимание к конкретному историческому времени, документально подтвержденным фактам и реальным лицам, но при этом экзистенциальная составляющая остается неизменной.

События прошлого привлекли внимание многих видных словенских прозаиков. Их интерес к истории сохраняется — после 1991 г. исторический роман продолжает оставаться ведущим романским жанром¹². Многих особенно увлек период между двумя мировыми войнами. В некоторых романах, описывающих события этого периода, присутствует мотив русской эмиграции, введены персонажи-эмигранты, вынужденные после Октябрьской революции бежать из России и осевшие в Словении. Это характерно для некоторых произведений Янчара (роман «Северное сияние», 1984; новелла «Смерть у часовни Марии в снегах», 1985), Ф. Лайншчека (роман «Муриша», 2006), а также Андрея Хинга. В 1993 г. он выпустил роман «Чудо Феликс», вероятно, лучшее свое произведение, один из ключевых словенских романов рассматриваемого десятилетия. Так же как Янчар и Ковачич, Хинг использует здесь ряд постмодернистских приемов. Сам образ чудо-ребенка не является собственно постмодернистским, но часто используется в постмодернистской литературе («Сестра сна» Р. Шнайдера, «Парфюмер» П. Зюскинда). При этом

¹² См.: *Старикова Н.Н.* Словенский исторический роман 1920–1930-х гг. С. 162.

роман стилистически связан с неоромантической и модернистской традицией, типологически он относится к семейной саге в духе Т. Манна. Действие происходит в 1937 г. в сельской усадьбе, которой владеет городская семья. Главный герой, подросток Феликс, обладает прекрасной памятью, знает многие языки, разносторонне одарен. Он наполовину еврей — через многие образы в романе проходит тень Холокоста, уже медленно нависающая над Европой. Однако трагедия еврейского народа в романе лишь слабо намечена, главным в нем является хронотоп семьи. Помимо образа Феликса, его представляют состоятельная вдова Стефания, ее дочери Эрн и Хеда, ровесницы главного героя, и любовник вдовы, русский эмигрант Леонид Юрьевичем Скобенский. Хинг, следовавший за Г. Флобером, Т. Манном и Ф.М. Достоевским, сделал этого героя отчасти похожим на Карамазова-старшего. Именно образы Скобенского и Феликса создают в романе полюс, противоположный устоявшемуся миру семьи. Оба героя — граждане мира, у них нет дома, родины, они везде чужие и поэтому всегда являются мишенью для агрессии. Роман Хинга совершенно по-новому ставит вопросы о чужеродности, отношении к «другому», формировании самоидентичности, вопросы, ответы на которые изменились с возникновением новых философских и социологических парадигм и в результате произошедших в обществе сдвигов.

Произведения, созданные Л. Ковачичем, Д. Янчаром и А. Хингом в 1990-е гг., несли в себе новые черты и художественно обогатили национальную литературу. Кроме авторов старшего и среднего поколения: Б. Пахора, А. Ребулы, М. Микельна, С. Вуги, М. Доленца, У. Калчича, В. Кавчича, Р. Шелиго, Й. Сноя, Ф. Липуша, К. Ковича, М. Клеча, уже создавших свои самые резонансные произведения, на излете тысячелетия серьезно заявляют о себе писатели, дебютировавшие в 1980-е гг. Это прежде всего М. Томшич, В. Жабот и Ф. Лаиншек, представители одного из ведущих направлений национальной прозы рассматриваемого периода, словенского варианта «магического реализма» или «областной фантастики» (термин А. Зупан-Сосич¹³). Они пишут романы, действие которых происходит в сельской местности, у Томшича — на северо-западе, в словенской Истрии, у Жабота и Лаиншека — на северо-западе, в Прекмурье. Все трое используют местный этнологический и фольклорный колорит, верования, суеверия, обычаи и легенды, включают в реалистическое повествование необычные, фантастические события, «приправляют» свои тексты магией волшебства. Язык их произведений окрашен диалек-

¹³ См.: Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe... S. 65.

тизмами, часто архаичен, иногда существенно отличается от литературного словенского языка, но всегда блестящ и эстетически полноценен.

Марьян Томшич в своих романах «Оштригеца» (1991) и «Кукурузное зерно» (1993), а также в сборниках рассказов «Кажуни» (1990) и «Вруя» (1994) продолжает писать о женщинах, живущих в словенской Истрии, «шавринках», к теме которых впервые обратился в 1980-е гг. Этнографически окрашенная тематика первого романа дополняется сказочными и фантастическими деталями, тогда как второе произведение более реалистично и связано с общественно-политической проблематикой. В рассматриваемое десятилетие писатель отдает предпочтение сказочной фантастике (*fantasy*): романы «Огненный жар» (1994) и «Дурачок» (1996); на рубеже тысячелетий его внимание переключается с «шавринок» на «александринок» («Горькое море», 2003). В романах, драмах, радиопьесах Томшич рассказывает о судьбах «александринок» — молодых женщин, родившихся в словенском и словенско-итальянском Приморье, которые во второй половине XIX в., не имея возможности заработать на родине, отправлялись в египетскую Александрию и становились кормилицами или нянями в состоятельных семьях; некоторые жили там по несколько десятилетий, некоторые остались навсегда¹⁴.

Владо Жабот в своих романах «Пастораль» (1994), «Волчьи ночи» (1996) и «Нимфа» (1999) в целом остался верен своей заявленной в сборнике рассказов «Буковицкая мать» (1986) и романе «Старый обелиск» (1989) художественной манере. Если Томшичу близки латиноамериканские «магические» реалисты — Г.Г. Маркес и М.А. Астуриас, то Жабот стилистически опирается на Ф. Кафку с его сумеречной атмосферой «Процесса» и «Замка». Местом действия большинства романов Жабота становится его родное Прекмурье, равнинная, туманная, болотистая область Словении, описанная автором так, что возбуждает неясные предчувствия и гнетущие настроения. Все происходящее по-кафкиански отчуждено, осложнено патологическими поступками героев, часто включает фантастические мотивы древнеславянской мифологии, еще не стершиеся из сознания старшего поколения прекмурцев, и все это щедро сдобрено эротикой. Романы Жабота часто метафоричны, они апеллируют к бессознательному, к той области, где главенствуют неодолимые «темные» силы — чувственность и зло; архаичность языка только усиливает этот эффект.

¹⁴ Например, одна из таких словенских женщин была кормилицей будущего генерального секретаря ООН Б. Бутроса-Гали.

Прозаические произведения много пишущего и благодаря экранизациям ставшего одним из самых популярных на родине авторов Фери Лаиншчека, среди которых выделяются романы «Вместо кого цветет цветок» (1991), «Та, которую принес туман» (1993), «Скарабей и весталка» (1997), «Петушиный завтрак» (1999), стилистически и жанрово очень разнообразны. Традиционное реалистическое повествование сочетается в них с модернистской подачей материала, элементами постмодернизма и «магического» реализма, научной фантастики, детектива, исторического романа. Однако его лучшие произведения имеют некоторые неизменные черты. Действие большинства из них, как и у Жабота, развивается в словенском Прекмуре, при этом более ярко, чем древнеславянская мифология, в них используется этнографическое наследие паннонских цыган и элементы древнего, еще «еретического» христианства. Стилистически эти произведения, как и тексты Томшича, написаны по образцу романов Г.Г. Маркеса, М.А. Астуриаса и Т. Моррисон. В них воссоздается особая атмосфера этих мест, их обитателям присущи связь с природой, раскованность и страстность. Лаиншчек избегает психоаналитических коннотаций, эротических сцен. Важнейшей константой его сюжетов является любовь, всегда судьбоносная, непостижимая и недостижимая, с тоской и надрывом, всегда связанная с ощущением героем своей ничтожности и потерянности на просторах бескрайней паннонской равнины.

В романе «Вместо кого цветет цветок» (впоследствии на его основе был снят имевший успех фильм «Халгато») рассказывается история молодого музыканта Халгата¹⁵, прекмурского цыгана. В произведении описаны подробности цыганской жизни, проблемы, обычаи и привычки цыган, дается представление о том, что такое «цыганская душа» и «цыганская печаль». Автор вводит словенского читателя в мир иных общественных, нравственных и культурных ценностей, воспитывая в нем восприимчивость к чужой культуре и другому обществу. Роман «Та, которую принес туман» автор решает в другом ключе, апеллируя не к природе, а к духовной сфере. Ее представляют местные народные верования, язычество и христианская религиозность, элементы которых вкраплены в ткань романа так же естественно и спонтанно, как это сделано у некоторых латиноамериканских писателей. В центре повествования — священник, в наказание отправленный служить в деревню Мокуш, расположенную посреди болота и поэтому в распутицу совершенно отрезанную от мира. На новом «рабочем месте» герой оказывается лицом к лицу

¹⁵ Халгато — название цыганского танца (*примеч. переводчика*).

со своим прошлым и странным настоящим, в котором то и дело происходит что-то таинственное и непонятное, непосредственно связанное с этим диковинным, колдовским краем.

В своих последующих произведениях Лаиншчек продолжает рассказывать о необычном, полном тайн мире Прекмурья, создавая его образ не только с помощью фантастических деталей, но и через описание местного образа жизни и психологии старожилов, весьма иррационально относящихся к выпавшему им жребиию.

Ф. Лаиншчек и В. Жабот — представители поколения, в 1980-е гг. получившего название «Молодая словенская проза». К нему принадлежат также Я. Вирк и А. Блатник, творчество которых в 1990-е гг. развивалось в несколько ином идейно-эстетическом ключе. В романах Яни Вирка «1895, землетрясение: хроника обреченной любви» (1995), «Последнее искушение Сергея» (1996), «Смех за деревянной перегородкой» (2000) и в сборниках рассказов «Двери и другие истории» (1991), «Мужчина над пропастью» (1994), «Взгляд на Тихо Браге¹⁶» (1998) можно обнаружить и реалистические, и модернистские черты; как и у Янчара, в идейном плане ведущей для него является концепция постэкзистенциализма. Так, в романе «1895, землетрясение...», обращенном к крупнейшей катастрофе, потрясшей Люблянну в конце XIX в., показано, как силы природы способны повлиять на человеческую судьбу. Главной темой большинства произведений Вирка являются отношения между мужчиной и роковой женщиной, обязательно включающие эротическую сторону. На их пути встречается много препятствий, связанных как с интимной сферой, так и с метафизическими, трансцендентными противоречиями. Состоявшаяся любовь представляется автором как нечто недосягаемое, поэтому герои-мужчины почти всегда испытывают тоску по недостижимой мечте. Женщины, как правило, выступают в образе *femme fatale*, и при этом наделяются прозаиком вполне земными чертами.

С середины 1990-х гг. в произведениях Вирка усиливается интерес к общественной проблематике. Это, в частности, характерно для его романа «Последнее искушение Сергея», где любовный сюжет развивается на фоне и под влиянием конкретных общественных обстоятельств. На примере истории главного героя, журналиста, автор показывает переходный период в жизни Словении, только что обретшей государственную независимость. Фактически это одно из первых прозаических произведений, которое критически освещает текущую общественно-поли-

¹⁶ Обсерватория в Копенгагене, носящая имя датского астронома Тихо Браге (1646–1601) (*примеч. ред.*).

тическую ситуацию. Другой период времени привлек писателя в романе «Смех за деревянной перегородкой». Оставшийся без родителей после Второй мировой войны глухой паренек Павел оказывается в специнтернате для глухонемых детей; этапы его взросления и составляют основу романа. В произведении точно передана специфическая политическая и идеологическая атмосфера того времени. Становление личности Павла сопровождается пробуждением в нем полового влечения и метафизической тоски — без природного инстинкта и работы души автор не представляет становления полноценной личности.

В совершенно ином, далеком от метафизики направлении развивается проза Андрея Блатника, одного из ведущих представителей словенского постмодернизма 1980-х гг., который в рассматриваемое десятилетие постепенно от него отходит. И хотя в прозаических сборниках «Смена кож» (1990) и «Закон желаний» (2000) еще можно заметить рудименты постмодернистской интертекстуальности, теперь для прозаика характерна иная эстетическая ориентация, связанная с влиянием краткой прозы Р. Карвера. Постмодернистскую литературу можно (в соответствии с известным эссе Дж. Барта) понимать как «литературу исчерпанности» и вообще как литературу того времени, когда известно, что все темы и художественные средства уже использованы, поэтому ей не остается ничего другого, как с помощью метанарративности и интертекстуальности заикливаться на самой себе. Поэтому из откровенно постмодернистской литературы, по крайней мере, словенской, исчезли экзистенциальные, социальные да и просто гуманистические составляющие, ранее ей присущие. За довольно короткий период существования словенского постмодернизма наиболее радикальные его произведения были сфокусированы на виртуальном мире самой литературы, процессе ее конструирования, на воплощении отношений между реальностью и вымыслом (что было характерно и для произведений Блатника). Но так же, как и многие другие постмодернисты, со временем он устал от этой самодостаточности и обратился к «реальности», к небольшому, но каждодневному жизненному опыту и экзистенциальным проблемам. Это бросается в глаза в романе «Тао любви» (1996), где тема любви потеряла свой метафизический размах и представлена как переплетение сложных, иногда едва выраженных душевных и физических соприкосновений. Вслед за Блатником некоторые более молодые авторы краткой прозы нашли себя в технике минимализма.

В словенской прозе 1990-х гг. под влиянием общественно-политических преобразований и постмодернистской модели мыш-

ления начинают формироваться некоторые новые тенденции. Во-первых, следует отметить значительно возросшую роль женщин-писательниц, женской тематики и проблематики, женского угла зрения. Выдвижению женской литературы на первый план отчасти способствовало феминистское движение, привлекшее внимание к неоправданному доминированию мужской точки зрения в западноевропейской и других культурах. Даже беглый взгляд на школьную программу и литературоведческие обзоры подтверждает многие критические замечания феминистской теории. После Второй мировой войны национальной премии в области литературы была удостоена лишь одна писательница, а именно Мира Михелич (1912–1985), кроме нее к классикам словенской литературы официально причислена только Зофка Кведрова (1878–1926), среди сорока авторов академической серии «Собрания сочинений» она единственная женщина. Последнее десятилетие XX в. существенно изменило эту расстановку сил. Стремясь сделать акцент на женской проблематике, некоторые писательницы оказались более востребованными, привлекли внимание литературоведов. В целом женщины-авторы начали играть значительно более существенную роль в литературе, их стало больше, им стали чаще присуждать литературные премии (только за одно десятилетие — в разы больше, чем перед этим за полвека).

К авторам-женщинам, которые вносят в свои произведения, отличающиеся высокой художественностью и универсализмом, характерный «женский» компонент, с полным правом можно отнести Берту Боту (1946–1997). Два ее выдающихся романа «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995) написаны в русле поэтики модернизма. В них поднимается тема тоталитаризма и насилия, в особенности насилия мужчин над женщинами, сексуальной эксплуатации последних. Оба произведения изобилуют символическими и аллегорическими мотивами и коннотациями. В них создается необычный на грани патологии и абсурда мир, в котором жизнь мужчин и женщин на изолированном острове регулируется тайными патриархальными правилами. В трех главах первого романа глазами трех протагонистов показана жизнь существ мужского и женского пола на отдаленном острове, и она сильно напоминает быт концентрационного лагеря. Островитяне проживают в раздельных зонах, женщины в Верхнем, мужчины в Нижнем городе, видятся только во время воскресных церковных служб или ночью, когда мужчины, согласно предварительно составленному графику, посещают взрослых женщин. Атмосфера в колонии мучительная, в обеих ее частях царит насилие, связанное с отношениями между полами.

Внедрение административного контроля за интимной жизнью граждан, манипулирование ими через инстинкты, сексуальное насилие — вся эта дегуманизация эротики представлена в романе глазами главной героини Хелены. Чудовищным для нее является вовлечение в такую «внутреннюю политику» Острова детей: мальчиков отнимают у матерей в восьмилетнем возрасте и впоследствии несовершеннолетних насилуют, создавая из них эмоциональных инвалидов, которыми легко управлять. На фоне всей этой гротескной реальности автор делает особый акцент на образе женщины, сопротивляющейся бесчеловечной системе, женщине, в силу своей одаренности и свободомыслия резко отличающейся от основной массы жительниц Верхнего города. В романе создается модель тоталитарной системы, где, по воле власть предержащих, граждане следят друг за другом и помыкают друг другом. «Филио нет дома» близок жанру антиутопии, действие в нем несет символический смысл, некоторые его черты повторяют не только классические антиутопии (Е.И. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли), но и современные европейские модификации этого жанра («Слепота» Ж. Сарамago). Второе произведение продолжает историю внучки Хелены Филио, которая, попав на материк, стала художницей. В одиночестве она ищет утешения в рисовании птиц и беспорядочных связях с другими мужчинами и в помутнении рассудка убивает одного из них. «Птичий дом» — не только антиутопия, но и роман абсурда, непосредственно апеллирующий к кафкианской безысходности, которой женщина, по мысли автора, способна противостоять только через инстинкт разрушения.

Внимание к «женскости» характерно для романов Брины Швигель-Мера (род. 1954) «Соп Вгио» (1998), «Обычные отношения» (1998), «Смерть словенской примадонны» (2000) и Недельки Пирьевец (1932–2003) «Меченая» (1992) и «Сага о чемодане» (2003). Особенно интересны для словенской аудитории оба автобиографических произведения Пирьевец, вдовы Душана Пирьевца (1921–1977). В них, стилистически связанных с модернизмом, авторское настоящее переплетается с прошлым, и на этом фоне особо выделен образ покойного мужа писательницы, партизана, философа и литературоведа. Харизматическая личность, главный вольнодумец философского факультета Люблянского университета, вокруг которого собиралась демократически настроенная молодежь, он уже в начале 1970-х гг. открыто пропагандировал идеи либерализма, одним из первых начал в периодической печати дискуссию по национальному вопросу. Эта дискуссия стимулировала подъем протестных настроений в среде словенской интеллигенции в период «свинцового» десятилетия.

Феминистски более умеренно настроена Катарина Маринчич (род. 1968), дочь А. Хинга, романы которой после 1990 г. неоднократно получали литературные премии. В ряде своих произведений она развивает тип романа, воплощенного Хингом в «Чудо Феликсе». Уже ее дебютный роман «Тереза» (1989), так же как и последовавшие за ним «Цветочный сад» (1992) и «Скрытая гармония» (2001), написаны в духе традиционного семейного романа. Писательница стремится сохранить элегантную дистанцию между изображаемой и подлинной реальностью, что можно считать результатом моды на интертекстуальность и что особенно подчеркивает литературность представляемого в тексте мира. В этом смысле ее произведения близки постмодернизму.

Отдельные постмодернистские приемы используют в это время многие авторы, например, Т. Перчич в своем «параноидальном» романе «Изгоняющий дьявола» (1994), Д. Мерц и И. Шкамперле в исторических романах «Люстра Галилея» (1996) и «Дочь короля» (1997), В. Мёдерндорфер в сборнике рассказов «Некоторые любви» (1997). При этом «чистые» постмодернистские романы скорее являются не правилом, а исключением, и в литературе не доминируют¹⁷. В 1990-е гг. к постмодернизму, который до этого был прерогативой исключительно авторов-мужчин, приходят и некоторые женщины. Мойца Кумердей (род. 1964) в романе «Крещение над Триглавом» (2001) и Майя Новак (род. 1960) в ряде произведений: «За кулисами конгресса, или Убийство в территориальных водах» (1993), «Цимры»¹⁸ (1995), «Зверье» (1996), «Кафарнаум, или As killed» (1998), «Кошачья чума» (2000). Именно Новак, применив постмодернистские приемы к жанру детектива и триллера, подняла массовую литературу на качественно новый уровень. Название первого романа интертекстуально связано с известным произведением классика словенской литературы И. Тавчара (1851–1923) «За кулисами конгресса» (1905–1908), в котором описана встреча лидеров Священного союза — императоров России и Австрии и прусского короля, проходившая с января по май 1821 г. в Любляне (Люблянский конгресс), где была определена европейская политика второй четверти XIX в. Новак же написала стилистически законченную, качественную имитацию текстов Агаты Кристи, не лишённую при этом легкого пародийного привкуса. Сборник ее рассказов «Зверье» можно с полным правом назвать

¹⁷ *Старикова Н.Н.* Парадигма постмодернизма в словенской литературе // Постмодернизм в славянских литературах. М., 2004. С. 127.

¹⁸ *Сімга* — соседка по комнате в общежитии, нем. «Das Zimmer» (*примеч. переводчика*).

малой антологией постмодернистского дискурса: здесь и интертекстуальная цитатность, и внедрение реальности в вымысел, и имитация, и пародия, и смешение повествовательных техник, высокого и низкого стиля, и метанарративный комментарий. Особенностью авторского подхода Новак является понимание гротескности и одновременно логичности фабулы при ироническом реконструировании жанрового образца. Несмотря на множество постмодернистских элементов, ее повествование часто тематически «встроено» в конкретную историческую и общественную ситуацию. Рассказ «Духи — это кошки Шрёдингера¹⁹» типично постмодернистский по форме, со множеством персонафицированных интертекстуальных ссылок, однако его тематическим стержнем является не языковая игра как таковая, а ужасы текущей войны в Боснии и других подобных гуманитарных катастроф. И хотя большинство произведений писательницы можно с полным правом отнести к радикальной автореференциальной разновидности постмодернизма, некоторые из них все же близки к более распространенному в славянских литературах типу так называемого политического постмодернизма²⁰.

Как уже было отмечено, словенская литература не была расположена к популярным жанрам и до рассматриваемого периода практически не имела ни классического детектива, ни триллера. Одной из причин было отсутствие социально соответствующей этим жанрам читательской аудитории. Новые общественные условия стимулировали ее появление. Детективов стало вдруг не просто много, среди них появлялись качественные и высокохудожественные. Новым для литературы 1990-х гг. стало то, что в рядах авторов «высокой» литературы оказались писатели, работающие с «легкими», «массовыми» жанрами. М. Новак в этом смысле пример далеко не единственный. В это время появляется ряд детективных романов, создатели которых не скрывают своих творческих амбиций. Б. Градишник, видный словенский прозаик, один из основоположников национального постмодернизма, в 1990 г. пишет детектив «Кто-то другой». Писатель Т. Реболь (род. 1954), испытавший когда-то влияние Ф. Кафки, под псевдонимом Аарон Кронски публикует детективные романы по образцу американских «крутых» детекти-

¹⁹ Шрёдингер Эрвин (1887–1961) — австрийский физик-теоретик, лауреат Нобелевской премии (1933), использовал пример с котом/кошкой как объект мысленного эксперимента для доказательства неполноты отдельных позиций квантовой механики (*примеч. ред.*).

²⁰ *Вирк Т.* «Политический» постмодернизм в прозе некоторых славянских литератур // Славяноведение. 2006. № 6. С. 57.

вов: «Город ангелов» (1991), «Неистовство, или Герой нашего времени» (1992), «*Vaya con Dios*» (1993). Не прошел мимо детективного жанра и Г. Глувич, который, помимо сатирических романов и сборника остроумных «литературных анекдотов» о поколении авторов 1980-х — представителях «Молодой словенской прозы» и «Молодой словенской поэзии», написанного под влиянием краткой прозы Д. Хармса и поэтому названного автором «Хармс сегодня» (1993), опубликовал целый ряд детективных романов — «Три смерти в Любляне» (1994), «Дорога в ад» (1994), «Между двух огней» (1994). К массовой литературе обращаются С. Верч (род. 1948) с романами «Башня Роланда» (1991) и «Тайна бирюзовой медузы» (1998) и И. Карловшек (род. 1958), который в своих детективах и триллерах удачно обыгрывает современную словенскую политическую и экономическую ситуацию, породившую новые формы криминализации жизни и тем самым обилие еще не востребованного материала (романы «Патриот», 1994, и «Клан», 1994).

Престижным стал и эротический жанр. Эта разновидность прозы не имеет в Словении сложившейся традиции, хотя у некоторых писателей предыдущих периодов (Л. Крайгера, В. Зупана, П. Зидара) можно найти отдельные эротические элементы. Ярко выраженный образец такой литературы — сборник рассказов эротического содержания, зачастую граничащего с порнографией, «Собиратель улыбок», изданный в 1991 г. М. Пушавцем. Весьма фривольны многие рассказы Ф. Франчича, автора реалистических романов и рассказов о словенских маргиналах, обитателях социального дна. Сексуальная направленность преобладает в ряде прозаических произведений Винко Мёдерндорфера (род. 1958) и Андрея Моровича. Моровичу удается воплотить крайне грубые эротические эпизоды с помощью изящных выражений и удачных неологизмов и добиться определенного эстетического эффекта (сборник «Водолазы», 1992). Особую группу составляют писатели и писательницы, обращающиеся к теме однополой любви: Бране Мозетич (род. 1958) — сборник рассказов «Пассион», (1993), Сузана Тратник (род. 1963) — сборник рассказов «Под нуль» (1997), роман «Меня зовут Дамьян» (2001). Главной особенностью этих произведений является пока не часто встречающееся в словенской прозе внимание к опыту нетрадиционной сексуальной ориентации, которая проявляется убедительно, без излишней патетики и воинствующего духа активисток борьбы за эмансипацию.

Помимо детективного и эротического романа, в 1990-е гг. заявляет о себе роман-путешествие (здесь тон задают Э. Флисар и С. Порле), в лидирующую группу входит и жанр сказочной фанта-

стики (fantasy), пришедший к словенскому читателю в 1980-е гг., на волне постмодернизма, и активно развивавшийся в последующее десятилетие и как жанровая доминанта конкретного произведения (тексты М. Новак и М. Маццини), и как одна из ведущих жанровых составляющих значительной части романной продукции (принципиальное место этого жанра в современной словенской прозе рассматриваемого периода отстаивает в своих работах А. Зупан-Сосич²¹). При этом жанр научной фантастики (science fiction), и прежде остававшийся на периферии, в последнее десятилетие XX в. вовсе сходит со сцены.

1990-е годы в словенской прозе — время плюрализма. В ней можно обнаружить «следы классического реализма, магического реализма, модернизма, экзистенциализма... часть тематического спектра предыдущего периода»²². Влияние на литературный процесс все еще оказывает постмодернизм, однако он уже не представляет собой целостного явления, эффективны лишь отдельные его составляющие. Иными словами, не осталось ни одного явно преобладающего литературного направления или художественной тенденции. Авторы не чувствуют больше своей принадлежности к конкретной художественной группе или одному поколению, как это было у представителей «Молодой словенской прозы». Общим для разных литературных векторов — минимализма, магического реализма, гетеро- и гомосексуальной литературы, «женской» литературы и др. — является лишь то, что все они так или иначе связаны с постмодернистским мировоззрением, которое в свою очередь по многим позициям отвечает общественно-политическим катаклизмам.

Полностью влияния постмодернизма удалось избежать лишь писательской генерации, сформированной в конце 1990-х. Его представители в своих исканиях обращаются к допостмодернистскому состоянию литературы — к модернизму и реализму (неореализму) XX в. Ко второму склонны прежде всего А. Скубиц (род. 1967), который в романах «Горький мед» (1999) и «Фужинский блюз» (2001) показывает разные социальные группы современного словенского общества, пытаясь типически их изобразить, и З. Хочевар (род. 1944), романы которого «Долбаный мир» (1995) и «Башмачок с берега» (1997) остроумно и непринужденно рассказывают о буднях современного «маленького»

²¹ См.: *Zupan Sosič A. Zavetje zgodbe...* S. 56.

²² *Старикова Н.Н.* Литература независимой Словении (в поисках новой самоидентичности) // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е гг. Прерывность — непрерывность литературного процесса. М., 2002. С. 219.

человека. Для обоих характерно широкое использование в тексте разговорной, в том числе сниженной и даже обценной лексики, что несколько «облегчает» высокий стандарт литературного языка. Следование литературной норме ближе авторам, выбравшим в качестве примера модернистскую модель, — А. Чару (род. 1971), роман «Игра ангелов и нетопырей» (1997) и Н. Кокель (род. 1972), роман «Нежность» (1998). Оба погружены в глубины человеческой психики. При этом Чар основывается на психологических и психоаналитических механизмах, связанных с социальной средой, Кокель, испытывающая тягу к сюрреализму, больше оперирует приемами сна и сказочно-архетипическими пластами бессознательного. Забегая вперед, следует отметить, что две эти тенденции в дальнейшем не стали доминирующими, хотя Хочевар и Скубиц открыли дорогу всевозможным экспериментам с разговорным языком и социолектами. В новом тысячелетии плюралистический подход к литературе только усилился.

Перемены, произошедшие в словенской прозе в 1990-е гг. можно назвать революционными. Изменилась динамика ее развития, традиционная национально-конституирующая роль сменилась довольно двусмысленным положением внутри приспособляющегося к новым условиям литературного процесса. Готовая к восприятию мирового литературного опыта, словенская проза начала постепенно сокращать разрыв, но в отсутствие преобладающих художественных течений-ориентиров (каким был модернизм и отчасти постмодернизм) оказалась на распутье. Важно и то, что с изменением общественно-политических обстоятельств литература освободилась от того бремени, которое ей навязывал статус хранительницы национальной идентичности, перестала быть инструментом политики. Об этом по поводу чешской литературы очень точно сказал прозаик И. Кратохвил: «По прошествии долгого времени чешская литература... свободна и избавлена от всех общественных обязательств и народных чаяний... с наслаждением презирует все идеологии, миссии, служение народу или кому-нибудь еще»²³. Проза внутренне «демократизировалась», открылась для нового уровня развития, существенно расширила свой репертуар. И одновременно потеряла свой привилегированный общественный статус, энергетический заряд, художественные критерии. Поэтому в начале нового тысячелетия главным испытанием для художественного слова в Словении стало столкновение с условностью ценностных критериев и возрастающей угрозой маргинализации. Возможно, в этом кроется одна из причин того, что в те первые десять лет XXI в., которые остались вне поля

²³ *Kratochvil J. Příběhy příběhů. Brno, 1995. S. 83–84.*

нашего зрения, словенская проза старалась преимущественно избегать радикальных художественных экспериментов, становясь все более общественно ангажированной.

Драматургия

Для словенской драматургии, так же как и для прозы, рассматриваемое десятилетие можно считать переломным. Чем-то этот период напоминает историческую ситуацию после 1918 и 1945 гг., когда кардинальные изменения в общественно-политической и культурной сфере оказывали существенное влияние на литературную жизнь. При этом в драматургии 1990-х гг., тесно связанной с самобытной национальной традицией, можно найти практически все направления мирового сценического искусства. Вместе с тектоническими социокультурными сдвигами, произошедшими в Словении, это привело к особому состоянию современной драматургии, к разнородности ее структуры.

В театре это десятилетие было временем столкновения разных эстетических и сценических концепций. Начался медленный, последовательный отход от постмодернизма, черты которого можно обнаружить в большинстве авторских режиссерских проектов последних двадцати лет. Этот процесс вполне соответствовал известному теоретикам и практикам театрального искусства понятию постдраматического театра Х.-Т. Леманна, отличительным признаком которого является отказ от главенства текста. Такой подход словенские режиссеры начали совмещать с «шагом назад» — обращением к традиции на формальном и содержательном уровнях. Для характеристики этого направления был использован термин «метаромантика» (никаких существенных влияний извне здесь не было, несмотря на то что некоторые молодые авторы участвовали в программе для молодых драматургов в лондонском театре Ройял-Корт).

Не менее существенными, чем художественные, были политические перемены, ставшие для литературы в целом и для драматургии в частности значимыми. В русле политических трансформаций в Центральной и Восточной Европе, в Словении произошла смена общественно-политической системы — социалистическая власть сменилась демократической. Были разрушены те немногочисленные идеалы, на которые опирался бывший режим (следует отметить, что в словенском искусстве и литературе деление на его апологетов и оппозиционеров не было столь выраженным и включенным в общественную жизнь, как в других странах, находившихся за «железным занавесом»). Факт обретения государственного суверенитета сам по себе не оставил

никаких видимых следов в национальной драме, что вполне понятно — панегирик в театре не частый гость. Однако непосредственно с ним связан другой исторический «разлом» — страшная балканская резня, начавшаяся в Югославии после провозглашения независимости Словении и Хорватии, окончательно уничтожившая то, что осталось от бывшего многонационального государства. При этом, несмотря на близость и ужасающие последствия этой бессмысленной войны, словенская драматургия откликнулась на нее довольно вяло. Антивоенные драмы были созданы Д. Йовановичем — «Балканская трилогия» (1997), состоящая из «Антигоны», «Загадки матушки Кураж» и «Кто это поет Сизифа», Р. Шелиго — «Развод, или святая сарматская кровь» (1995), Борисом А. Новаком — «Кассандра» (2001), Д. Поточняк — «Алиса, Алиса» (опубл. 2010) и «Крик животных нестерпим» (опубл. 2010).

То, что драматургия оперативно не отреагировала на произошедшие общественные изменения, можно объяснить активизацией одной из ранее присущих ей специфических черт — ее аполитичностью, которая при обновлении подходов к традиционным темам приобрела еще большую значимость. Оказавшись не готовой адекватно отреагировать на текущие события, она инстинктивно «ушла в себя» и вновь обратилась к уже испытанным способам преодоления действительности: поэтической драме и театру абсурда.

В 1990-е гг. в обществе возникает определенное беспокойство в связи с ослаблением интереса к драме у молодых авторов. Несмотря на то что в это время словенский театр имеет существенную государственную поддержку, в немалой степени обусловленную культивацией мифа о роли языка и литературы в истории словенской нации на попроще ее многовекового сопротивления габсбургскому господству, молодежи, пишущей для сцены, сравнительно немного. Определенную озабоченность вызывает дисбаланс между поколениями действующих драматургов: налицо явное превосходство авторов, пьесы которых присутствуют на национальной сцене еще с 1960-х гг. (то есть тех, родился между 1939 и 1949 гг.), именно они все еще наиболее активны и востребованны. Чтобы считать представителей среднего поколения (1953–1959 годов рождения), хватит пальцев одной руки, а ситуация с молодыми просто удручает. Театроведы забили тревогу — для решения проблемы Городской театр города Птуй организовал конкурс «Молодая драматургия», правда, просуществовавший недолго. Он был предназначен для авторов до 35 лет, отмеченные призами пьесы должны были инсценироваться. Однако мероприятие состоялось только дважды — в 2000 и

2002 гг., и сейчас у молодых драматургов вновь нет своего форума. Проблема еще и в том, что их привлекает постдраматический театр, который не воспринимает текст как необходимый художественный код. В 1990-е гг. появился целый ряд художников, увлеченных оригинальной сценографией, а не художественным словом: Д. Живадинов, Т. Пандур, М. Бергер, М. Пограйц, Д. Златар-Фрей, М. Пельхан, В. Репник, Э. Хрватин и др.

Эклектичность, коллажность, палимпсестность постмодернизма были востребованы драматургами скорее скромно. Обращение к нему связано или с обновлением исторической перспективы (Д. Йованович «Освобождение Скопье»), или с реконструкцией классики (Д. Янчар «Выслеживая Годо»), или с использованием экзотических, даже эзотерических тем (И. Светина «Шехерезада», «Вавилон», «Так умер Заратустра»).

О состоянии дел в современной драматургии дает представление «Неделя словенской драмы», проходящая под эгидой Театра Прешерна города Крань. Кроме собственно театральных, там с 1979 г. вручают также литературную премию Славко Грума, высшую национальную награду в области драматургии, на которую ежегодно претендует около 40 пьес. Она, без сомнения, повышает престиж художественных текстов для театра: в дополнение к существенному денежному вознаграждению пьеса победителя ставится и публикуется на словенском и английском языках. Сам факт присуждения премии С. Грума канонизирует любой текст, в этом смысле ее трудно переоценить.

Определенная усталость от постмодернизма привела к тому, что драматургия начала медленное движение назад, к изначальным словесным образам, для которых содержание и транслируемая мысль более важны, чем просто формальное препарирование того, что ранее было субъектом (выступление, хэппенинг, перформанс и т.д.). Этот процесс принимает иногда довольно причудливые очертания, авторы вновь обращаются к таким классическим образцам, как античная трагедия, травестия, романтическая драма и даже библейская притча. В таких произведениях присутствует четко структурированный диалог, семантически выстроенная композиция, в основе которой — выраженный идейный конфликт, герой-протагонист.

Некоторые современные пьесы не ставят во главу угла разрешение глобальных конфликтов, а концентрируются на личных переживаниях, «камерном» диалоге, напоминающем о буржуазной драме XIX в. Сюда относятся реализм (Э. Флисар «Нора Нора»), экспрессионизм (З. Кодрич «Поезд через озеро») и др. В этих произведениях акцент сделан на развлекательной и эмоциональной составляющих, которые изящно реализованы в

содержательных репликах персонажей. Есть тексты, передающие состояние современного общества и показывающие аксиологическую никчемность и пустоту нынешних человеческих отношений. Их авторы опираются на современную американскую драму (А. Миллер, Т. Уильямс, Ю. О'Нил) и драму абсурда (Г. Пинтер), помещая действие в естественную среду и используя для воплощения конфликта героев и окружающего мира насыщенный диалог (З. Хочевар — «Я тя убью!», М. Зупанчич — «Коридор», М. Шилер — «Пикадо»). Некоторые драматурги (Б. Тадел — «Anywhere Out of This World» / «Куда-нибудь вон из этого мира») пытаются ускользнуть от не оправдывающей ожидания реальности в другие измерения.

Эта тенденция актуальна и для последующего развития словенской драматургии, которая постепенно возвращается к традиционному пониманию драмы. Это проявляется в обращении к классическим жанрам и формам, иногда, правда, вольно интерпретированным, в более субъективном взгляде на современную действительность. Многие драматурги вновь повернулись к миру личности, в которой они теперь видят не сочетание отдельных компонентов, а полноценное и самодостаточное действующее на сцене лицо. Человек вновь попадает в центр внимания драматургии, его чувствам, ощущениям, мыслям снова разрешено выйти на подмостки в традиционно реалистической, гражданской, социальной сценической интерпретации. Этому новому состоянию современной словенской драмы очень подходит определение, данное критиком Ю. Гантаром искусству современного человека, — «метаромантика»²⁴.

Среди авторов, на протяжении нескольких десятилетий остающихся на передовой словенской драматургии, одним из первых можно назвать Душана Йовановича. Драматург, публицист, режиссер, «человек театра», он много сил отдал развитию национальной экспериментальной сцены. 1990-е гг. стали для него, родившегося в Белграде, тяжелейшим психологическим испытанием и одновременно стимулом к плодотворной работе. Две драмы Йовановича, написанные в это время, — «Стена, озеро» и «Антигона», были в 1990 и 1994 гг. удостоены премии С. Грума. В Люблянском театре драмы с успехом ставились «Дон Жуан на собаке» (1990), «Загадка матушки Кураж» (1994), «Клиника Козарцки» и «Кто это поет Сизифа» (обе в 1999).

Особое место среди вышеупомянутых пьес занимает первая драма, входящая в «Балканскую трилогию», — «Антигона» (1992).

²⁴ Gantar J. Nekaj izhodišč za preučevanje romantične drame // Izročila zgodovine 7. 1999/2000. S. 811.

Символически названное так же, как самая известная словенская экзистенциальная драма Д. Смоле, написанная по мотивам трагедии Софокла, это произведение, благодаря подтексту, вводит в национальное культурное сознание тему войны в Югославии. Разумеется, действие происходит в древних Фивах, разлагающихся и гниющих изнутри. И загадка Сфинкса, разгаданная когда-то Эдипом, у Йовановича другая: как сделать так, чтобы Этеокл не убил Полиника? В неразрешимой ситуации оказывается и сама Антигона. Она не в силах никого спасти, даже своих братьев, которые в поединке, представленном в виде репортажа с футбольного матча, в конце концов убивают друг друга. В это же время Креон, пользуясь случаем, нападает на войско Полиника, разбивает его и провозглашает себя правителем. Антигона, вопреки запрету Креона, готовит брату могилу. Тот приказывает ее схватить, а могилу засыпать. Иокаста восстает против бесконечного противостояния своих сыновей, Антигона и ее сестра Исмена ждут смерти. Действия персонажей повторяются — (само)убийство и (само)пожертвование становятся тем самым предметом вечного круговорота. Насилия, по мысли автора, в мире избежать невозможно.

Вслед за Йовановичем темы войны как все еще актуальной для современности касается в драме «Развод, или святая сарматская кровь» один из «отцов» словенской демократии, писатель и общественный деятель Руди Шелиго, ведущий драматург 1980-х гг. В центре пьесы — политические интриги власть предержащих. Генерал решает пожертвовать старым, более неэффективным оракулом и заменить его новым. Выяснив, что на его жизнь посягает Герцог, пытается того отравить. В свою очередь Герцог тоже хочет прибегнуть к яду. Узнав о намерениях друг друга, оба идут на компромисс — договариваются, что не будут пытаться избавиться друг от друга. Генерал все усилия направляет на подготовку к мировой войне. Герцог продолжает насильственные действия и нарушения военной конвенции. Генерал приказывает заковать его в кандалы и как преступника принести в жертву. Череда обманов и предательств нарастает. В результате Генерал начинает терять разум. Его место рвется занять молодой Секретарь. Подстроенные им козни успешны — Генерал оказывается на месте недавно «назначенного» им самим прорицателя, в его роли, а тому теперь уготована судьба обычной жертвы.

Не оставляет своих занятий драматургией выдающийся поэт и переводчик Милан Есих. Первая пьеса, принесшая ему известность, «Горькие плоды истины» была поставлена в экспериментальном театре-студии «Глей» в 1974 г. На протяжении сорока лет пьесы и инсценировки Есиха идут на ведущих сценах Словении.

Автор шел от выраженного игрового лингвистического начала — пьесы «Взлет, падение и новый взлет мечтательного экономиста» (поставлена в 1974, опубликована в 1976), «Комиссия по правописанию» (1984), «Трико» (1985) к более традиционной форме — пьесы «Птицы» (адаптация пьесы Аристофана к современным национальным реалиям, 1987), «Только одно прикосновение» (1990). За это произведение автор в 1991 г. получил премию С. Грума. Действие происходит в загородном доме, куда приехали четыре взрослых сына хозяина, чтобы отпраздновать свадьбу одного из них. Выясняется, что невеста раньше была очень близко знакома с одним из братьев своего жениха, и он этого не забыл. У других тоже есть свои скелеты в шкафу, каждого из действующих лиц что-то гнетет и каждый пытается скрыть это от окружающих и даже от самого себя. Постепенно все представители сильного пола поддаются чарам невесты, покоренные ее неземным очарованием и женственностью, но их ожидания не оправдываются. Герои и рады бы что-то в своей жизни изменить, но страх нового, неспособность действовать, апатия берут верх. Осознавая свою ущербность, они с грустью ждут неизбежного финала. Авторский пессимизм очевиден — общество в тупике, не удовлетворенные тем, что имеют, люди потеряли способность радоваться жизни, все их существование — это выяснение отношений в ожидании неизбежного конца.

Одним из знаковых драматургов рассматриваемого десятилетия является Иво Светина, в прошлом художественный руководитель Словенского молодежного театра (1985–1992), ныне директор национального Театрального музея. Уже будучи признанным поэтом, в середине 1980-х гг. он начинает писать для сцены — «Красавица и зверь, или Что случилось с Даницей Д.?» (1985), «Бильярд на Капри» (поставлена в 1986, опубликована в 1989), «Шахерезада» (поставлена в 1988, опубликована в 1989). Последняя пьеса в постановке Т. Пандура имела большой международный успех, в частности в СССР. В ней заметно увлечение драматурга культурой, религией и философией Востока. В дальнейшем эта «восточная» линия продолжится в «Тибетской книге мертвых» (1992) и «Так умирал Заратустра» (поставлена в 1995, премия С. Грума и публикация в 1996). В этих произведениях автор использует мотив бегства в иной, часто утопический мир. В 1990-е гг. были также созданы пьесы «Камень и зерно» (1990), «Сады и голубица» (опубликована 1994), «Зарика и подсолнух» (1995), «Вавилон» (1996) и «Эдип в Коринфе» (поставлена в 1998, опубликована в 1999).

Поэтическая драма «Камень и зерно» обращена к истории языческого царства, в котором происходит естественная смена поколе-

ний — жаждущие власти молодые пришельцы сражаются за невесту, языческую принцессу. Когда-то в вешем сне царство пережило нашествие славян — светловолосых всадников. И несмотря на все попытки предотвратить его в реальности, всадники все же пришли. Перед их натиском воины царства вынуждены отступить. Но завладев угасающими, неплодоносящими землями, славяне «оживляют» их, и земля вновь начинает плодоносить. Раз земля приняла чужаков, значит, они перестали быть врагами. И великаны-язычники уходят в горы, где превращаются в камни.

В драме «Сады и голубица», обращенной к теме запретной любви, жажды власти, судьбы и рока, присутствуют отголоски хронотопа Вавилона. Вавилонский царь Нин правит твердой рукой истинного владыки. Превыше всего он ставит свое доброе имя, но не уделяет должного внимания жене Шамурамате, и та предается греху прелюбодеяния со своим сыном Ададом. В это время царству начинают угрожать воинственные племена с гор. Царь посылает против них войско, угроза миновала, но небеса разгневаны кровосмесительной связью и на землю обрушиваются потоки дождя, призванные смыть позорное пятно. Город Вавилон тонет в потоках грязи. Дух Гильгамеша раскрывает Нину глаза — его вина в том, что из гордости властитель отверг любовь. Его сын жаждет прекратить преступную связь с матерью, уже беременной от него. Для этого богам приносят жертву, царица превращается в голубицу, и ливень ослабевает. Нин объявляет Адада наследником. Тот берет в жены свою давнюю любовь Схало, которую также приносят в жертву в память об ушедшей царице. Адад остается один. На его окно прилетает голубка, он поит ее кровью Схало. Вновь начинается дождь.

Драма «Так умирал Заратустра» начинается с похорон героя, который однажды уже умер, но вернулся на землю, чтобы открыть людям глаза на постигнутую им истину: единственное их спасение — они сами. Далее Заратустра с помощью своих друзей Орла, Осла и Змеи сообщает человечеству, что пришло время сверхчеловека. Первыми откликаются женщины, но им Заратустра отказывает — сыграли свою роль его прошлые любовные разочарования. Пришедшие затем мужчины — Нищий, Горбун, Пастух и Канатоходец — совсем не похожи на страдальцев, наоборот, они вполне наслаждаются жизнью. Вместо того чтобы смиренно внимать словам пророка, они смеют его осуждать. Герой понимает, что к нему пришли не жаждущие духовного обновления умы, а просто пьяный сброд. Тогда он отдает приказ разогнать недостойных, просит Змею ужалить себя и умирает. Очередная попытка спасения человечества провалилась, друзья Заратустры расстаются, пустыня продолжает свое наступление на пространство и время.

«Эдип в Коринфе» — еще одна вариацию на тему Фиванского цикла, вновь возвращает зрителя к греческой мифологии. Эдип и его приемная мать Мeroпа страдают: Эдипу снятся кошмары, Мeroпа переживает из-за своего бесплодия и тайны рождения приемного сына. Коринфский правитель Полиб велит избавить Эдипа от недуга. Ничто не помогает, и тогда герой сам решает отправиться к Дельфийскому оракулу, чтобы узнать о своей участи. В это время попавший в Коринф фиванец рассказывает жителям города о Сфинксе. Эдип понимает, что Фивы и есть город из его кошмарных снов. Его охватывает желание отправиться туда, чтобы узнать, кто он на самом деле, и завершить предначертанное судьбой.

Античная проблематика привлекла известного поэта Вено Тауфера, в конце 1960-х гг. уже обращавшегося к драматургии. В его поэтической драме «Одиссей и сын, или Мир и дом» (1990) тема судьбы представлена в классическом экзистенциальном ключе. Жена Одиссея Пенелопа, верно ждущая мужа на Итаке, из последних сил сопротивляется навязчивым и высокомерным женихам. Несовершеннолетний сын Одиссея Телемах не может противостоять им в одиночку и отправляется на поиски отца. В это время Одиссей оказывается на острове волшебницы Цирцеи, бежит оттуда, потом спасается от циклопа Полифема, чудом остается в живых после кораблекрушения, и феаки с почестями и подарками отправляют его домой, где герой кроваво расправляется с надоевшими женихами и восстанавливает порядок. Но доверие Пенелопы он потерял. Поэтому Одиссей вновь пускается в путь, чтобы до конца исполнилось пророчество Тиресия. Телемах тоже покидает дом. В финале Афина, по версии Гомера покровительствовавшая своему любимцу в течение всей его жизни, делает вывод: судьбу нельзя подтвердить или опровергнуть, с ней можно только смириться.

Очень плодотворным оказалось последнее десятилетие прошедшего века для творчества прозаика и драматурга Эвальда Флисара, возглавлявшего в это время Общество словенских писателей (1995–2002), а ныне главного редактора старейшего словенского литературного журнала «Содобност». Он один из ведущих драматургов постмодернистской волны, признанный мастер интертекстуального подхода к драматургическому материалу. Жанровый диапазон пьес Флисара широк: это и трагикомедии — «Утром будет лучше» (1992), «Дядюшка из Америки» (1994), «Пятна на солнце» (1998), и драмы — «Тристан и Изольда: пьесе о любви и смерти» (1994), «Тленное сердце» (1995), «Падаем, падаем» (1998), «Последняя невинность» (1999). Наибольший резонанс на родине и за рубежом получила его двуязычная тра-

гикомедия «А что о Леонардо?» / «What about Leonardo?» (1992), обращенная к проблеме самосознания и душевного здоровья современного человека.

Действие проходит в Институте неврологии, пациенты которого имеют специфические физиологические травмы, что не мешает женщине-врачу Да Сильва применять к ним психиатрическое лечение. Она останавливает выбор на пациенте по имени Мартин, который после встречи с супругой впал в кататоническое состояние. Когда Мартин из него выходит, выясняется, что он обрел неожиданные способности к быстрому обучению и запоминанию любой абсолютно новой информации, но при этом не способен к самостоятельным решениям. Автоматически, не вникая в смысл, он может с первого раза повторить и только что услышанный сонет Шекспира, и скабресный анекдот, и скрипичный пассаж, поэтому Да Сильва решает сделать из него уникама, эрудита, «человека Возрождения XXI в.», «нового Леонардо». Накануне дня, когда блестящий эксперимент должен быть обнародован, в дело вмешиваются государственные спецслужбы и лишают доктора триумфа. В отместку она помогает пациенту регенерировать способность принимать решения. Реакция больного неожиданна — буквально следуя тому, что сказано в поэтических строфах, он превращается в орудие убийства: душил врачей, агента спецслужб, пациента. После этой вспышки агрессии приходит выздоровление, однако герой теряет все свои сверхъестественные способности. Ему предлагают остаться в институте и попытаться вернуть их назад, что скорее всего маловероятно.

В драме «Пятна на солнце» действие происходит в Рождество. Взрослые дети приходят в этот вечер к своим родителям Вере и Матъяжу, их отношения с ними и между собой крайне непросты. Вдруг появляется Санта, который, вопреки желанию присутствующих, хочет всех помирить и развеселить. Сдерживаемая до этого неприязнь вырывается наружу: родители перестают скрывать ненависть друг к другу, отношения остальных членов семьи полны непримиримых противоречий. Накал страстей нарастает, Матъяж даже достает пистолет... Но ничего не происходит. Санта уходит, страшные откровения остались позади, все возвращается на круги своя.

Менее плодотворным по сравнению с предыдущим оказалось рассматриваемое десятилетие для одного из ведущих словенских авторов Драго Янчара. Его пьесы 1980-х гг. «Диссидент Арнож и его близкие», «Большой блестящий вальс», «Падение Клементя», «Выслеживая Годо», «Дедал» сыграли большую роль в развитии современной словенской драматургии и театра. Единственная пьеса следующего десятилетия «Хальштат» датирована 1994 г.,

в 1995-м автор получил за нее премию С. Грума. Название драмы только на первый взгляд ассоциируется с археологией, для Янчара место действия — раскопки, которые профессор-энтузиаст проводит на заброшенном руднике в поисках следов гальштатской культуры²⁵, — лишь способ обратиться к трагическим событиям национального прошлого. Женщин в экспедиции большинство, отношения в коллективе весьма напряженные, ситуацию усугубляет деспотичное, часто вызывающее поведение профессора, например, его привычка залезать коллегам под юбки. В процессе работы археологи обнаруживают человеческие кости, которые явно не имеют отношения к железному веку. Одна из исследовательниц приходит к выводу, что это останки людей, погибших во Второй мировой войне или после нее, когда новая власть расправлялась с «коллораборационистами». Однако начальник ничего не хочет слышать, он просто связывает женщину и обещает с ней расправиться, т. е. действует вполне в духе тех, кто без суда и следствия расстреливал невинных людей полвека назад. В эпизоде действие переносится в городской парк, все персонажи ведут себя как ни в чем не бывало. О том, что произошло, и речи нет, это был просто ночной кошмар. Да и был ли он?

Среди наиболее авангардных театральных авторов среднего поколения выделяется драматург, режиссер и прозаик Матяж Зупанчич (род. 1959), в 1980-е гг. возглавлявший экспериментальный театр «Глей». Из написанных им двенадцати пьес пять были удостоены премии С. Грума. В начале своего творческого пути Зупанчич был сильно увлечен драмой абсурда, именно в этом ключе созданы его пьесы «Изгоняющие дьявола» (1991), «Вкусный труп» (1992), «Убийцы мух» (1995), «Беспокойство» (1998) и «Владимир» (1997). В дальнейшем он отходит от эстетики и поэтики абсурда и концентрирует внимание на социально-критических проблемах, сценически воплощая их в своих пьесах более традиционно.

В центре «мистической», «экзорцистской» драмы «Изгоняющие дьявола» взаимоотношения двух супружеских пар, осложненные появлением новой соседки Сузаны, вокруг которой и сосредотачивается действие. Женщины бросаются шпионить за подозрительной жиличкой, вскоре к ним присоединяются и мужья. В результате Сузана начинает являться им в стра-

²⁵ Гальштатская культура — археологическая культура железного века, которая развивается примерно с 900 до 400 до н.э. Названа по могильнику около г. Гальштат (Хальштат, федеральная земля Верхняя Австрия), являющегося памятником Всемирного наследия ЮНЕСКО (*примеч. ред.*).

ных снах. Обнаруживаются все более страшные детали. Все четверо понимают, что попали в опасные сатанинские сети. Хорошенько выпив, они решаются, наконец, проникнуть в жилище женщины и вместо хозяйки обнаруживают там полчища красных муравьев. Это явно знак того, что исчезнувшей соседкой овладели бесы. Ее призрак преследует героев. В финале во время мистического обряда выясняется, освободилась ли душа героини от дьявольских козней.

Действие драмы «Вкусный труп» начинается в зале ожидания железнодорожного вокзала. Молодая пара ссорится, потому что опоздала на поезд. В их разговор вмешивается Старик и говорит, что этот поезд ушел не по расписанию. Постепенно пространство заполняется действующими лицами, среди которых есть Неизвестный. У него мания преследования — ему кажется, что его преследует двойник, которого все знают и из-за которого хотят ему отомстить. Так герой невольно становится мишенью для окружающих, он не в силах этого терпеть, поэтому идет в туалет и вешается на галстук. Когда его обнаруживают и переносят в холл, оказывается, что именно этот человек был по-своему нужен каждому из пассажиров: молодой женщине как любовник, Старика как провожатый и т.д. Раздается лязг колес, все бросаются на перрон, но поезд уже ушел. Вернувшись в зал ожидания, озлобленная толпа пассажиров не замечает, что тела там больше нет. Труп «ожил», вернулся обратно в туалет, где его вскоре находят аккуратно висящим на прежнем месте.

Драма «Убийцы мух» разворачивается в гостинице, куда прибыл Петр, чтобы найти женщину, когда-то написавшую ему письмо. Ему удастся встретиться с Ясной, которая знает, что обречена, — у нее заболевание мозга. И в объятиях Петра, самодовольно уверенного в своей мужской победе, она пытается хоть на мгновение забыть о своей беде. Но только на мгновение, и едва любовник отвлекается, Ясна исчезает. Общаясь с постояльцами, Петр обнаруживает, что в гостинице нет ни одного счастливого, довольного своей жизнью человека: каждому чего-то не хватает, каждый по-своему несчастлив. Единственное сходство между ними — все когда-нибудь убивали мух. Тем временем Ясна вскрывает себе вены, и эта трагедия сразу все меняет, «переворачивает» сознание героя.

«Владимир» — одно из самых известных драматургических произведений Зупанчича, которое ставилось не только в Словении, но и за границей. Главный герой, в прошлом охранник, подселается в квартиру, которую снимают Маша, Мики и Алеш. Каждый из них по-разному реагирует на нового жильца: враждебно, с удивлением, даже с восторгом. В первое время общение с Владимиром

идет всем на пользу, но, познакомившись с соседями поближе, он начинает стравливать их друг с другом. Усилия Владимира столь успешны, что молодые люди крупно ссорятся, и Мики решает уйти. Ситуация еще больше усложняется, когда обнаруживается, что новый квартирант сидел в тюрьме за нанесение тяжких телесных повреждений. Маша не верит Владимиру и боится его, тогда как Алеш, несмотря ни на что, доверяет ему и на этой почве даже серьезно спорит с ней. Девушке все это надоедает, о чем она прямо говорит инициатору свары, вызвав у него в ответ лишь обиду и гнев, он, дескать, столько вложил в них, как в семью, а она, неблагодарная, вышвыривает его вон! Разборка с Машей заканчивается рукоприкладством Владимира. Тут появляется Алеш, приходит в ярость, но силы не равны, Владимир лучше подготовлен. Последним появляется Мики, он приходит на помощь другу, который хватает молоток и наносит общему обидчику удар голове. И тот, наконец, утихомиривается.

Журналист, поэт, писатель и драматург Зденко Кодрич (род. 1949) вошел в литературу в середине 1970-х гг., его первая пьеса «Вижу Вида» была поставлена в 1989 г.

Большинство текстов для сцены были созданы Кодричем уже в 2000-е гг. Интересна его драма «Поезд через озеро» (опубликована в 1999, поставлена в 2000), в которой впервые за много лет поднимается проблема творчества. Одним из действующих лиц является художник Р. Якопич²⁶, однако факты его биографии изменены. Именно к нему вместе с другими персонажами, среди которых Певница и Гармонист, едет на поезде художник Лайош Вречич, чтобы выставить свои картины в галерее Якопича. Несмотря на творческие и человеческие разногласия, тот разрешает коллеге разместить в залах свои полотна и даже открывает его выставку. Она проваливается. Между тем Якопича преследуют любовные неудачи и разочарования, и он внезапно умирает. В том же поезде те же действующие лица едут с его похорон. Спутники Вречича, уверенные, что он везет ценности, хотят его ограбить и, защищая свои картины, герой погибает.

Среди немногочисленных молодых авторов, привлечших внимание в 1990-е гг., можно назвать Рока Вилчника (род. 1968), пишущего под псевдонимом «gokgге». Большой резонанс имела его «кокетничающая» с драмой абсурда пьеса «То» (написана в 1997). В названии использовано сокращенное имя — То(маш) — одного из двух действующих в спектакле лиц. Второго зовут Альберт, он приходит к То(машу) с целью продать тому книгу.

²⁶ Якопич Рихард (1869–1943) — словенский художник-импрессионист, основатель первой в Словении художественной галереи (*примеч. ред.*).

Однако дело осложняется тем, что деньги за покупку Альберт может получить, только начав играть с покупателем. Они начинают обыгрывать разные житейские ситуации, раз от раза становясь ближе друг к другу. В конце концов Альберт убаюкивает То(маша), и тот засыпает у него на руках. Ночью в квартиру заходят люди и начинают выносить вещи. Альберт бросается на них, но они хватают его и скрываются. На сцене остается только То(Маш) и безропотно констатирует, что ему все равно никто не поверит.

В 1990-е гг. для сцены начинает писать актриса театра и кино Драгица Поточняк (род. 1958), ставшая ныне одним из ведущих действующих драматургов словенского театра. Она единственная словенская писательница, получившая высшую национальную награду в области драматургии за более чем тридцатилетнее ее существование (пьеса «За наших молодых дам», премия С. Грума за 2007 г.). Путь Поточняк в драматургию лежал через педагогическую деятельность — в 1992–1996 гг. она курировала театральную труппу «Неисправимые оптимисты», в состав которой вошли актеры-беженцы из Боснии. Первый серьезный текст «Мечты и страх» был инсценирован под названием «Слепые мыши» в 1996 г. Это история патологических взаимоотношений матери, страдающей алкоголизмом, и дочери, неуспешной актрисы, в ней очевидна проблемно-тематическая связь с романом нобелевского лауреата Э. Елинек «Пианистка».

Самая известная драма Поточняк рассматриваемого десятилетия — «Танец бабочек» (1996), классический образец взаимоотношений человека и современности. Автор показывает их на примере собравшейся вместе после долгого перерыва семьи — отца, трех его дочерей — трех сестер и дочери одной из них. У каждого члена семьи за плечами не слишком удачные годы. Когда из тени прошлого и реалий настоящего начинает проступать правда, оказывается, что все действующие лица живут под гнетом ужасного самоубийства матери, оставившего в их душах неизгладимый след. Поточняк «переворачивает» известный чеховский мотив: если у Чехова мы видим отказ от настоящего в пользу прошлого, которое становится своеобразным обезболивающим при восприятии безжалостной современной действительности, то для нее главный источник зла — прошлое, оно ведет к безысходности и краху сегодняшнего дня. С виду успешные карьеры, внешне упорядоченная жизнь — все это лишь оболочка, за которой скрываются крайне напряженные, иногда граничащие с садизмом отношения между людьми. Не случайно кульминацией пьесы становится убийство одной из сестер.

Словенский театр XXI в. также невозможно себе представить без пьес Винко Мёдерндорфера; их число за три десятилетия его литературной карьеры перевалило за тридцать. Театральный режиссер по образованию, он работает в этом качестве и для радио, телевидения и кино, ставит не только драматические спектакли, но и оперы, известен также как поэт, прозаик и автор книг для детей. Как драматург Мёдерндорфер попробовал себя в разных жанрах, в основе проблематики многих его драматургических произведений — критический «мониторинг» современной общественной ситуации в Словении. Практически всегда успешны его комедийные опыты, в частности в таком принципиальном для национальной драматургии жанре, как политическая комедия. В 1990-е гг. среди прочих были написаны «Гамлет и Офелия» (театральный бурлеск для одного великого актера и двух маленьких людей, поставлена в 1994), «Репетиция хора» (1994), «Свадьба трансвеститов» (комедия положений, 1994), «В садах» (пьеса о будничных вещах, 1995), «Времена года» (поставлена в 1996), «Иосиф и Мария» (поставлена в 1996), «Словенский лимонад» (комедия в трех действиях с эпилогом, 1999) и «Мама умерла дважды» (1999). В этом ряду центральное место занимает пьеса «Словенский лимонад». В ней с иронией, местами переходящей в сарказм, показана современная политическая жизнь Словении: коррумпированность политической элиты, кризис общественных и личностных ценностей, гонка за единственной реальной силой сегодняшнего дня — деньгами. Главный герой, профессор-экономист по имени Василий в сопровождении личного секретаря Алана (профессор слеп) приезжает из Америки на родину в отпуск. В это время парламентские партии никак не могут договориться о том, кто должен стать премьер-министром. Секретарь Магдалена предлагает остановить выбор на нейтральном кандидате, и тут под руку подворачивается Василий. Представители разных партий всеми силами стремятся заполучить его, он уклоняется, мотивируя это тем, что занят новой книгой. К агитации подключается очаровательная Магдалена и добивается успеха — беспартийный Василий соглашается баллотироваться по списку оппозиции, которая тут же объявляет об этом, спекулируя на его недуге. Профессору становится ясно, что его подставили. Он отказывается от сотрудничества и рвется обратно в Америку. Для Магдалены же интрига оказывается удачной, и ее карьера идет в гору. Но ничто человеческое ей не чуждо — прощаться с Василием она приходит с тяжелым сердцем. В качестве резонера в комедии выступает Алан: лимонад, утверждает он, без сомнения, можно считать словенским национальным напитком, ибо словенцы всегда хотят не того, что имеют.

Несмотря на то что, в 1990-е гг. общественная роль драматургии снизилась, она продолжает быть важной составляющей литературной жизни Словении, посредником между современным искусством сцены и обществом.

Поэзия

На протяжении длительного времени у словенцев не было государственности. В эпоху подъема национального самосознания и «весны народов» в XIX в. это привело к тому, что культуре, и прежде всего литературе, стали придавать особое значение, что язык оказался основным средством выражения национального самосознания. Так возник стереотип восприятия словенского народа как «нации поэтов». На эту особую роль литературы в национальной мифологии обращали внимание многие, отсюда известные формулировки о «государственном регентстве культуры» и «словенском культурном синдроме» (Д. Рупел). М. Юван уверен, что именно культурный национализм «является тем общим контекстом, в который помещена... симптоматика словенского культурного синдрома в литературе: культ языка, литература как нациообразующий фактор, мифологизация поэтов как национальных пророков и вождей и т.д.»²⁷

Положение литературы второй половины XX в. в определенной мере аналогично ситуации века XIX, с той лишь разницей, что эффект раскрепощения и защиты нации сменился особым способом прочтения, практикуемым критикой, которая в ключевых послевоенных произведениях, таких как стихи Д. Зайца, экзистенциальная драма Д. Смоле или модернистские романы Л. Ковачича и В. Зупана, находила глобальные метафоры, связанные с критикой коммунистической системы и партийного государства. В условиях тоталитаризма художественные тексты часто нагружались «дополнительными» значениями: поэзия, проза и драма приобретали ампулу манифестанта, становились своеобразными «заповедником свободы». Однако вскоре молодые модернисты и неоавангардисты от такого положения отказались. «Философия свободы» Ж.П. Сартра, социальная ангажированность и активность критиков первого послевоенного поколения у большинства писателей сменились аполитичной «внутритекстуальностью» и свободой художественного языка. Особенностью первых дискуссий о постмодернизме в Словении стало то, что критики находили его черты прежде всего в поэзии,

²⁷ *Juvan M. Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem. Ljubljana, 2012. S. 330.*

а не в прозе, как это характерно для большинства других литератур²⁸. В 1980-е и даже в начале 1990-х гг. едва ли можно было найти поэтический сборник, который критика прямо или косвенно не связывала бы с постмодернизмом. Одна из причин этого — жанровый синкретизм, плюрализм дискурсов, реставрация традиционных стилей и, конечно, отсутствие какого-либо доминирующего типа поэтики.

1990-е и 2000-е годы, которыми ограничено исследование словенской поэзии в настоящей главе, выбраны неслучайно: первые связаны с решением словенцев создать независимое государство и проведением первых демократических выборов, вторые представляют собой рубеж веков и тысячелетий. При этом очевидно, что хронологический подход не всегда оправдывает себя при классификации литературных произведений и творчества их авторов. Та или иная дата, взятая из тома истории литературы, сама по себе не является «эпистемологическим срезом», это, скорее, подручное средство, которое в ретроспективном плане позволяет «перегородить» поток текстов «дамбой», отвести им те или иные временные рамки, привязать к периоду, поколению, литературному течению, макропоэтическому явлению. Фактически, «внутреннее» время поэзии редко совпадает с «внешним» историческим временем. Однако это различие не столь разительно, чтобы исключить какое бы то ни было соотнесение этих двух «времен»: правду истории и правду поэзии. Приведу следующий факт: в 1990 г. в Словении как обычно вышло сто с небольшим сборников стихов. В числе наиболее влиятельных поэтов, выпустивших в этот год книги, были Я. Менарт («Средневековые проповеди и баллады»), Ц. Злобец («Моя короткая вечность»), В. Тауфер («Осколки стиха»), Й. Сной («Дива и видения»), Т. Шаламун («Дитя и олень»), Н. Графенауэр («Одиночество»), И. Светина («Книга отцовской смерти»), М. Деклева («Человек панический»), А. Брвар («Поэмы и стихи»), А. Дебеляк («Минуты страха») и многие другие. Если бы возникла необходимость дать этим разным и по возрасту, и по идейной направленности авторам исчерпывающую характеристику, пришлось бы говорить о традиции, интимизме, умеренном и радикальном модернизме, рефлексивной поэзии, элементах постмодернизма и т.д. И все эти параметры не подпадают под какой-то один знаменатель, они — свидетельство плюрализма литературных направлений и поэтик. С конца 1980-х до кануна нового тысячелетия не было программных, групповых выступлений или манифестов поэтов, которые указывали бы на

²⁸ См.: Kos M. Prevezetnost in pristanost. Ljubljana, 1996. S. 87–173.

разрыв с литературными предшественниками, что было свойственно поколению словенских модернистов и авангардистов конца 1960-х — 1970-х гг.

К 1990 г., когда ситуация в Югославии приблизилась к точке кипения, популярность поэзии неожиданно снизилась. И это несмотря на то, что в среде интеллектуалов, продвигавших демократические перемены и принадлежавших к кругу «Новой ревии» и Общества словенских писателей, были крупные поэтические имена, такие как Д. Зайц и Н. Графенауэр. Зайц в 1998 г. выпустил свой последний стихотворный сборник «Вниз, вниз», Графенауэр в 1999-м — сборник «Оттиски» (1999). От «языковой игры», в которую были вовлечены выражения, синтагмы, отдельные строки, апеллирующие к поэтической традиции, через герметизм и «магнетизм безмолвия» этот модернист-классик пришел к развернутым элегиям, в которых более явны исторические аллюзии и интертекстуальные отсылки, где есть место эротике, а главное — весьма ощутимо осознание ответственности и заботы о других.

Несколько иначе обстоит дело с поэзией Т. Шаламуна, находящегося ныне в статусе классика, одного из самых переводимых современных поэтов Словении. Его творчество, не имеющее традиционной поэтической «программы», движется по кругу: по какому бы духовному или географическому маршруту ни отправлялось его поэтическое «я», оно всегда естественно и самодостаточно. Одной из своих задач поэт видит освобождение поэтического слова от иллюзий: пусть стихи просто сочиняются, а не служат той или иной Идее, не важно, исторической, национальной или литературной. Особая черта поэзии Шаламуна — юмор, что для словенской поэтической традиции скорее исключение. Изыщное остроумие сопровождает его лингвистические изыскания, именно этим поэт обогатил национальное стихосложение 1990-х гг. (сборники «Глаголы солнца», 1993; «Амбра», 1995; «Море», 1999).

Три названных автора — Зайц, Графенауэр и Шаламун — так же как и выдающиеся поэты Э. Коцбек, К. Кович, Г. Стрниша, прямо или косвенно оказали огромное влияние на молодое поколение. Аристократизм Графенауэра и демократизм Шаламуна — два качества, определившие широту поэтического горизонта, открывавшегося дебютантам 1980-х. К ним можно отнести А. Дебеляка и А. Ихана, представителей поколения, которое в то время называли постмодернистским. Тогда о модернизме уже было принято думать и писать как о явлении, «исчерпавшем свои возможности» (Дж. Барт), отсюда в поэзии возникает некоторая тревожность, «пафос конца», встает вопрос о выживании поэтической индивидуальности, сохранении ее голоса в эпоху «экранизации мира» и моделирования дискурсов. Развитие поэзии Алеша Дебельяка

(сборник «Минуты страха») определяет, с одной стороны, его приверженность зрелой основательности модернистской поэтики, в частности сонетной модели Графенауэра, с другой — присутствие в ней признаков эпохи постмодерна и «экстаза коммуникации» (Ж. Бодрийяр). Концепция Алойза Ихана (род. 1961) существенно иная. Его дебютный сборник «Серебряник» (1986), равно как и последующие, например, «Девушка с юга» (1995), обращены к широкой аудитории, это всегда приглашающий к диалогу, информативный текст в форме стихотворения-сюжета. Ихан, врач по профессии, ученый-микробиолог, отказывается от стиха как амбивалентной семантической конструкции в том виде, в каком ее требует современная поэтическая традиция. Его поэтика устремляется к параболе, усвоению нарративной структуры, психологизму, порой даже морализаторству, к здравому смыслу с пародийно-ироническими нотками.

У антиквара я приобрел старинную книгу,
в ней обнаружил рецепт изгнания дьявола.
Купил сушеных лягушек, клочок поблекших волос,
зелий, корней и что-то по мелочам,
смешал и сварил, как велели,
натерся под мышками и в паху,
окропил остатками стены,
что привело к страшной ссоре с женой,
и она, осердясь, покинула дом.

(«Изгнание дьявола», перевод Ж. Перковской)

Среди авторов, в 1990-е гг. успешно продолживших начатый поэтический курс, Борис А. Новак, И. Светина и С. Макарович. Именно эти три имени литературоведы часто связывают с поэтикой постмодернизма: отмечая обращение к фольклорной традиции у Макарович, диалог с восточными духовными практиками у Светины, обновление традиционных поэтических форм у Новака (сборники С. Макарович «То время» и Бориса А. Новака «Мастер бессонницы» были отмечены премией С. Енко в 1994 и 1995 гг.).

Споры о постмодернизме в поэзии, разгоревшиеся в Словении в 1980-е гг., были связаны с тем, как стремительно это явление обрело официальный статус и стало предметом университетских и академических дискуссий. При том, что в русле постмодернизма тогда позиционировало себя самое юное поколение литераторов, приблизительно 1960 г.р., которое на страницах журнала «Проблеми», а затем «Литература» противопоставляло свое творчество писателям-модернистам старшей генерации. Анализируя эту ситуацию с позиции сегодняшнего дня, ясно, что

ответ на вопрос о том, что такое «постмодернистская поэзия», связан в первую очередь с глубинной природой поэтического текста. Его специфика — то, как текст сделан, — как правило, не допускает дистанции, водораздела между актом вербализации и тем, что вербализуется, или, другими словами, между лирическим героем и истиной, которую содержат осязаемые «здесь» и «сейчас» произведения. В этот контекст «не вписываются» сонеты М. Есиха, который, наряду с М. Деклевой, является одним из ключевых авторов словенской поэзии 1990–2010 гг.

Милан Есих — знаковое имя словенской постмодернистской поэзии. Его сонеты (сборник «Сонеты другие», 1993) отвечают литературоведческим критериям постмодернизма — жанровому синкретизму, «возвращению к традиции» (при условии что постмодернистски к традиции может «вернуться» только та литература, которая в свое время порвала с ней, или та, что, имея за плечами опыт модернизма или авангарда, вообще засомневалась в ее существовании традиции). Применительно к Есиху можно говорить и о более глобальной перспективе, когда в постмодернизме открывается прежде всего особое положение лирического героя и его видение мира: фиктивность, децентрализация, двусмысленность, построение моделей, «плюрализм истин», «онтологическое сомнение»²⁹. Большая заслуга Есиха в том, что он реабилитировал сонет как жанр. В отличие от модернистов, сонет для него стал не столько объектом разрушения поэтической формы, сколько предметом «флирта», причем с самой его «биографией», ставшей для поэта своего рода кладовой канонизированных тем и мотивов, таких как брэнность, одиночество, тоска, любовь. Автор играет с литературной традицией, бросает ей вызов, вступает с ней в явный или скрытый диалог, то присваивает, то отстраняется. Именно эта сдержанная дистанцированность и является одним из основных измерений постмодернизма Есиха. Налицо также брехтовский эффект отчуждения на фоне часто встречающейся иронии и самоиронии: посмеиваясь над исследователями и толкователями, в один из сонетов поэт даже вводит «персонаж», названный «лирическим героем», который, слегка навеселе, прилег на травку, «дивясь с похмелья, что еще живой». Особенностью есиховской манеры является переплетение различных стилей: высокого и низкого, популярного и классического, сентиментальности и сатиры. Встречается прямая метафигурная демонстрация поэтического процесса: например, первая строка первого сонета в сборнике «Сонеты» (1989) звучит следующим образом: «Не знаю, подберу ли я слова...». При этом

²⁹ Kos M. *Prezvetnost...* S. 15–32.

симуляция для автора — один из излюбленных приемов, поэтому его «возвращение к традиции» не стоит понимать буквально.

За крупом бронзовой скульптуры конной,
где площадь упирается в тупик,
под вывеской неброской, невелик,
стоит трактир; напротив — лик мадонны.

Она глядит прямехонько на дверь,
как будто караулит терпеливо
Иосифа, забредшего на пиво
и загулявшего в кругу друзей.

Забыв о доме, о жене и сыне,
что так знакомо каждому из нас:
сидишь, об кружку кружка звонко бьется,

и спор кипит, и песня раздается...
Вот и сегодня нет такой причины,
чтоб не прийти сюда в урочный час!

(сборник «Сонеты другие», перевод Ж. Перковской)

В это же время в Словении существовала и другая постмодернистская поэзия. Если, конечно, согласиться с тем, что в рамках постмодернизма могут появиться стихи, которые на тематическом и содержательном уровне выражают и лирическую субъективность, и сами проблемы, возникающие в эпоху постмодерна. Примером этой тенденции служат книги Милана Деклевы «Человек панический» (1990), «Человек превзойденный» (1992) и «Хромые сонеты» (1995). Они написаны в русле поэтики постмодернизма и продолжают процесс его деления в поэзии. Философско-рефлексивная лирика Деклевы представляет собой прямую противоположность постмодернистской «классике» Есиха. Переломным в поэтическом творчестве Деклевы, без сомнения, является сборник «Человек панический», где поиск истоков западной цивилизации и осмысление ее конца в современном пессимистическом духе сочетаются с обращением к собственному литературным началам. Через «диалог» с ионическим натурфилософом Анаксимандром³⁰ автор открывает новые воз-

³⁰ Анаксимандр Милетский (610 – 547/540 до н.э.) – древнегреческий философ, представитель милетской школы натурфилософии. Автор первого греческого научного сочинения, написанного прозой («О природе», 547 до н.э.) (*примеч. ред.*).

возможности артикулирования своего поэтического сознания: «Все в судьбе предначертано // во мне вызрела парадоксальность» (стихотворение «Парадокс Анаксимандра»).

Свой следующий сборник лаконичных философско-поэтических высказываний Деклева назвал «Человек превзойденный». Первое, что приходит в голову в связи с этим, – идеологии и эсхатологические проекты XX в.: человека старого мира нужно превзойти во имя человека нового мира. Однако Деклева говорит о другом. Одно из изречений книги гласит: «Мы на земле не дома, а в гостях». В уста своего лирического героя автор вкладывает мысль о бренности и неприкаянности современника, о том, что у него больше нет исключительного права вершить закон и управлять всем сущим. В этом он превзойден. Но только в таком безысходном состоянии человек обретает новый дар творчества, тягу к совершенствованию языка. Лишь на границе звука и безмолвия слово обретает свою истинную ценность, так же как человеческая жизнь обретает значение пороге смерти. Отсюда емкая афористичная формула парадокса, сама логика которой добавляет его от зависимости перед передаваемой мыслью, однако не освобождает от страсти к совершенству: «Вот что достойно восхищения и смеха: мы все еще стремимся доработать Песнь».

Формой такой «доработанной Песни» является сонет. Не случайно книга сонетов Деклевы, один из самых значимых поэтических сборников 1990-х гг., получила ироничное название «Хромые сонеты». Первый взгляд на название обманчив – автор далек от модернистско-авангардной деструктивности и пародии (излюбленный прием сонетистов – свести счеты с «классикой», «традицией», литературной или национальной «идеологией», «прекрасным и возвышенным»). Напротив, он отдает традиции дань уважения. При этом избежать пересмотра поэтического канона ему не удастся. Экзистенциально-философское измерение «Человека превзойденного» сохраняется и в «Хромых сонетах»: то, что на уровне поэтической рефлексии доносили до читателя лаконичные изречения Деклевы, эмоционально, убедительно и не столь аскетическим языком «инсценируют» и сонеты. Они были опубликованы уже тогда, когда критерии, предъявляемые к этой поэтической форме, в словенской поэзии сильно ужесточились, чему в немалой степени способствовали сонеты Есиха. В центре внимания последнего прежде всего человек, он то подвержен меланхолии и ностальгии, то вполне жизнерадостно глядит вечером в окно и предается воспоминаниям, фантазиям, медитации, переносясь в далекие и близкие места и времена. Через лирическое «Я», от первого лица передаются надежды, страхи, навязчивые идеи и мечтания, редко выходящие за пределы

частной сферы. Деклева же с помощью обезличенного «голоса» делает попытку выразить универсальный опыт, который в состоянии превзойти драматические субъективные переживания есиховского лирического героя. Если сонетам Есиха свойственна богатая палитра различных «я», занимающих разные экзистенциальные «ниши», и при этом их существование обусловлено самим наличием этого «я» как неотъемлемой составляющей антропоморфного, антропоцентричного мироустройства, то поэзия Деклевы стремится избежать такого устройства, подвергает его основы сомнению. Для него «я» — это всего лишь метафора, попавшая в тенеты разных языков:

Мастер знает, когда поклоняется вещи,
и молчит. Но, будучи вещью отторгнут,
вымолит голос и метафору:
Я.

(«Хромые сонеты», XVI)

Этот ракурс поэзии Деклевы, контрастирующий с неонинтизмизмом Есиха, «озвучивается» в одном из афоризмов сборника «Человек превзойденный»: «Борьба за метафизику окончена, но надо отстоять метафизичность». Ответ, почему сонеты стали хромыми, связан с дезориентацией современного человека, потерей им системы координат. Если гигантомания великих сюжетов, как провозглашают постмодернистские пророки, постепенно иссякает, это не значит, что «старые» метафизические вопросы опровергнуты и утратили свое значение. Ключевой является смена ориентиров, лежащая в плоскости диалога с «пост-метафизической» позицией Хайдеггера, которую Деклева пытается соединить с древними традициями восточной философии, прежде всего даосизма. Поэтому он так верен парадоксу и исповедует «структурную» открытость. В его стремлении создать Книгу книг, изречь Слово можно обнаружить немало пафоса поэтической автомифологии. Здесь поэта «спасает» юмор, благодаря которому Слово не превращается в фетиш, и над «доработкой Песни» можно посмеяться. Отличительной особенностью «Хромых сонетов» является переплетение различных языковых стратегий. Иронические вставки дают эффект отстранения, особенно когда они следуют за философскими пассажами и тяжелыми, «судьбоносными» фразами. Автор прерывает «серьезную» медитацию игрой слов и мелодики, элементами «тривиального». В результате, с одной стороны, создается почти музыкальная атмосфера, ритмические паузы, перескакивания и синкопы, с другой — то, что можно назвать сонетным «ревизионизмом».

Песнь: невеста, в мыслях живущая с хахалем,
Вместо верности жениху; предметам и языку вверенная,
Вездесущая и где-то затерянная,
Пьющая водопроводную кровь луны по каплям
Хоботком белесого страха душевного...
(«Хромые сонеты», XI, перевод Ж. Перковской)

В 1996 г. увидела свет книга «Языкастая рапсодия / Импровизации на неизвестную тему», включающая две поэмы Деклевы, которые, помимо сходства композиции (в каждой представлено четырнадцать «арий» или стихотворений) и языковых изысков, объединены стремлением раскрыть образ мира (пост)модерна «поверх» субъективизма и антропоцентризма, с учетом перспективы, которую допускает позиция «человека превзойденного». В новом тысячелетии в поэзии Деклевы интимные ноты, несмотря на противоречия эпохи, усиливаются.

Те же противоречия в значительной степени определяют поэтическое мировоззрение молодых авторов, вступивших в литературу после 1990 года. За творчеством некоторых из них впоследствии закрепилось название «урбанистическая поэзия», или, на американский манер (нью-йоркская школа), — «поэзия открытой формы», хотя отдельные ее черты встречаются уже у раннего Шаламуна. В 1990–2000 гг. и позднее этот курс не был чужд представителям «Молодой словенской поэзии» У. Зупану, П. Чучнику, Г. Подлогару и др. Многие из них попали под влияние североамериканских поэтов, в особенности Ф. О'Хара. У словенских авторов влияние О'Хара, а также так называемых польских «о'харистов», которое испытывал прежде всего Чучник, проявляется в скептическом отношении к «высокому» стилю, во внедрении юмора и суеты улиц, их «грязного» языка в ткань стиха. Смешение высокого и низкого поэтического стиля является одной из черт постмодернистской поэтики, при том что для значительной части молодых поэтов характерна реабилитация поэтического «я», новый «интимизм»; очевидно, что их стихи создаются не по модели «классического» постмодернизма 1980–1990-х, а если они и «балуются» модернизмом, то весьма умеренно. Эта поэзия уже не стремится шокировать или удивлять читателя, создавать или разрушать его мировосприятие, она просто к нему обращается. Возможно, именно такой подход объясняет, почему в творчестве значительной части молодых словенских авторов — и не только поэтов — наблюдается сдвиг в сторону конкретного, «бытового» опыта и впечатлений, поставляемых обычной жизненной практикой.

Душой «Молодой словенской поэзии» 1990–2000 гг. без сомнения является Урош Зупан (род. 1963), автор ряда стихот-

ворных сборников, лауреат многих престижных национальных литературных премий. Сегодня это одна из центральных фигур современной словенской поэзии. Существенно, что метаморфозы его творчества совпадают с вектором развития словенской поэзии последних двух десятилетий. Сборник Зупана «Сутры» (1993) стал после «Покера» Шаламуна самым громким дебютом в Словении. Он весь пронизан энергией и непосредственностью, о чем свидетельствует, например, заключительное «ломаное» стихотворение «В Америку!»: «Полон музыки, полон энергии, Америка, я ИДУ!» Молодой поэт делает ставку на «песнь — алхимию сердца». Впоследствии этим «антиметафизическим» состоянием поэзии увлеклись и другие авторы 1990-х. Стихи Зупана реабилитирует первое лицо поэтического «я», а с ним и «старые добрые чувства», спонтанность, свободу. Это прежде всего свобода в поэзии («Для меня стихотворные строки, длинные дикие строки») или для поэзии («Поэзия — моя единственная жизнь»). Стихосложение Зупана прошло различные периоды и фазы, но основой его творчества остается лирическое «я», будь то сборник «Открытие дельты» (1995), относящийся к «мистическому» периоду, где лирический герой атакует звезды и, «флиртуя» с безднами, вступает в полемику с поэтической традицией, или нынешний, «поздний» период «снихождения» до конкретности. Поэт пришел к выводу, что «Есть в жизни вещи и важнее, чем игры в Бога» (стихотворение «Игры в Бога», сборник «Наследство», 1998). Важно, например, «возвращение домой», нашедшее воплощение в разных образах. Это могут быть воспоминания о детстве, когда мир еще был единым целым, бытовые детали, приправленные юмором, который у «зрелого» Зупана усиливается. Так проявляется эффект «отрезвления», когда становится ясно, что даже с помощью «алхимии сердца» поэзия не в силах создать единое целое, а обречена собирать фрагменты. В зупановском «апофеозе» повседневности соседствуют Библия и футбол, салат и безмолвие, критика стихосложения и триумф поэзии, детский инфантилизм и напутствия отцов, кризис идентичности поэта и его ампула критика. Непременные атрибуты авторского видения — ирония и самоирония — над собой, над лирическим героем, над самой поэзией. Автор смотрит на себя, на «роковой» имидж того, кто пытался «объездить» звезды, и быть «любимцем публики», как бы со стороны.

Никаких появлений в салонах, пожимания рук председателям,
целования рук атташе, ужинов

с королями & старейшинами племен,
если ты не вполне уверен, что сумеешь правильным образом

совмещать серебряный ножик и вилку, а также пальцы, чтоб скорлупа улитки не закончила путь в декольте или завивке мадам за столом напротив, а челюсть — в бокале с шампанским, что попадет в газеты и мемуары.

Никаких фестивалей&чтений — ах, какое высокое общество! Да падет на меня свет Нобеля, а также его динамит или звездная пыль с Пулитцера. Я не буду три дня умываться и причесываться. Талант, несомненно, заразен.

(«Советы для успешной литературной карьеры», перевод Ж. Перковской)

Эту двусмысленность можно назвать особенностью не только манеры Зупана, но и всей словенской поэзии рубежа тысячелетий. Она присуща тем, кто вступил в литературу в конце 1990-х и достиг зрелости в начале 2000-х гг. Помимо упомянутых Примож Чучника (род. 1971) и Грегора Подлогара (род. 1974), это Миклавж Комель (род. 1973), Петер Семолитч (род. 1967), Тая Крамбергер (род. 1970), Алеш Штегер (род. 1973), Барбара Корун (род. 1963), Горазд Коциянчич (род. 1964), Юре Якоб (род. 1977) и другие, еще более молодые, например, Катя Перат (род. 1988), автор получившего резонанс дебютного сборника «Лучшие погибли» (2011).

Ко всему вышеизложенному следует добавить, что в демократической Словении опасность для свободы творчества, литературы и искусства теперь представляет не идеология, как это было на протяжении почти всей второй половины XX в., а рыночная ситуация, которая, не будь государственного финансирования культуры, нанесла бы серьезный ущерб некоммерческой литературной продукции, переводам и гуманитарным трудам. Средний тираж стихотворного сборника сейчас — сто экземпляров. Это доказывает, что политическая свобода, на протяжении стольких десятилетий усиленно культивировавшаяся словенскими писателями и интеллектуалами, вовсе не является стимулом для самой литературы. Потому что политическая свобода, достигнутая либеральной демократией, уже не дает того ощущения освобождения, которое раньше давала борьба за свободу в условиях тоталитаризма. В тоталитарных условиях литература, если она не стояла на службе у идеологии или у эстетики, сама по себе являлась манифестацией свободы. Словенская поэзия, все еще что-то значащая в рамках существующей системы ценностей и «стоимости» производимых ею продуктов, в эпоху средств массовой информации и Интернета, как и повсюду в мире, оказалась на периферии общественной жизни. Маргинальность можно

расценивать как новую форму свободы, но она требует немалой творческой смелости и уверенности в себе, особенно если ищет ключ к пониманию социального и индивидуального, исторического и над-исторического, глобального и локального в эпоху постмодерна. Скорее всего, мировой — а вместе с ней и словенской — литературе ничто не мешает заняться этими дилеммами в будущем, если ее к этому подтолкнут драматическая нестабильность социума и место, отведенное индивиду в хаосе глобального «мирового сообщества».

ЛИТЕРАТУРА ЭМИГРАЦИИ

Словенцы начали переселяться со своей этнической территории уже во времена турецких вторжений начала XV — конца XVI в., затем миграции наблюдались в период Контрреформации в конце XVI — начале XVII в. Массовая эмиграция словенского населения пришлась на начало 80-х гг. XIX в. и продолжалась до кануна Первой мировой войны. По некоторым оценкам за это время со словенской этнической территории из-за тяжелых условий жизни эмигрировало около 300 тыс. человек, большая часть которых переселилась в США; вторым по численности направлением стали рудные области Рейна в Германии¹. До Первой мировой войны словенцы селились также в рудных областях Вестфалии, Эльзаса и Лотарингии, после нее — в Нидерландах, Бельгии, Люксембурге и других местах.

В начале 1920-х гг. США сильно ограничили квоту для мигрантов, поэтому число уехавших туда снизилось. При этом в 1920–1930-е гг. начинается массовое переселение словенцев из Юлийской Краины, где словенское национальное меньшинство подвергалось сильному ассимиляционному давлению со стороны итальянского фашистского режима, в Королевство СХС (позднее — Югославию) и другие европейские страны, а также в Канаду, Австралию и Южную Америку. В межвоенный период более 20 тыс. словенцев эмигрировало в Аргентину, остальные — в Бразилию и Уругвай. В Германии после окончания Первой мировой войны проживало около 40 тыс. словенцев², во Франции к началу Второй мировой войны словенцев насчитывалось почти

¹ Werner E. Slovinci v Porurju. Ljubljana, 1985. S. 25.

² Drnovšek M. Izselsjevanje Slovencev v razvite evropske države do leta 1940 // Slovenska izselsjenska književnost 1: Evropa, Avstralija, Azija. Ljubljana, 1999. S. 42.

34 тыс.³ После Второй мировой войны более 10 тыс. политических беженцев из Словении оказались в лагерях для беженцев в Австрии и Италии. В конце мая 1945 г. британские военные власти выдали Югославии от 8 до 12 тыс. военных из разгромленных отрядов словенских домобранцев, содержавшихся в австрийском лагере Ветринь, большинство из них стало жертвами тайных массовых расстрелов, осуществленных новой властью. Эта расправа — позорное пятно словенской истории XX в. — стала одной из центральных тем литературы словенской послевоенной эмиграции. В 1948–1950 гг. большая часть словенских гражданских беженцев переместилась из лагерей для беженцев в страны, готовые их принять: около 6 тыс. — в Аргентину, намного меньше — в Канаду, США и южноамериканские страны. Вторая многочисленная послевоенная волна эмиграции началась после 1963 г., когда были открыты югославские границы, и продолжалась до середины 1970-х гг. В основном эмиграционный поток был направлен в Канаду, куда в это время переселилось около 12 тыс. словенцев⁴, Австралию и развитые европейские страны, нуждавшиеся в иностранной рабочей силе, — Германию и Швецию. В конце XX в. в США проживало приблизительно 250 тыс. словенских эмигрантов и их потомков⁵, в Германии — более 60 тыс.⁶, в Канаде — от 25 до 40 тыс.⁷ (в официальной переписи словенское происхождение указали только четверть из них), в Австралии — 20–30 тыс.⁸

В 1970-е гг. в Словении уже не хватало рабочей силы, что снизило темпы эмиграции и стимулировало приток трудящихся из других республик СФРЮ. В настоящее время число граждан, выезжающих из Республики Словении на ПМЖ, существенно снизилось.

* * *

Начало литературному творчеству словенских эмигрантов положили миссионерские письма на латинском и немецком язы-

³ *Lipoglavšek-Rakovec S.* Slovenski izseljenci: geografski pregled predvojnega stanja // *Geografski vestnik*. 1950. № 12. S. 34.

⁴ *Jurak M.* Kanada // *Slovenska izseljenska književnost 2: Severna Amerika*. Ljubljana, 1999. S. 314.

⁵ *Lukšič Hacin M.* Ko tujina postane dom: resocializacija in narodna identiteta pri slovenskih izseljencih. Ljubljana, 1995. S. 43.

⁶ *Steklačič G.* Slovensko izseljenstvo in zdomstvo v Nemčiji: diplomsko delo. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2009. S. 9.

⁷ *Jurak M.* Ibid. S. 315.

⁸ *Čebulj Sajko B.* Med srečo in svobodo: avstralski Slovenci o sebi. Ljubljana, 1992. S. 77.

ках, которые были опубликованы в период с 1642 по 1849 г. в разных изданиях Аугсбурга, Граца и Вены; на словенском языке их начинает в 1841 г. публиковать католическая люблянская газета «Згоднья Даница». Были и другие литературные тексты: путевые заметки, автобиографии, полемические рассуждения, учения о вере, научно-популярные произведения и поэзия⁹.

В результате первого массового переселения словенцев в США в конце XIX в. там сложилось достаточно представительное национальное сообщество, которое было в состоянии развивать и организовывать собственную культурную жизнь. Учреждались словенские общества, певческие общества и театральные группы, поддерживавшие и развивавшие словенскую культуру. Первое словенское общество в США было основано в 1882 г., в 1891 г. начал выходить первый словенский журнал за рубежом «Американски словенец». В 1920–1930-х гг. печатная продукция на словенском языке была весьма внушительна: наряду с «центральными» изданиями («Просвета», «Америшка домовина», «Глас народа», «Энакоправност»), журналами, посвященными культуре («Цанкарьев гласник»), и ежегодниками («Словенско-америшки коледар», «Америшки дружински коледар», «Аве Мария коледар»), выходило и много периферийных. Благодаря этому в литературном творчестве словенцев в США преобладал родной язык. Общественные организации и их печатные органы, а также сами литераторы были по-разному идейно ориентированы: одни католически, другие пролетарски, были представители умеренных левых течений, некоторые занимали идеологически нейтральную позицию. Довоенные деятели культуры много сил отдавали также общественной и просветительской работе.

Первая волна словенской эмиграции в Америку дала литературе целый ряд имен. Проза, по большей части представленная реалистическими произведениями, в содержательном плане была достаточно разнородной. Некоторые прозаики испытывали влияние американских авторов начала 1920-х гг., произведения которых отличала актуальная социальная проблематика (бедность, безработица, великая депрессия). Это ярко иллюстрирует сборник «Американские рассказы» (1943, Чикаго), в который вошли рассказы двадцати трех словенских авторов. Эпическую художественную форму использовал И. Молек в социально-критическом романе «Кровососы» (1920) и трилогии «Два мира» (1932), «Большой муравейник» (1934) и «Разрушенная башня» (1935). К пролетарской теме обращались также А. Прачек-Красна,

⁹ Об этом подробнее см.: *Stanonik J. Književnost Slovencev v ZDA pred letom 1891 // Slovenska izseljenska književnost 2. S. 15–88.*

К. Зупанчич, И. Йонтез, Звонко А. Новак, Э. Кристан, социальные противоречия нашли отражение в прозе послевоенных словенских авторов, например, К. Маусера. Жанр путевых заметок характерен для Й. Грдины, прозу для детей и юношества писали в основном педагоги (К. Зупанчич, А. Прачек-Красна, А. Кобал). В довоенной эмигрантской периодике встречаются и различные юмористические жанры — от анекдотов до общественной сатиры. Автобиографическую и мемуарную прозу можно встретить у целого ряда авторов (А. Кобал, Й. Грдина, А. Прачек-Красна, Янко Н. Рогель), самым значительным из них является Юрий М. Трунк. Его произведения «Америка и американцы» (1912) и «Воспоминания» (1950) содержат ценный документальный материал об истории словенской эмиграции в Америке.

Эпические жанры в поэзии представлены мало, преобладает лирика, которую в проблемно-тематическом плане можно разделить на социально-критическую пролетарскую поэзию, исповедальную любовную рефлексивную лирику, сатирическую поэзию и патриотическую лирику, окрашенную ностальгическими мотивами. В 1920-е гг. в среде эмигрантов пользовалось популярностью творчество Дж. Томшича и И. Зормана, авторов по-народному «простых», незатейливых и мелодичных стихов, многие из которых были положены на музыку. Проста и образна лирика Янко Н. Рогеля, И. Йонтеза, М. Джагг-Молек, ассоциативная метафорика отличает манеру Прачек-Красной, тяготение к символизму — стихотворения Р.М. Просен. Тема родины и ностальгической любви к ней присуща всем названным поэтам, в их произведениях преобладают мотивы идеализации утраченного дома и демонизации нового. Общее настроение тоски и бесприютности передает стихотворение Прачек-Красны¹⁰ «Раздавленное крыло»:

Весна и зелень, смех вершин,
песня через поле льется,
дубравы манят —
О, как неодолимо тянет
туда, скорей туда!
Почему же не наступил сильнее
тот, кто раздавил крыло...

Драматургия представлена социально-критической пролетарской драмой (Э. Кристан, И. Молек), трагедией о жизни эмигрантов

¹⁰ Анна Прачек-Красна (1900–1988) — поэтесса, писательница и редактор, после оккупации Приморья Италией в 1920 г. эмигрировала в США, в 1972 г. вернулась на родину.

(К. Закрайшек), «народной» комедией (А. Кобаль, Ф. Чесен), исторической драмой (А. Кобал, Й. Овен), сатирой и фарсом (Э. Кристан, И. Молек), а также пьесами для юношества (К. Зупанчич).

Самым известным автором первого поколения словенских эмигрантов в США, писавшим на английском языке на темы, связанные со словенцами и Словенией, является писатель Л. Адамич (1898–1952), выпустивший более двадцати книг (писал общественно-критическая и документальная проза). Во втором поколении довоенных эмигрантов, родившихся уже в США, выделяются М. Джагг-Молек, Р.М. Просен, Ф. Млакар и П. Ларик. Романы Млакара «Он, отец» («He, the Father», 1950) и Ларика «Марибор в памяти» («Maribor Remembered», 1989) пользовались успехом у американских читателей.

Несмотря на то что до Второй мировой войны развитие культурной жизни словенских эмигрантских сообществ в других частях мира происходило по американской модели, творчество авторов из других стран ни по объему, ни по качеству не может сравниться с литературой, представленной в это время в США. В Западной Европе первые словенские эмигрантские общества сначала возникали для поддержки и адаптации переселенцев и со временем превращались в культурно-просветительские образовательные центры. Выходцы из Словении основывали певческие общества, театральные и фольклорные труппы, спортивные и шахматные клубы, библиотеки. Самые старые словенские землячества в Западной Европе появились в Германии еще до начала Первой мировой войны, в межвоенный период они стали возникать и в других странах¹¹. По сравнению с США, организационная деятельность в Европе была менее масштабной — словенцы не строили народные дома, школы и церкви, периодическая печать была скромнее. В 1920–1930-е гг. здесь выходило десять «югославских» эмигрантских газет и около двадцати коммунистических и левых рабочих газет, в которых сотрудничали и словенцы; некоторые издания даже имели приложения на словенском языке. Из пяти ежемесячных католических изданий для словенских эмигрантов два печаталось в самой Словении («Наш звон», 1925–1927, Крань; «Изсельенский вестник», 1932–1940, Любляна), три — во Франции и Голландии. Литературные произведения, публиковавшиеся в них, не отличались высоким художественным уровнем, но представляли интерес как исторический документ. В. Моле, живший в Кракове, и Я. Лаврин из

¹¹ *Drnovšek M. Slovenska izseljenska društva v zahodnoevropskih državah med obema svetovnjima vojnama // Dve domovini. Ljubljana, 1996. № 7. S. 27–43.*

Великобритании — видные литераторы, однако они не были связаны с культурной жизнью словенских диаспор. Оба эмигрировали до войны, расцвет их творчества пришелся на послевоенное время. Во Франции известны имена двух словенцев: художника В. Пилона, занимавшегося также литературным творчеством и переводами, и поэта Ф.В. Кавчича, публиковавшего свои стихи на французском языке.

В Южной Америке начало активной деятельности словенского сообщества относится к 1924 г., когда в Буэнос-Айресе было основано Рабочее культурное общество «Людски одер». Затем в Аргентине появился ряд школ, курсов, певческих обществ, драматических кружков, библиотек и читален; в большинстве случаев диаспора сама финансировала строительство культурных домов. В периодических изданиях «Словенски тедник», «Духовно живljenje», «Нови лист» и «Нива», основанных в конце 1920-х — начале 1930-х гг., начинают публиковаться авторы-эмигранты из разных стран Южной Америки: И. Кацин и Г. Юг из Аргентины, Д. Докторич из Уругвая и Б. Трампуж-Братина из Эквадора.

После победы социалистической революции Словения вместе с политическими противниками нового режима покинули несколько известных писателей, среди которых были Т. Дебеляк, С. Коципер, В. Житник. Во время оккупации они не последовали лозунгу «молчания культуры», выдвинутому солидарной с освободительным движением творческой интеллигенцией, и публиковали свои произведения в изданиях, находившихся под контролем оккупационных властей. После мая 1945 г. оставаться на родине им стало опасно. Находясь в лагерях для перемещенных лиц в Австрии и Италии, они продолжали писать и печататься. В 1948 г. многие уехали в Аргентину, куда в это время переместился центр словенской эмиграции. Если до Второй мировой войны ведущую роль в культурной жизни словенских переселенцев играли эмигранты из США, то после 1949 г. эстафета переходит к словенским писателям в Аргентине. Они сразу же начали тесно сотрудничать с земляками из других стран, с католическими кругами довоенных эмигрантов в Южной Америке и их главным журналом «Духовно живljenje», основанным в 1933 г. Вновь прибывшие учредили в Аргентине ряд новых периодических изданий. Наиболее значительные среди них «Коледар Свободне Словение» (основан в 1949 г.) и литературный журнал «Меддобье», учрежденный в 1954 г. международной организацией «Словенская культурная акция» («СКА»), объединявшей словенских мигрантов — деятелей культуры из разных стран мира, со штаб-квартирой в Буэнос-Айресе. Популярности отдельных авторов способствовала активная издательская деятельность

«СКА». В первые годы организация состояла из пяти секций (философской, музыкальной, театральной, секции живописи и секции художественной литературы), со временем появились и другие. В 2005 г. президент Республики Словении Я. Дрновшек наградил «СКА» Орденом «За заслуги».

Для поэзии словенской послевоенной эмиграции характерны различные направления. Одно — католическое, доминировавшее в 1950–1960-е гг., находит воплощение в религиозной эпике и метафизической лирике. Поэт-эмигрант, переживая боль войны, горечь послевоенных расправ победителей над побежденными, утрату родины, ищет успокоения в медитации. Аргентинские авторы Т. Дебеляк, В. Житник, Ф. Содья, Б. Розман, В. Трухлар и Р. Водеб из Рима, В. Кос из Японии продолжают развивать идейные и эстетические традиции когда-то одного из ведущих литературных журналов Словении «Дом ин свет» (1888–1944), тяготеют к традиционным формам, в частности, сонету. Творческим стимулом для них является чувство патриотизма (однако часто патриотический пафос оказывается сильнее художественных возможностей). Тоска по дому более выражена в рефлексивной лирике, отражающей оторванность эмигрантов от корней, столкновение с чужим миром, неприятие своей судьбы, одиночество, скитальчество. В лирических стихотворениях заметно движение от классических форм к новаторским, экспериментальным. С точки зрения радикальной творческой эволюции интересен опыт В. Житника, от классического сонета пришедшего к мелодичному, до крайности сжатому, эмоциональному одностопному стиху:

...с цветами,
краснеть,
с зерном,
прорасти,
с крестьянами
вызреть...

В последние десятилетия XX в. на авансцену выходит также гражданская поэзия, обращенная не к событиям прошлого, а к настоящему с его кризисом современной цивилизации.

В прозе преобладает реалистический рассказ, часто нравоучительного содержания (Л. Илия — Венесуэла, К. Маусер — США). Многие произведения посвящены событиям Второй мировой войны и судьбам беженцев. Внимание авторов сосредоточено или на патриотической теме — описывая жизнь на родине, они, как правило, ее идеализируют, или на трудностях эмиграции. Социальный роман встречается довольно редко, к этому жанру обращаются

М. Марольт («Созрей, ночь веселая», 1956), С. Коципер («На Божьей ладони», 1957) — оба из Аргентины и Ф. Бюквич («Война и революция», 1983) из США. Вершиной словенской эмигрантской прозы второй половины XX в. по праву считается психологический роман (З. Симчич, Р. Юрчец), который позднее развивается в творчестве Л. Детелы в авангардном направлении. Важное место занимают также автобиографическая и мемуарная литература (Р. Юрчец, С. Коципер), книги для детей и юношества (М. Кунчич). В целом проза «укладывается» в два основных вектора: традиционный и модернистский, при этом многие авторы в своих произведениях используют элементы обеих поэтик.

Драматургия тематически ориентирована прежде всего на события военного и послевоенного прошлого, кардинально изменившие судьбы многих выходцев из Словении (домобранство, репрессии, эмиграция). Такая тематическая ограниченность отличает пьесы словенских авторов-эмигрантов от произведений, в это же время создававшихся для сцены в самой Словении.

К ведущим словенским авторам, переселившимся в Аргентину, следует, помимо уже названных Т. Дебеляка и В. Житника, отнести Ф. Папежа, Т. Дебеляка младшего и Т. Роде в поэзии, Й. Вомбергара и М. Вилленпарта в драматургии, З. Симчича, Р. Юрчеца, С. Коципера, Ф. Содью, П. Шимеца, В. Арко в прозе.

Авторы словенского происхождения, пишущие по-испански, занимают особое место в современной литературе Южной Америки. Так, в испаноговорящих странах большое внимание привлекло произведение А. Валенциц из Чили «Петунья в поле» (2002) о жизни эмигрантов. Некоторые из них, как, например, В. Коциянчич и А. Лауренцич, известны в Словении по переводам. Младшее поколение представляют пишущие на двух языках Г. Папез и Э.Л. Поглайен, в стихотворениях которой причудливо переплетены духовные традиции двух совершенно разных миров: по-альпийски сдержанного и по-южному темпераментного и открытого. Поэта и переводчика Т. Роде читатели Словении и Аргентины знают по его сборникам «Зрочки» (1991), «Город-порт» (1997) и «Быть» (2004). В отличие от большинства поэтов, рожденных в Аргентине и пишущих уже на испанском языке, он не забыл родную речь, и его художественный опыт обогащает современную словенскую поэзию.

Среди прозаиков, после Второй мировой войны эмигрировавших в США, несомненно выделяются К. Маусер и Ф. Бюквич. В поэзии важное место занимает М. Шоукал. Между ее первым американским сборником 1969 г. и следующим, вышедшим на родине в 1999 г., — долгий путь к словенскому читателю. М. Якопичу и М. Яворнику повезло меньше — при жизни их книги на родине не издавались.

В Канаде представителей словенской творческой интеллигенции после Второй мировой войны было значительно меньше, чем в Аргентине. К ним можно отнести популярного прозаика и художника Т. Крамольца, писательницу И. Маринчич-Ожбалт, в середине 2000-х гг. начавшую публиковаться и на родине, издателя и редактора И. Доленца, Ц. Коцьянчич, известную не только своей литературной, но и организаторской работой в сфере культуры, и поэта З. Елинчича.

В Австралии литературная жизнь словенцев началась в 1952 г. с учреждения газеты «Мисли», в которой деятели церкви публиковали рассказы, опираясь на традиции поучительных произведений для народа, издававшихся религиозно-просветительским обществом св. Мохора в середине XIX в. Затем начала выходить газета «Вестник», в которой время от времени печаталась краткая проза на темы эмиграции. Поэзия в это время демонстрировала весьма скромные результаты. Ситуация изменилось после выхода в Австралии в 1962 г. первой словенской книги, написанной Б. Прибацем. В 1979 г. был основан журнал «Австралски словенец», с которым сотрудничали поэты Й. Жохар и Д. Хлиш. По инициативе поэтессы и редактора П. Груден в 1982 г. был учрежден литературный журнал «Свободни разговори», несколько лет спустя он стал печатным органом словенско-австралийского литературно-художественного кружка (SALUK). Активными его членами стали все упомянутые поэты, а также Ц. Жагар и П. Кошак. Лирика этой плеяды поэтов — визитная карточка творчества словенцев в Австралии, почти за полвека опубликованных здесь более 70 книг¹². На английском языке пишут стихи М. Лебер и Д. Хлиш, прозу — И. Кобал и Я. Майник.

Крупных словенских диаспор в Азии и Африке не существует, хотя есть отдельные выдающиеся авторы, например, Й. Цукале, живущий в Индии, и В. Кос из Японии.

После 1945 г. некоторые словенские литераторы-эмигранты обосновались в западноевропейских странах. В Италии — В. Беличич и С. Янежич (Триест), В. Трухлар и Р. Водеб (Рим). В Германию в начале 1950-х эмигрировал успешный прозаик И. Шентюрц, выпустивший более двадцати романов на немецком языке. Там же получили первое признание двуязычные авторы В. Шпрагер и М. Кресе. Австрия приютила поэтессу Т. Ровшек-Витцеманн, поэтессу и писательницу М. Мерлак-Детела и ее мужа Л. Детелу, творчество которого ныне широко известно в Словении. Из живущих во Франции представителей твор-

¹² *Brgoč M. Opisna bibliografija slovenskega tiska v Avstraliji. Glen Waverly, Victorija, 1996.*

ческой интеллигенции на родине сегодня наиболее известны фотограф, эссеист, преподаватель и публицист Е. Бавчар и двуязычная писательница Б. Швигель-Мера, романы которой выходят и в Словении, и во Франции, в частности, в престижном французском издательстве «Галлимар».

Путь произведений авторов-эмигрантов на родину был долг и тернист. В период позднего социализма делались отдельные попытки противостоять духовному геноциду — поползновениями режима вычеркнуть из общественной памяти сам факт существования литературы словенской эмиграции, в первую очередь послевоенной. Так, в 1972 г. в Триесте была опубликована монография видного словенского литературоведа Й. Погачника «Литература словенского зарубежья и эмиграции», отдельные персоналии были включены им и в вышедший в том же году восьмой том «Истории словенской литературы»¹³. Таким образом, художественное наследие политических эмигрантов постепенно становилось частью культурного сознания словенского общества. Его легитимация произошла с появлением на рубеже веков первого историко-литературного научного труда «Литература словенской эмиграции» (1999), три тома которого посвящены соответственно: первый — творчеству словенских авторов Европы, Австралии, второй — Азии, Северной Америки, третий — Южной Америки¹⁴. Еще одним доказательством того, что на карте словенской литературы XX в. больше нет белых пятен, стало включение литературы эмиграции в комплексное исследование истории национальной литературы¹⁵, а выдающихся авторов-эмигрантов — в справочное издание Лексикона словенской литературы¹⁶.

Ключевой фигурой словенской послевоенной эмиграции является Тине Дебеляк (1903–1989). Поэт, переводчик, литературный критик, общественный деятель, он в 1938–1944 гг. возглавлял журнал «Дом ин свет», в то время объединявший людей разных идейных взглядов. Главную миссию печатного слова Дебеляк видел в том, чтобы донести до словенцев образцы мировой литературы, поэтому в годы итальянской оккупации Любляны в условиях вынужденной изоляции национальной культуры он не подчинился

¹³ *Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva 8: Eksistencializem in strukturalizem. Maribor, 1972.*

¹⁴ *Slovenska izseljenska književnost 1–3. (Ur. Janja Žitnik s sodelovanjem Helge Glušič). Ljubljana, 1999.*

¹⁵ *Pogačnik J Slovenska književnost III. Ljubljana, 2001.*

¹⁶ *Slovenska književnost (Ur. Janko Kos, Ksenija Dolinar in Andrej Blatnik). Ljubljana, 1996.*

лозунгу «молчания культуры» и не приостановил работу журнала. Из-за этого после окончания Второй мировой войны Дебеляк оказался неугоден новой власти и был вынужден уехать в Аргентину, где стал видным деятелем национальной эмиграции, соучредителем и первым заместителем председателя «Словенской культурной акции», публиковал произведения Ф. Балантича, К. Маусера и других авторов, запрещенных в Словении. Преподавал в украинском католическом университете Буэнос-Айреса. В эмиграции выпустил несколько поэтических сборников — «Великая черная месса по убиенным словенцам» (1949), «Поцелуй» (1951), «Марии» (1954). Его произведения включены во все антологии послевоенной эмигрантской поэзии и прозы. Дебеляк много переводил с итальянского, испанского (кастильского) и славянских языков, занимался историей литературы и литературной критикой. Важное значение для осмысления литературы эмиграции имеют его обзорные работы «Панорама словенских писателей в эмиграции» (1955) и «Тридцать лет литературы в эмиграции» (1973–1975). В 1980-е гг. в период подготовки словенской «бархатной» революции он был вновь востребован на родине. Сборник избранных стихотворений Дебеляка «Лодочник издалёка» вышел в Словении в 1992 г.

Первой книгой словенской политической эмиграции в Аргентине стала «словенская фреска» — эпическая поэма «Великая черная месса по убиенным словенцам», по драматизму и художественности образов сравнимая с поэмой Ф. Прешерна «Крещение у Савицы»¹⁷. В этом произведении через призму религиозного таинства нравственно и художественно осмысливается трагедия словенского братоубийства — массовое уничтожение домобранцев в мае-июне 1945 г. Поэт первым открыто обвинил новый режим в неоправданной жестокости:

Кровь по Словении разлилась,
кровотóчит открытая рана...

и привлёк внимание всего мира к «постыдному клейму на челе Европы» — лагерю Ветринь близ Целовца (Австрия), откуда были депортированы и немедленно расстреляны на родине бойцы домобранской армии. Дебеляк связал этот эпизод национальной истории с историей христианской европейской цивилизации, с бесконечным конфликтом Добра и Зла.

Второй сборник «Поцелуй» автор посвящает интимной лирике; в его стихах — ностальгическая исповедь человека, тоскующего по родине, семье, жене. Драматическим вехам в судьбе

¹⁷ Poniž D. Spremná študija // *Debeljak T. Čolnar iz daljav*. Maribor, 1992. S. 131.

поэта — расставанию с любимой, прощанию с домом — подчинена и композиция книги. Мотивы разочарования, одиночества, страдания сменяются фиксацией чувственных настроений, когда «руки горячи», «глаза глубоки», «звезды высоки». Лирический герой говорит о своих переживаниях, тоске и надежде. Его голос — это крик души тысяч других, потерявших семью и родину, он говорит от их имени.

Единомышленником и соратником Дебеляка в Буйнос-Айресе был Руда Юрчек (1905–1975). Выпускник Высшей политической школы в Париже (1931), он в 1941–1945 гг. был главным редактором католической газеты «Словенец», выходившей в Любляне. В 1947 г. переселился в Аргентину, выступил соучредителем и первым председателем «СКА» (1954–1969), участвовал в создании ряда эмигрантских печатных изданий («Вредноте», «Меддобье», «Глас СКА», «Сий словенске свободе» и др.). Литературный дебют Юрчеца состоялся в Аргентине, здесь он опубликовал свои новеллы о жизни в эмиграции и психологический роман «Люблянский триптих» (1957), в котором, по мнению Й. Погачника, продолжает эстетические традиции литературного журнала «Модра птица», выходившего в Любляне в 1929–1941 гг.¹⁸ Судьбы трех героев: Симоны и Янеза Павлин, а также Хелены Верник лежат в основе трех частей произведения. Действие начинается в конце войны и захватывает годы так называемых дахауских процессов в Югославии (1947–1949), когда была учинена политическая расправа над бывшими узниками фашистских концентрационных лагерей Дахау и Заксенхаузен, которым инкриминировалось сотрудничество с оккупантами. Иногда автор использует реминисценции, чтобы рассказать о довоенных и военных событиях. Духовное опустошение, разочарование и отчуждение, испытываемые героями, — следствие не только пережитого в годы войны, но и атмосферы послевоенной действительности, олицетворением которой является ярый коммунист Луча, представленный в романе как сатана во плоти. Главный герой мечется между двумя женщинами, женится на одной, поддается обольщению другой. Его жена Симона кончает с собой, его любовница Хелена, изначально бывшая орудием в руках Лучи, порывает с партийцем, принимает католичество и остается с Янезом до конца. В ходе развернутой в стране кампании по борьбе с «предателями» оба попадают на скамью подсудимых и оказываются приговорены к смерти. Перед казнью католический священник их тайно причащает, «освобождая души от греха и неверия».

¹⁸ *Pogačnik J. Slovensko zamejsko in zdomsko slovstvo*. Trst, 1972. S. 87.

Известность получили также три книги мемуаров Юрчеца «Своя свет и тени» (1964; 1966; 1969), привлёкшие читателей убедительностью трактовок.

Прозаик Станко Коципер (1917–1998), юрист по образованию, во время войны, будучи личным секретарем и зятем одного из лидеров домобранства генерала Л. Рупника, работал у него в отделе пропаганды. Роман Коципера «Горец», вышедший в Любляне в 1942 г., был удостоен премии Прешерна города Любляны. После карантина в лагерях для беженцев Коципер переселился в Буэнос-Айрес (1948), где работал адвокатом. До войны пробовал себя в драматургии. В 1956 г. на основе своей неопубликованной пьесы 1936 г. «Рассвет» создал одноименную агитационную криминальную драму, в которой сделал попытку обосновать феномен словенского домобранства. Это подчеркнуто христианская идеалистическая драма, резко критикующая материализм и нигилизм, целью которой, по мнению критика Т. Кермаунера, является оправдание автором словенских противников коммунизма «и прежде всего своего тестя, генерала Рупника как лидера оборонительного движения против сатаны»¹⁹. В эмиграции тема малой родины становится для писателя главной. Созданные до войны произведения о местах, где прошло его детство, автор печатает в книге «Мертик²⁰: рассказы Словенских Гор» (1954). В них показана тяжелая жизнь наемных виноградарей, людей простых и сильных духом. Вершина литературного творчества Коципера — роман «На Божьей ладони» (1957), первое произведение из задуманного автором, но нереализованного цикла романов о жизни Прлекии «И мир вертится дальше». Это один из социальных романов, в котором присутствует острое психологическое видение происходящего. Повесть «Тяшек Гомез отдыхает в Пампе» (1992) рассказывает историю жизни сына словенского виноградаря, прошедшего через принудительные работы на немцев, армию, службу в отрядах домобранцев, лагеря и нашедшего свой дом в аргентинской пампе. При жизни Коципера на родине вышли сборник «Иерусалимский звонарь: истории бывших людей» (1995), куда были включены рассказы 1948–1956 гг., и книга мемуаров «Как я жил» (1996), содержащая ценный документальный материал об истории словенского домобранства.

Среди немногих авторов-эмигрантов, вернувшихся на родину и продолжающих творческую деятельность, важное место занимает прозаик, поэт и драматург Зорко Симчич (род. 1921). Чуть

¹⁹ Kermauner T. Dramatika // Slovenska izseljenska književnost 3. S. 294.

²⁰ Десятая часть зерна, которую молотильщики получали за работу (примеч. переводчика).

менее полувека — с 1948 по 1994 год — он прожил в Аргентине, теперь живет в Словении. Находясь в Южной Америке, писатель много сделал для развития культурного пространства словенской эмиграции, был соучредителем «СКА», возглавлял секцию художественной литературы, редактировал журнал «Меддобье». Он первым среди писателей-эмигрантов получил официальное признание на родине — премию фонда Прешерна (1993), в 2005 г. был избран членом-корреспондентом Словенской академии наук и искусств, в 2013 г. награжден премией Прешерна за вклад в литературу. Писать Симчич начал в гимназические годы, во время войны вышли его роман из жизни гимназистов «Пробуждение» (1943) и сборник сатирических рассказов «Трагедия столетия» (1944). В радиодраме «Печальная песня» (1946) автор одним из первых поднял вопрос о национальном примирении. В эмиграции важным способом самовыражения для него стала поэзия, воплощенная в свободных формах. Тема трагической судьбы словенских домобранцев легла в основу произведений, вошедших в поэтический сборник «Корни вечности» (1974). Лирический герой стихотворения «Ночь» говорит от имени всех словенцев, вынужденных покинуть родину, отождествляя свою личную трагическую судьбу с национальной судьбой:

Во мне Само. Предан.
Во мне Трубар. Прогнан.
Во мне весь батальон
солдат из Ветриня
в могилу послан.

Эта книга Симчича по идейному содержанию и настроению близка поэме Дебеляка, однако в отличие от автора «Мессы...» он использовал более современную афористичную «рубленую» форму стиха.

В 1957 г. выходит самое известное произведение Симчича — психологический роман «Человек по обе стороны стены». Его герой — «иллюстрация духовного и нравственного противостояния словенцев во время оккупации»²¹ — молохом истории занесен в Аргентину, он одновременно бежит от себя, имеющего «две чужбины, но ни одной родины», и ищет свое место в чужом для него окружающем мире. Действие начинается в Буэнос-Айресе, где герой ждет приезда жены, но мысли и чувства его в прошлом. Ассоциативно связанные воспоминания выхватывают из памяти

²¹ *Zdravec F. Slovenski roman dvajsetega stletja. 1. analitični del. Ljubljana, 1997. S. 244.*

картины не самого счастливого детства (строгий отец, нелюбящая мачеха), военного времени, когда происходит самая важная встреча в его жизни — знакомство на похоронах брата-домобранца с его невестой Катей. Любовь к ней, «девушке с другого берега», сочувствующей партизанам, не прошла, особую горечь ей придаст политическая безысходность создавшейся ситуации. Картины лагеря для беженцев в Каринтии сменяют эпизоды прощания с Катей в Триесте, а потом расставания с Европой на корабле в Гибралтарском проливе. Форма внутреннего монолога, свободное перемещение реминисценций, иногда на грани потока сознания, — все это усложняет повествовательную технику, приближает манеру Симчича к модернистской. Судьба романа (и его автора) отражает общую тенденцию постепенного сближения литературы эмиграции с литературным процессом в самой Словении — публикация в 1991 г. на родине этого «одного из самых актуальных словенских романов XX века»²² стала событием.

Проза Симчича представлена также повестью для юношества «Три музыканта, или возвращение Красавицы Виды» (1980) и сборником рассказов новелл и эссе «Пройденные следы» (1993). Среди текстов для сцены выделяются мистерия «Рано наступившая молодость» (1967, поставлена в словенском театре в Торонто в 1970) и драма «Такой долгий август» (1992). В последней на фоне резкой критики словенской политической эмиграции, представлен окончательный распад семьи и человеческих отношений. Идея мистического искупления, заявленная в «Рано наступившей молодости» (невиновный должен жертвовать собой ради виновного), в «Августе» через абсурд, отчаяние и пустоту трансформируется в череду тяжелых испытаний. Автор не приемлет коммунизм и капитализм и ищет выхода в концепции мистического христианства, которое существует вне общества и общественных отношений. В этом заключается главное идейное новаторство и даже вызов Симчича как писателя-эмигранта, поскольку словенская политическая эмиграция к такому пути была не готова²³.

В Словении Симчич продолжает активную литературную деятельность — в 2000-е гг. вышли книги его рассказов и эссе «Римские рассказы» (2006), «Черный бегун» (2006), «Сквозь раздвоенность» (2006), роман «Последние десять братья» (2012).

Поэта и драматурга Франце Папежа (1924–1996) также можно отнести к выдающимся деятелям словенской диаспоры в Аргентине. Во время Второй мировой войны он перешел на сторону домобранцев и впоследствии был вынужден покинуть родину,

²² Čander M. Akvarij // Delo. Književni listi. 10.08.2000. S. 14.

²³ Kermauner T. Slovenska izseljenska književnost. S. 264.

учился в Италии, затем в 1948 г. уехал в Аргентину, где завершил образование. С 1970 г. до своей кончины был редактором журнала «Меддобье», выступал как переводчик и литературный критик. Книга мемуаров в форме эссе «Записки из эмиграции» (1977) интересна своим взглядом изнутри на ситуацию в рядах аргентинских переселенцев из Словении. В драматургию он вошел как автор трилогии «Три поэтические драмы» (1995), включающей пьесы «Лес» (опубликована в 1970), «Святыня», «Крещение у Серебряной реки». Папеж одним из первых начал экспериментировать с драматургической формой (поэтическая драма), однако в идейно-содержательном плане его произведения ограничены типичными для драматургов-эмигрантов проблемами, связанными с событиями войны и первых послевоенных лет.

Значительный вклад в литературу эмиграции Папеж внес как поэт. Его лирика, восходящая к поэтике экспрессионизма, — это одновременно исповедь словенца, оторванного от родных корней, и голос человека, сохраняющего волю к жизни, стремящегося поддерживать в земляках национальный дух. Лирический герой воплощает в себе черты коллективного и личного самосознания через переплетение рационального и метафорического начал. Двигаясь от традиционных форм к свободному стиху, с помощью воссоздания событий, мест, судеб, поэт вступает с читателем в диалог, пробуждая в нем чувство сопереживания. Это нашло отражение в сборниках «Главные слова» (1957), «Два мира» (1985), «Избранные стихотворения» (2001).

Военные и послевоенные события радикально повлияли на судьбу прозаика Карла Маусера (1918–1977). Во время войны вместе с домобранцами он был взят в плен, посажен в тюрьму, затем выпущен на свободу. Однако в мае 1945 г. его семья из-за немецкой фамилии была выслана из Словении. Далее накатанная дорога: австрийские лагеря для беженцев, отъезд в США. Публиковаться в журналах прозаик начал еще до войны; находясь в Австрии в статусе беженца, активно сотрудничал в «Корошке кронике» (рассказы «Ротия», «Проклятая кровь», «Галерники Ереца», «Бунтовщик Матъяж», «Земля», «Ямник»). Тема войны и ее последствий получает развитие в трехчастном романе «Люди под кнутом» с подзаголовком «Словенская художественная трилогия времен оккупации и первых послевоенных лет, написанная на чужбине» (1963; 1964; 1966), где много внимания уделено психологической прорисовке характеров. В центре сюжета — история жизни сельского учителя Жалара, испытавшего все ужасы концентрационных лагерей, как фашистских (Дахау), так и югославских. Повествование мозаично, усложнено документальными вставками, авторскими комментариями и медитативными отступлениями. Реалистичность

изображения местами переходит в излишнюю натуралистичность. Получили читательский резонанс и его романы о жизни крестьян «Часы с кукушкой» (I часть — 1959; II часть — 1960), «Мертвый род» (1963) и «Капеллан Клемен» (1965), опубликованные в Австрии. Там же в 1991 г. вышел роман «Сердце никогда не лжет» (впервые издан в Кливленде в 1954 под названием «Вечная связь»). Представляют интерес социальные и психологические зарисовки жизни словенских эмигрантов в США, печатавшиеся в периодических изданиях США, Канады и Аргентины. В целом проза Маусера развивает традиции национальной патриотической крестьянской литературы²⁴.

Писатель, поэт и художник Тед (Божидар) Крамольц (род. 1922) переселился в Канаду в 1948 г. Этому предшествовали годы учебы на родине, итальянский концентрационный лагерь Гонарс во время войны, австрийский лагерь для беженцев после нее. Еще находясь в Австрии, Крамольц иллюстрировал учебники, рисовал, организовывал выставки, писал стихи и сказки (сборник «Сказки», 1946). В Торонто он закончил Колледж искусств по классу живописи (1951) и начал по-словенски и по-английски писать рассказы, которые публиковал в Канаде, Аргентине, США, Словении и Австрии. Большинство из них автобиографичны и повествуют о пребывании автора в лагерях и канадской жизни. С юмором, иронией, а иногда и сарказмом он описывает быт, нравы и проблемы эмигрантов, обыгрывает стереотипы (например, понятие «чужой»), использует любовные сюжеты. После 1991 г. в Словении вышли четыре романа Крамольца, что сделало его заметной фигурой литературной жизни на родине. Первый роман «Картины из архивов» (1992) представляет собой цикл из семнадцати рассказов, в каждом из которых речь идет об отдельном эпизоде одиссеи сквозного героя-рассказчика; действие романа происходит после войны в лагерях для беженцев и перемещенных лиц и в Канаде. В романе «Потица²⁵ на каждый день» (1997) рассказывается о четырех семейных парах, живущих в Канаде. Их не отпускает прошлое — война, послевоенные репрессии, чувства вражды и мести отравляют их новую канадскую жизнь. Автор меняет оптику повествования (самоубийство одного из героев, бросившегося под поезд, показано глазами машиниста), вводит в него географический, социологический и исторический справочный материал, туристические описания, дневниковые записи, поэтические цитаты. Все это несколько утяжелило текст

²⁴ *Glušič H. Slovenska pripovedna proza v drugi plovcici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 2002. S. 109.*

²⁵ Потница — вид национальной выпечки (*примеч. переводчика*)

и вызвало неоднозначную реакцию критики. От большинства произведений литераторов-эмигрантов одного с ним поколения проза Крамольца отличается отсутствием тенденциозности и идеологической ангажированности, с одной стороны, и живым юмором — с другой; ее «нетипичность» часто вызывает настороженное отношение со стороны эмигрантских кругов.

Поэт Владимир Кос (род. 1924) более полувека живет в Японии, куда в 1956 г., став священником и членом иезуитского ордена, он приехал как миссионер. Во время Второй мировой войны, будучи студентом богословия, он вступил в ряды домобранцев, в мае 1945 г. был вынужден перебраться в Австрию, оттуда в Рим, где получил докторскую степень по теологии. Стихи публиковал в антологиях эмигрантской поэзии, в словенских изданиях Аргентины, Триеста и Горицы. Два первых поэтических сборника «Мария с нами ушла за границу» (1945) и «Дождливые дни» (1946) напечатал под псевдонимом RE-O. Сборник Коса 1945 г. — первая опубликованная после войны в эмиграции словенская книга. Автор более десяти стихотворных сборников, среди которых «Крестный ход просящих» (1955, Буэнос-Айрес); «Добрый вечер» (1960, Токио), «Любовь и смерть. И еще кое-что» (1971, Буэнос-Айрес), «Цветок, который сказал: “Нагасаки”» (1998, Марибор), «Черешни, камелии, сосны» (2004, Целье), «Двадцать пять кривых японского квартала» (2007, Любляна) и двух книг эссе «Эссе с японских островов» (1997) и «Философия наш хлеб насущный» (2004). В своих стихах Кос стремится соединить религиозную проблематику с социальными противоречиями японского мегаполиса и ассоциациями, вызванными воспоминаниями о Словении. Под влиянием одной из старейших культур Восточной Азии классические формы его лирики постепенно уступили место «структурным принципам... экзотического японско-китайского ребуса»²⁶, а одной из его любимых форм стала хайку. Например, четыре хайку составляют стихотворение «Легкая ладья улыбки»:

Травинка-калека
с насыпи рвется
в серебро облаков.

В кимоно тебя спрячу
и свой ха-й-ку направлю
в пенную гладь.

²⁶ Detela L. Dva slovenska besedna umetnika v Aziji // Slovenska izseljenska književnost 1... S. 328.

Высокие волны,
пароходная копоть,
охладите мой мак!

Кимоно распахнулось,
Соскользнул мак с улыбкой
В клоаку уст.

(Перевод Б. Арта)

Поэт Берт Прибац (род. 1933) покинул Словению в 1960 г. по политическим соображениям и четыре десятилетия прожил в Австралии (на родину вернулся в 2000 г.). Филолог-компаративист по образованию, в новой стране он нашел себя в библиотечном деле. Писать начал еще гимназистом, в годы эмиграции печатался в словенских периодических изданиях Австралии, Аргентины и Словении. Активно сотрудничал в австралийско-словенском литературном журнале «Свободни разговори». Самый известный словенский автор Австралии, он много сделал для взаимного сближения двух культур: перевел на словенский язык антологию поэзии австралийских аборигенов «Конец поры мечтаний» (2003), подготовил антологию австралийской поэзии XX в. «Космос вокруг ящерицы» (2003) и сборник избранных стихотворений пяти австралийских поэтов «Ковш времени» (2005), перевел на английский язык лирику С. Косовела и Т. Павчека.

Для ранней поэзии Прибаца характерно общее настроение середины 1950-х гг. с его энтузиазмом послевоенного строительства и оптимистическим взглядом в будущее. Годы эмиграции сказались на тематике и проблематике его произведений, выдвинув на первый план практически неизбежные для поэта-переселенца мотивы (ностальгия, одиночество, раздвоенность), но в то же время в его поле зрения остаются универсальные вопросы бытия, веры, любви. Несмотря на то что в своем первом сборнике «Бронзовый пестик» (1962), ставшем одновременно и первой словенской книгой в Австралии, автор сосредоточен главным образом на судьбе героя на чужбине, эта книга, в отличие от остальной эмигрантской продукции, идейно и стилистически близок поэзии, выходящей в это время в Словении. Во втором сборнике «В клюве голубки» (1973) чувство ностальгии соседствует с пантеистическими настроениями, проявляющимися в желании слиться со всем сущим на земле и во Вселенной. В 1973–1975 гг. в журнале «Меддобье» Прибац публикует два программных цикла «Круг на океане» и «Полный мешок снов», в которых затрагивает важнейшие для него темы — Бог, родина, человек, одиночество, любовь. Уже в Словении вышла книга избранных

стихов «Прозрачные люди» (1991), где представлены произведения трех десятилетий творчества поэта. Последний опубликованный на родине сборник «Запах жасмина» (2008) философски осмысляет прошлое и настоящее — опыт эмиграции и встречу с милыми сердцу местами детства и юности.

Современную словенскую эмигрантскую поэзию нельзя представить без двух долгие годы связанных семейными узами авторов: поэтессы Милены Мерлак-Детелы (1935–2006) и ее мужа Льва Детелы (род. 1939), в 1960 г. эмигрировавших в Вену. Первые публикации Мерлак относятся ко времени ее учебы на философском факультете Люблянского университета (1955–1960), она активно сотрудничала с такими ведущими изданиями, как «Млади образи», «Ревия 57», «Наша содобност», «Трибуна». После отъезда публиковалась в словенских эмигрантских изданиях, выпустила ряд книг, в том числе две на немецком языке. Первый сборник «Судьба снизу» (1964) наиболее полно отражает «женскую» суть ее поэзии, погружающей читателя в мир переживаний и чувств лирической героини — мир безответной любви, слабости, незащитности.

Я больше тебя не вижу,
ты как стайер унесся
на коньках по ледяной равнине,
твое молчание двигает льдины
и закрывает мне путь.

Я не могу отогреть
белую лань,
замерзающую в полярной ночи;
только одинокое солнце и
бесстрастность
северного сияния.

(«Прощание в полярной ночи»)

Исповедальность соседствует в лирике Мерлак с гражданским пафосом, что отчетливо проявляется в ее второй книге «Слово без слова» (1968), где есть стихи на злободневные темы, осуждающие расизм («Черно-белый стих»), говорящие правду о судьбе словенцев, обвиненных в коллаборационизме («Весна 1945»). Под влиянием авангардных взглядов Л. Детелы стилистика поэтессы несколько меняется, появляются не свойственные ей ранее иронические ноты и герметизм формы. В русле сюрреализма написан сборник стихотворений в прозе «Тайна дерева» (1969), в которых поднимаются сложнейшие философские и этические вопросы: неотвратимость судьбы, бегство от прошлого, соотно-

шение счастья и свободы, кризис нравственных ценностей. По случаю главных католических праздников написаны стихотворения в книге «Вечнозеленый свет» (1976). Итогом четырех десятилетий творческой деятельности поэтессы стал сборник избранных произведений «Мир рассвета» (1997).

Вместе с мужем Мерлак издала словенско-немецко-английский сборник стихов «То, что рассказала ночь» (1985), в который включила ряд своих произведений.

Поэт, прозаик, драматург, переводчик, редактор, публицист и литературный критик Лев Детела, пишущий на словенском и немецком языках, несмотря на необыкновенную работоспособность и плодовитость (более сорока книг, из них на родном языке — девять сборников стихов, пять романов, несколько книг краткой прозы, мемуаров, эссе), в Европе до недавнего времени был более известен как немецкоязычный автор. В немецкой периодике он публикует обзоры новинок словенской литературы, читателю в Словении и за рубежом знакомит с австрийскими и немецкими достижениями художественного слова. Одним из первых Детела начал исследовать современную словенскую литературу в Австрии (монография «Послевоенные словенские поэты и прозаики Каринтии», 1977). В его послужном списке также две пьесы — «Геройство соломенного Крпана» (1965) и «Черный мужчина» (1969), «Сахарикнут» (1969), «Метаэлемент» (1970), «Легенды о канатоходцах и лунатиках» (1973), «Café noir» (1989) — все эти книги стихов увидели свет в издательствах Лондона, Канберры и Вены. Очень показателен сборник «Café noir», стихотворения которого передают пессимистическое мироощущение лирического героя, его страхи и сомнения. При этом автор свободно владеет и рифмой, и верлибром.

Погасите свет, человеки,
Сердце книги почило навеки.

Пространство погисло в море ночном,
В окно бьются ветер и дождь перед сном.

Все во тьме, вдруг гляжу — надо мною палач:
Он как я — полуночник, канатный плясун, и горяч!
(«Завещание»)

С начала 1990-х гг. произведения Детелы начинают выходить в Словении (поэзия: «Дух и тело», 1993; «Старосветские песни», 1999; проза: «Эмигрант», 1999; «Три звезды: роман о графах Цельских и Веронике Десеницкой», 2008 и др.).

Если краткая проза стала для Детелы своеобразным испытательным полигоном — здесь он любит экспериментировать, соединяя элементы сюрреализма и лудизма, абсурд и фантастику (сборники «Лабиринт», 1964; «Покушение: проза и стихи», 1966; «Статуя короля», 1970), то в любимом жанре исторического романа он менее радикален. Его произведения на исторические темы «Мастер Марии» (1974) — о средневековом художнике, «Нищета и блеск словенского князя» (1989) — о словенцах Карантании²⁷ в период правления последнего языческого князя Борута, «Янтарный союз» (1998) — о «янтарном» пути времен Юлия Цезаря, проходившем через словенские земли, несмотря на сложную повествовательную технику, читаются легко.

Автобиографическая и мемуарная проза Детелы представлена книгами «Хронометр жизни» (1987) и «Вена на почтовой марке» (2009).

²⁷ Карантания (словен. Karantanija) — государство славян в восточных Альпах в VII–IX веках. Располагалось на территории современной Каринтии и Штирии (*примеч. ред.*).

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Настоящая книга дает представление о том, какой путь прошла словенская литература в прошлом столетии. Но литературный процесс обладает свойствами перпетуум-мобиле — его не остановить. Мир меняется, а вместе с ним меняется и форма существования литературы, ее понятийный язык и иерархия ценностей.

Начало нового тысячелетия стало для Словении важным этапом развития. Она пережила несколько смен правительств, экономический кризис, вышла на международную арену, стала членом Евросоюза. Вместе с тем первые десятилетия независимости выявили целый ряд проблем, вызванных коренными изменениями в политической, общественной и социокультурной жизни словенцев. Отмена цензуры, давление законов рынка, перестройка отношений государства, общества и культуры, столкновение стремления к национальному самоутверждению с процессами глобализации — все это сказалось на социокультурной ситуации в целом и на бытовании литературы и ее инфраструктуры в частности.

Обретению государственной самостоятельности словенцев предшествовал почти тысячетный путь, на протяжении которого языку и литературе как главным средствам выражения национального самосознания придавалось особое значение. После провозглашения независимости в Словении сложилась парадоксальная ситуация: только что образованное государство перестало рассматривать художественную печатную продукцию как инструмент национальной самоидентификации и переадресовало эту обязанность частному издателю с его коммерческим интересом. Политические и экономические трансформации запустили механизм саморегуляции национальной литературной системы, движимой необходимостью приспособиться к новым

условиям, «встроиться» в глобализированную западную культуру, что способствовало возникновению в стране новой литературной ситуации, развивающейся по законам рынка. Видимо, поэтому востребованными оказались не «большие» темы — либерализация, государственность, европеизация, а камерные сюжеты, обращенные к конкретному личностному опыту. Чтобы выжить, сегодняшний словенский писатель вынужден нравиться и читателю, и редактору, и издателю.

Утверждение в общественной жизни принципа плюрализма привело к сосуществованию в культуре множества эстетических систем. Результатом этого в словенской литературе первого десятилетия XXI в. стал ее небывалый эклектизм, сочетание самых разнообразных векторов, поэтик и дискурсов. При этом произошло существенное перераспределение писательских сил: в 2000-е гг. на первое место вновь с явным преимуществом вышел роман. Если с 1991 по 2000 г. было опубликовано около 370 романов¹, то в 2000–2010 гг. их число почти удвоилось. Среди лидирующих авторов Э. Флисар, опубликовавший в этот период пять романов, а также Я. Вирк и В. Мёдерндорфер с четырьмя. В целом же три романа за десять лет — среднестатистический показатель для современного словенского прозаика, типичный как для представителей старшего и среднего поколений (Б. Пахор, А. Ребула, Д. Янчар), так и для молодых литераторов (Н. Газвода). Кроме этих видимых количественных изменений, принципиальное значение имеют качественные, связанные с доминированием отдельных типов романа, а также с введением в словенский литературный обиход новой тематики и проблематики. Пытаясь привести многообразие современной словенской романной продукции к некоему общему концептуально-типологическому знаменателю, профессор Люблянского университета А. Зупан-Сосич, вслед за М. Эпштейном предлагает воспользоваться универсальной приставкой «транс» и назвать существующий в нынешней словенской литературе тренд «трансреализмом». По ее мнению, это определение способно точно отразить характер постепенно утверждающегося в современной литературе метода/стиля, соединяющего элементы традиционной реалистической техники с инновациями на уровне художественного образа. Подобные трансформации укоренившейся модели реалистического романа она обнаруживает в произведениях А. Чара, М. Доленца, Ф. Франчича, П. Главан, М. Маццини, А. Моровича, А. Скубица,

¹ *Zupan Sosič A. Sodobna slovenska proza // Svetovni dnevi slovenske literature. Ljubljana, 2006. S. 13.*

З. Хочеваара, Я. Вирка, Ф. Лаиншчека и ряда других писателей². При этом многие из названных авторов проявляют интерес к вопросам сексуальной идентичности, и одной из главных в их творчестве продолжает оставаться тема любви. Некоторые прозаики начинают осваивать и совершенно новые явления и реалии текущей жизни, например, положение национальных меньшинств в независимой Словении или последствия распада Югославии (нашумевшие романы Г. Войновича «Чефуры вон!», 2008, и «Югославия, моя страна», 2011).

Меняется гендерный состав литераторов, доля авторов-женщин в национальной прозе, поэзии и драматургии составляет уже почти 40%. Написанные ими произведения пользуются читательским спросом, регулярно номинируются на национальные литературные премии и даже их получают. Б. Швигель-Мера, К. Маринчич, Н. Кокель, С. Тратник, Н. Крамбергер активно внедряют в художественную практику технику «женского письма».

В целом истекшее десятилетие показало, что словенской литературе после завершения своей многовековой национально-охранительной миссии и частичной утраты привилегированного статуса удалось найти в себе скрытые художественные резервы. Несмотря на размывание ценностных критериев и возрастающую угрозу маргинализации, она по-прежнему создает интеллектуальные и эстетические формы переживания жизни, так необходимые словенцу XXI в., сохраняя тем самым своё важнейшее предназначение — защищать экологию человека.

² Zupan Sosič A. Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu. Marijbor, 2011. S. 105–106.

ПРИЛОЖЕНИЯ



ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖУРНАЛЫ

1918–1945

- Люблянски звон / Ljubljanski zvon. Любляна, 1881–1941.
Дом ин свет / Dom in svet. Любляна, 1888–1944.
Младика / Mladika. Горица, Превалье, Целье, 1922–1941.
Рдечи пилот / Rdeči pilot. Любляна, 1922.
Трие лабодье / Trije labodje. Любляна, 1922.
Криж на гори / Križ na gori. Любляна, 1924–1927.
Младина / Mladina. Любляна, 1924–1928.
Танк / Tank. Любляна, 1927.
Модра птица / Modra ptica. Любляна, 1929–1941.
Книжевност / Književnost. Любляна, 1932–1935.
Деянье / Dejanje. Любляна, 1938–1941.
Обзорья / Obzorja. Марибор, 1938–1940.

1945–2000

- Нови свет / Novi svet. Любляна, 1946–1952.
Разгледи / Razgledi. Триест, 1946–1955.
Нова обзорья / Nova obzorja. Любляна, Марибор, 1948–1964.
Беседа / Beseda. Любляна, 1951–1957.
Вредноте / Vrednote. Буэнос-Айрес, 1951–1957.
Наша содобност / Naša sodobnost. Любляна, 1953–1962.
Меддобье / Meddobje. Буэнос-Айрес, 1954 – н./вр.
Ревия 57 / Revija 57. Любляна, 1957–1958.
Песпективе / Perspective. Любляна, 1960–1964.
Проблеми / Problemi. Любляна, 1962 – н./вр.
Содобност / Sodobnost. Любляна, 1963 – н./вр.
Диалоги / Dialogi. Любляна, 1965 – н./вр.
Залив / Zaliv. Триест, 1966–1990.
Каплье / Kaplje. Идрия, 1966–1972.
Простор ин час / Prostor in čas. Марибор, 1969–1974.
Приморска срещанья / Primorska srečanja. Копер, 1977 – н./вр.
Ментор / Mentor. Любляна, 1978 – н./вр.
Нова ревия / Nova revija. Любляна, 1982 – н./вр.
Литература / Literatura. Любляна, 1989 – н./вр.
Срце ин око / Srce in oko. Любляна, 1989–1993.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ

Премия Ф. Прешерна* **в номинации «Художественная литература»**

- 1947 – Матей Бор, Иго Груден, Иван Потрч, Тоне Селишкар,
Витомил Зупан
1948 – Карел Грабельшек, Братко Крефт, Антон Слодняк
1949 – Франце Бевк, Антон Инголич, Владимир Левстик,
Цирил Космач
1950 – Прежихов Воранц, Мира Пуц
1951 – Фран С. Финжгар, Миле Клопчич
1952 – Юш Козак, Матей Бор
1954 – Франце Бевк
1955 – Иван Потрч
1956 – Фердо Козак
1957 – Цене Випотник
1958 – Лойз Крайгер, Бено Зупанчич
1959 – Мишко Кранец, Данило Локар
1960 – Фран Альбрехт
1961 – Миле Клопчич
1962 – Йоже Удович, Матей Бор
1963 – Юш Козак, Павле Зидар, Лойзе Кракар
1964 – Эдвард Коцбек, Мишко Кранец, Иван Минатти,
Грегор Стрниша
1965 – Тоне Павчек, Смилян Розман, Цирил Злобец
1966 – Игнац Копривец
1967 – Божо Водушек, Андрей Хинг, Каетан Кович
1968 – Янко Глазер, Марьян Колар

* Высшая государственная награда Словении в области искусства, имеет несколько номинаций.

- 1969 – Франце Коблар, Янез Градишник, Лойзе Ковачич, Алойз Ребула
1970 – Тоне Кунтнер, Тоне Светина, Руди Шелиго, Дане Зайц
1971 – Эла Пероци
1972 – Петер Божич, Франце Форстнерич, Петер Левец, Йоже Сной
1973 – Лойзе Ковачич, Примож Козак, Томаж Шаламун
1974 – Вено Тауфер
1975 – Братко Крефт, Богомил Фатур, Флорьян Липуш
1976 – Карел Грабельшек, Мишко Кранец, Йоже Яворшек, Светлана Макарович
1977 – Лойзе Кракар, Владо Хабьян, Валентин Поланшек
1978 – Антон Инголич, Каетан Кович, Владимир Кавчич, Мирослав Кошута, Янко Месснер
1979 – Янез Менарт, Эрвин Фритц, Драго Янчар, Душан Йованович, Саша Вуга
1980 – Цирил Космач, Нико Графенауэр, Тоне Партлич, Марьян Рожанц
1981 – Филип Калан-Кумбатович, Дане Зайц, Марко Кравос
1982 – Цирил Злобец, Бранко Градишник
1983 – Мира Михелич, Андрей Кокот
1984 – Тоне Павчек, Витомил Зупан, Борис А. Новак
1985 – Иван Минатти, Густав Януш
1986 – Доминик Смоле, Грегор Стрниша, Милан Есих
1987 – Павле Зидар, Алойз Ихан
1988 – Андрей Хинг, Иво Светина
1989 – Руди Шелиго, Алеш Дебеляк, Милан Деклева, Майя Хадерлап
1990 – Душан Йованович, Франчек Рудольф
1991 – Марьян Рожанц, Андрей Брвар
1992 – Борис Пахор, Марьян Томшич
1993 – Драго Янчар, Эвальд Флисар, Зорко Симчич
1995 – Алойз Ребула, Мате Доленц, Фери Лаиншчек, Сергей Верч
1996 – Вено Тауфер, Урош Зупан, Владо Жабот
1997 – Нико Графенауэр, Майя Новак
1998 – Саша Вуга, Урош Калчич
1999 – Томаж Шаламун, Яни Вирк
2000 – Светлана Макарович, Винко Мёдерндорфер
2002 – Милан Есих
2004 – Флорьян Липуш
2006 – Милан Деклева
2011 – Мирослав Кошута
2012 – Йоже Сной
2013 – Зорко Симичич

Премия Кресник*

- 1991 – Лойзе Ковачич, «Кристалльное время»
1992 – Фери Лаиншчек, «Вместо кого цветет цветок»
1993 – Милош Микельн, «Большая медведица»
1994 – Андрей Хинг, «Чудо Феликс»
1995 – Тоне Перчич, «Изгоняющий дьявола»
1996 – Берта Боету, «Птичий дом»
1997 – Владо Жабот, «Волчьи ночи»
1998 – Зоран Хочевар, «Башмачок с берега»
1999 – Драго Янчар, «Звон в голове»
2000 – Андрей Скубиц, «Горький мед»
2001 – Драго Янчар, «Катарина, павлин и иезуит»
2002 – Катарина Маринчич, «Скрытая гармония»
2003 – Руди Шелиго, «Потерянный свиток»
2004 – Лойзе Ковачич, «Детские вещи»
2005 – Алойз Ребула, «Приморский ноктюрн»
2006 – Милан Деклева, «Триумф крыс»
2007 – Фери Лаиншчек, «Муриша»
2008 – Штефан Кардош, «Пляска рислинга»
2009 – Горан Войнович, «Чефуры, вон!»
2010 – Тадей Голоб, «Свиные ножки»
2011 – Драго Янчар, «Этой ночью я ее видел»
2012 – Андрей Скубиц, «Насколько ты моя»
2013 – Горан Войнович, «Югославия, моя страна»

Премия С. Енко**

- 1986 – Нико Графенауэр, «Палимпсесты»
1987 – Вено Тауфер, «Водяные»
1988 – Томаж Шаламун, «Мера времени»
1989 – Алеш Дебеляк, «Словарь тишины»
1990 – Милан Деклева, «Отщипывание от божественного»
1991 – Милан Есих, «Сонеты»
1992 – Юре Детела, «Стихи»
1993 – Каетан Кович, «Сибирский цикл»
1994 – Светлана Макарович, «То время»
1995 – Борис А. Новак, «Мастер бессонницы»
1996 – Изток Осойник, «Тёсаные камни»; Алойз Ихан, «Девушка с юга»

* Присуждается газетой «Дело» за лучший роман года.

** Присуждается Обществом словенских писателей за лучший поэтический сборник года.

- 1997 – Петер Семолич, «Дом из слов»
1998 – Дане Зайц, «Вниз, вниз»
1999 – Нико Графенауэр, «Оттиски»
2000 – Урош Зупан, «Дерево и воробей»
2001 – Милан Есих, «Ямбы»
2002 – Эрика Воук, «Описание картины»
2003 – Бране Мозетич, «Банальное»
2004 – Цирил Берглес, «Дневник-свидетель»;
Йоже Сной, «Роспись изнутри»
2005 – Майя Видмар, «Присутствие»
2006 – Йосип Ости, «Все любви разные»;
Миклавж Комель, «Ипподром»
2007 – Томаж Шаламун, «Синяя башня»
2008 – Адрей Медвед, «Приближения»
2009 – Алеш Дебеляк, «Контрабандисты»
2010 – Иво Светина, «Обиталище сфинкса»
2011 – Примож Чучник, «Дар»
2012 – Янез Рамовш, «Из окон бью по курентам»

Премия С. Грума*

- 1979 – Дане Зайц, «Воранц»
1980 – Душан Йованович, «Карамазовы»
1981 – Руди Шелиго, «Свадьба»
1982 – Драго Янчар, «Диссидент Арнож и его близкие»
1983 – Доминик Смоле, «Золотые сапожки»
1984 – Тоне Партлич, «Мой папа – социалистический кулак»;
Руди Шелиго, «Ана»
1985 – Драго Янчар, «Большой блестящий вальс»
1986 – Дане Зайц, «Калевала»
1987 – Йоже Сной, «Габриэль и Михаэль»;
Иво Светина, «Биллиард на Капри»
1988 – Сергей Верч, «Евангелие от Иуды»
1989 – Драго Янчар, «Выслеживая Годо»
1990 – Душан Йованович, «Стена, озеро»
1991 – Милан Есих, «Только одно прикосновение»
1992 – Иво Светина, «Сады и голубица»
1993 – Эвальд Флисар, «А что о Леонардо?»
1994 – Душан Йованович, «Антигона»

* Ежегодно присуждается за лучшее драматургическое произведение, вручается во время фестиваля «Неделя словенской драмы», которую проводит Театр Прешерна (город Крань).

- 1995 – Драго Янчар, «Хальштат»
1996 – Иво Светина, «Так умирал Заратустра»
1998 – Матьяж Зупанчич, «Владимир»
1999 – Зденко Кодрич, «Поезд через озеро»
2000 – Рок Вилчник (псевдоним «rokgre»), «То»
2001 – Зоран Хочевар, «Я тя убью!»; Матьяж Зупанчич,
«Голый пианист, или Маленькая ночная музыка»
2002 – Душан Йованович, «Экзгибиционист»
2003 – Матьяж Зупанчич, «Коридор»
2004 – Эвальд Флисар, «Нора Нора»
2005 – Матьяж Бришки, «Крест»
2006 – Матьяж Зупанчич, «Класс»
2007 – Драгица Поточняк, «За наших молодых дам»
2008 – Рок Вилчник (псевдоним «rokgre»), «Мусор на Луне»
2009 – Симона Семенич, «5fantkov.si»
2010 – Симона Семенич, «24 часа»;
Иво Светина, «Склеп для булочной»
2011 – Матьяж Зупанчич, «Shocking Shopping»
2012 – Винко Мёдерндорфер, «Упражнения от тоски»

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Библиография российской словенистики (1990–2010) / Авторы-составители Ю.А. Созина, Т.И. Чепелевская. М., 2011.
- Бершадская М.Л.* Драматургия и театр словенского антифашистского сопротивления (1941–1945) // Вестник Ленинградского ун-та. 1975. № 20.
- Бершадская М.Л.* Первая мировая война в словенской драматургии (1918–1941) // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. М., 2004.
- Вагапова Н.М.* Югославский партизанский театр // Искусство ЦЮВЕ в борьбе с фашизмом. 1939–1945. М., 1986.
- Вирк Т.* «Политический» постмодернизм в прозе некоторых славянских литератур // Славяноведение. 2006. № 6.
- Вирк Т.* Творчество Драго Янчара и наследие М. А. Булгакова // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3: в 2 ч. Ч. 2. Пермь; Люблина, 2005.
- Енстерле-Долежалова А.* Война как метафора. Витомил Зупан «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары» // Опыт истории — опыт литературы. Вторая мировая война: Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2007.
- Ильина Г.Я.* Развитие югославского романа в 20–30-е гг. XX в. М., 1985.
- История Словении. СПб., 2011.
- Козак К. Я.* Словенская драматургия и процессы глобализации // Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве. М., 2009.
- Краль Л.* Период экспрессионизма в словенской драматургии (обзор) // Славяноведение. 2000. № 1.
- Кос М.* Косовел и нигилизм: попытки конструктивной деструкции // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4: в 2 ч. Пермь; Скопье; Люблина, 2006. Ч. 2.
- Лексикон южнославянских литератур. М., 2012.

- Рыжова М.И.* Творческий путь О. Жупанчича и его вклад в развитие словенской прогрессивной поэзии XX века // Развитие зарубежных славянских литератур XX века. М., 1964.
- Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков). М., 2010.
- Созина Ю.А.* Автор и герой в романах Витомила Зупана // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 2000. № 4.
- Созина Ю.А.* Из жизни словенских писателей Ю. Козака и Ц. Космача // Деятели славянской культуры в неволе и о неволе. XX век. М., 2006.
- Созина Ю.А.* Между смертью и бессмертием. Проблема героя в новеллах Эдварда Коцбека «Страх и мужество» // Филологические заметки: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 4: в 2 ч. Пермь; Скопье; Любляна, 2006. Ч. 2.
- Созина Ю.А.* Постмодернизм в романе Андрея Блатника «Факелы и слезы» // Утопия и утопическое в славянском мире М., 2002.
- Созина Ю.А.* Постмодернистская ирония в словенской новеллистике 1990-х годов (Руди Шелиго «Услышанное воспоминание») // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М., 2002.
- Созина Ю.А.* Словенские поэты Божо Водушек (1905–1978) и Миле Клопчич (1905–1984) // Славянский альманах 2005. М., 2006.
- Созина Ю.А.* Творчество Витомила Зупана в общем процессе литературного и общественного развития Словении // Политика и поэтика. М., 2000.
- Сонькин В.В.* Словенская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3.
- Старикова Н. Н.* Исторический роман в словенской литературе конца XX – начала XXI века. Между «массовым» и «элитарным» // Славяноведение. 2011. № 3.
- Старикова Н.Н.* К проблеме экспрессионизма в словенской литературе // Славянский альманах 2000. М., 2001.
- Старикова Н.Н.* Литература независимой Словении (в поисках новой самоидентичности) // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М., 2002.
- Старикова Н.Н.* Парадигма постмодернизма в словенской литературе (поэзия и проза 1970–1990-х гг.) // Постмодернизм в славянских литературах. М., 2004.
- Старикова Н.Н.* Скрытое сопротивление и легальное инакомыслие (литературная ситуация в Словении в период существования СФРЮ) // Поэтика и политика. М., 2000.
- Старикова Н. Н.* Словенский исторический роман в XX веке: национальное и универсальное // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2006.
- Старикова Н.Н.* Словенский исторический роман 1920–30-х гг. Типология, генеалогия, поэтика. М., 2006.

- Старикова Н.Н.* Словенская культура // История культур славянских народов: в 3 т. Культура XX века. М., 2008. Т. 3.
- Старикова Н.Н.* Словенская литература / Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: в 2-х т. Т. II. 1970–1980-е гг. М., 2001.
- Старикова Н.Н.* Словенские поэты-авангардисты 1920-х гг. // Поэтический мир славянства. Общие тенденции и творческие индивидуальности. Исследования по славянской поэзии. М., 2006.
- Старикова Н.Н.* Феномен В. Бартола. Роман «Аламут» // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М., 2003.
- Чепелевская Т.И.* Два поэта — две судьбы: Франце Балантич и Карел Дестовник-Каюх // Славянский альманах 2005. М.: Индрик, 2006.
- Чепелевская Т.И.* Образ времени в словенской поэзии XX в. // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М., 2009.
- Чепелевская Т.И.* Очерки словенской литературы в историко-культурном освещении. М.; СПб., 2013.
- Чепелевская Т.И.* Словенская литература / Ч. III. Литература периода Второй мировой войны (1939–1945) // История литератур западных и южных славян: в 3-х т. М., 2001. Т. 3.
- Чепелевская Т.И.* Франце Балантич: сакрализованный образ поэта // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004.
- Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008.
- Югославия в XX веке: Очерки политической истории. М., 2011.
- Яковлева Н.Б.* Современный роман Югославии. М., 1980.
-
- Bernik F., Dolgan M.* Slovenska vojna proza. Ljubljana, 1988.
- Borovnik S.* Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literaturnih likah. Ljubljana, 1995.
- Borovnik S.* Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja. Ljubljana, 2005.
- Dolgan M.* Slovenska književnost tako ali drugače. Ljubljana, 2004.
- Dolenc J., Koblar F.* France Bevč: Ob stoletnici rojstva. Ljubljana, 1990.
- Dolarin D.* Med književnostjo, narodom in zgodovino. Celje; Ljubljana, 2007.
- Dovič M.* Slovenski pisatelj: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu. Ljubljana, 2007.
- Glušič H.* Pripovedna proza Cirila Kosmača: razvoj motivike in načini njenega oblikovanja. Ljubljana, 1975.
- Glušič H.* Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 2002.
- Inkret A.* In stoletje bo zardelo. Kocbek, življenje in delo. Ljubljana, 2011.
- Juvan M.* Intertekstualnost. Ljubljana, 2000.
- Juvan M.* Domači parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost. Ljubljana, 1997.
- Juvan M.* Vezi besedila: študije o slovenski književnosti in medbesedilnosti. Ljubljana, 2000.

- Hladnik M.* Slovenski zgodovinski roman Ljubljana, 2009.
- Kmecl M.* Tisoč let slovenske literature. Ljubljana, 2004.
- Koruza J.* Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Ljubljana, 1997.
- Kos J.* Na poti v postmoderno. Ljubljana, 1995.
- Kos J.* Pregled slovenskega slovstva. Ljubljana, 2002.
- Kos J.* Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 1987.
- Kos M.* Branje po izbiri. Ljubljana, 2004.
- Kos M.* Kritike in refleksije. Ljubljana, 2000.
- Kos M.* Prevzetnost in pristranost. Ljubljana, 1996.
- Matajc V.* Osvetljave. Kritički pogledi na slovenski roman v devetdesetih. Ljubljana, 2001.
- Novak Popov I.* Izkušnja in pripoved. Ljubljana, 2008.
- Novak Popov I.* Sprehodi po slovenski poeziji. Maribor, 2003.
- Obdobja 31. Slovenska dramatika. Ljubljana, 2003.
- Obdobja 23. Slovenska kratka pripovedna proza. Ljubljana, 2006.
- Obdobja 21. Slovenski roman. Ljubljana, 2003.
- Obdobja 29. Sodobna slovenska književnost 1980–2010. Ljubljana, 2010.
- Pahor B., Rebula A.* Edvard Kocbek — Pričevalec našega časa. Trst, 1975.
- Paternu B.* Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Ljubljana, 1989.
- Paternu B.* Od ekspresionizma do postmoderne. Študije o slovenskem pesništvu in jeziku. Ljubljana, 1999.
- Paternu B.* Razpotja slovenske proze. Novo Mesto, 1993.
- Pibernik F.* Temni zaliv Franceta Balantiča: portretna skica. Ljubljana, 1991.
- Pogačnik J., Zadravec F.* Zgodovina slovenskega slovstva. Maribor, 1968–1972. T. 1–8. Pogledi na Bartola. Ljubljana, 1991.
- Poniž D.* Slovenska lirika. 1950–2000. Ljubljana, 1997.
- Pregelj B.* Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti. Ljubljana, 2007.
- Rejs V.* Čarovnija pisanija: portreti slovenskih književnikov. Ljubljana, 2005.
- Schmidt G.* Dominik Smole. Ljubljana, 2011.
- Slovenica I. История и перспективы российско-словенских отношений СПб., 2011.
- Slovenica II. Славянский межкультурный диалог в восприятии русских и словенцев. М., 2011.
- Slovenska izseljenska književnost 1–3. Ljubljana, 1999.
- Slovenska književnost 1945–1965 (I–II). Ljubljana, 1967.
- Slovenska književnost. Leksikon. Ljubljana, 1996.
- Slovenska književnost III. Ljubljana, 2001.
- Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990.
- Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije. 1848–1992. Ljubljana, 2005
- Štoka T.* Prevara ogledala. Ljubljana, 1994.
- Štuhec M.* Slovenska esejistika v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 2003.

- Toporišič T.* Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in upri-zoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Ljubljana, 2004.
- Toporišič T.* Ranljivo telo teksta in odra, kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let 20. Stoletja. Ljubljana, 2007.
- Virk T.* Postmoderna in «mlada slovenska proza». Maribor, 1991.
- Virk T.* Strah pred naivnostjo Poetika postmodernistične proze. Ljubljana, 2000.
- Virk T.* Tekst in kontekst. Ljubljana 1997.
- Zdravec F.* Pesnik Alojz Gradnik 1882–1967. Ljubljana, 1999.
- Zdravec F.* Slovenska ekspresionistična literatura. Murska Sobota, Ljubljana, 1993.
- Zdravec F.* Slovenski narodnoobrambni in protivojni roman. Murska Sobota, 2011.
- Zdravec F.* Slovenski roman 20. stoletja. I–III. Murska sobota; Ljubljana, 1997, 2002, 2005.
- Zdravec F.* Srečko Kosovel 1904–1926. Koper, 1986.
- Zupan Sosič A.* Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu. Maribor, 2011.
- Zupan Sosič A.* Robovi mreže, robovi jaza. Sodobni slovenski roman. Maribor, 2006.
- Zupan Sosič A.* Zavetje zgodbe. Ljubljana, 2003.

Русские переводы словенских авторов,
упомянутых в книге

- Бевк Ф.* Сундук с серебром. Повести и рассказы. М.: Художественная ли-тература, 1990.
- Бор М.* Звезды вечны // Драматургия Югославии. М., 1982.
- Есих М.* Стихи. Любляна: Dgustvo slovenskih pisateliev, 2009.
- Жупанчич О.* Пробуждение. М.: Гослитиздат, 1961.
- Жупанчич О.* Лирика. М.: Художественная литература, 1978.
- Земля и мужество. Современная словенская поэзия. М.: Прогресс, 1981.
- Зупан В.* Левитан. М.: Лингвистика, 2013.
- Зупан В.* Усталые боги // Повести и рассказы югославских писателей. М.: Художественная литература, 1978.
- Зупанчич Б.* Вечеринка // Повести и рассказы югославских писателей. М.: Художественная литература, 1978.
- Зупанчич Б.* Набат. М., Радуга. 1985.
- Из века в век. Словенская поэзия. М.: Пранат, 2008.
- Космач Ц.* Весенний день. М.: Прогресс, 1988.
- Космач Ц.* Избранное. М.: Прогресс, 1976.
- Космач Ц.* Кузнец и дьявол // Повести и рассказы югославских писателей. М.: Художественная литература, 1978.
- Кранец М.* Дети, чьи вы? // Современная югославская новелла. М.: Прогресс, 1965.
- Кранец М.* Лиственницы над долиной. М.: Прогресс, 1977.
- Кранец М.* Натюрморт с яйцами // Повести и рассказы югославских писателей. М., Художественная литература, 1978.

- Кранец М.* Проклятый пес // Неразделимые. Рассказы писателей Югославии. М.: Художественная литература, 1985.
- Крик раздвоенной души. Два поэта Словении: По разные стороны огня. Франце Балантич (1921–1943). Карел Дестовник-Каюх (1922–1944). СПб.: Алетейя, 2009
- Новак Б.А.* Кассандра (трагедия) // Из века в век. Литературное содружество. Поющие письма. III Межд. фестиваль славянской поэзии. Тверь, 2011.
- Пахор Б.* Некрополь. Любляна: Umco, 2011.
- Поэзия Словении XX век. М.: Художественная литература, 1989.
- Прежихов В.* Добердоб. М.: Художественная литература, 1962.
- Прежихов В.* Левый карман // Повести и рассказы югославских писателей. М.: Художественная литература, 1978.
- Прежихов В.* Самородки. М.: Художественная литература, 1959.
- Против часовой стрелки. Словенская новелла. Избранное. М.: Центр книги Рудомино, 2011.
- Рожанц М.* Любовь // Современная югославская повесть: 80-е годы. М.: Художественная литература, 1989.
- Словенская новелла XX века в переводах Майи Рыжовой. М.: Центр книги Рудомино, 2011.
- Современная словенская проза, поэзия, драма. Любляна: Društvo slovenskih pisateljev, 2001.
- Утро в России. Современная словенская литература. Любляна: Študentska založba, 2003.
- Финжгар Ф.* Славянский меч. М., 1997.
- Хинг А.* Блудный сын и другие пьесы. М.: Радуга, 1984.
- Хинг А.* Мариса // Современная югославская новелла. М.: Прогресс, 1965.
- Хинг А.* Раздвоенный портрет // Повести и рассказы югославских писателей. М.: Художественная литература, 1978.
- Шаламун Т.* Красные цветы. Избранные стихотворения. М., 2003.
- Янчар Д.* Галерник. М.: Радуга, 1982.
- Янчар Д.* Северное сияние. М.: Радуга, 1990.
- Янчар Д.* Катарина, павлин и иезуит. СПб.: Лимбус Пресс, 2011.
- Янчар Д.* Этой ночью я ее видел. М.: Центр книги Рудомино, 2013.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Адамич Луис (Adamič Louis) 287
Адельгейм Ирина Евгеньевна 13
Адлер Альфред 61
Александр Македонский (Александр III Великий) 202
Аллен Вуди 214
Аллилуева Светлана Иосифовна 215
Альбрехт Фран (Albreht Fran) **63–64**, 81
Анаксимандр Милетский 276, 277
Андерсен-Нексё Мартин 87
Ануй Жан 175
Аристофан 227, 262
Арко Войко (Arko Vojko) 290
Арнеж Джон (Arnež John) 30
Арт Борис 180, 219, 301
Астуриас Мигель Анхель 246, 247
Ахматова Анна Андреевна 164
Ашкерц Антон (Aškerc Anton) 100
- Бавчар** Евген (Bavčar Evgen) 292
Бавчар Игор (Bavčar Igor) 47
Байрон Джордж Ноэл Гордон 163
Байц Горазд (Вајс Gorazd) 17, 18
Балабанов Алексей Октябринович 240
Балантич Франце (Balantič France) **121–124**, 128, 155, 293, 321
Балтич Вилко (Baltič Vilko) 16
Барт Джон 249, 273
Барт Ролан 143
Бартол Владимир (Bartol Vladimir) **84–86**
Бевлер Алеш (Bebler Aleš) 33, 117
- Бевк Франце (Bevk France) 81, **83**, 90, **94–95**, 113, 131, 145, 312, 321
Безруч Петр 63
Беккет Сэмюэл 140, 175, 185
Беличич Винко (Beličič Vinko) 121, 291
Бергер Матьяж (Berger Matjaž) 259
Берглес Цирил (Bergles Ciril) 315
Бердяев Николай Александрович 60
Берник Франце (Bernik France) 117, 133, 202, 319
Бернс Роберт 163
Бёртон Роберт 242
Бершадская Марианна Леонидовна 115, 317
Бессмертная Анна 168
Бидовец Фердо (Bidovec Ferdo) 18
Блатник Андрей (Blatnik Andrej) 212, 213, **214–216**, 248, **249**, 292
Блок Александр Александрович 69, 164
Бодлер Шарль 199
Бодрийяр Жан 274
Боету Берта (Bojetu Berta) **250–251**, 314
Божич Петер (Božič Peter) 139, 175, 176, **185–186**, 187, 199, 227, 313
Бор Матей (Bor Matej; наст. имя – Павшич Владимир, Pavšič Vladimir) **109–110**, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 128, **155–156**, 158, 173, 312, 321
Боровник Сильвия (Borovnik Silvija) 131, 151, 319
Борут, князь 304

- Борхес Хорхе Луис 214
 Боршник Марья (Boršnik Marja) 78, 81, 127
 Борштнер Иван (Borštner Ivan) 47
 Боханец Франчек (Bohanec Franček) 139
 Браге Тихо 248
 Братож Игор (Bratož Igor) 212
 Брачко Стане (Bračko Stane) 121
 Брвар Андрей (Brvar Andrej) 172, 173, 220, 221, 272, 313
 Бргоч Милена (Brgoč Milena) 291
 Брейц Йоже (Brejc Jože; псевдоним Йоже Яворшек, Jože Javoršek) 117, 118, 131, 133
 Брейц Янко (Brejc Janko) 15
 Брест Вида (Brest Vida) 112, 133
 Брехт Бертольд 69, 82, 115
 Брецель Антон (Brecelj Anton) 28
 Бриджес Роберт Сеймур 182
 Бришки Матьяж (Briški Matjaž) 316
 Брнчич Иво (Brnčič Ivo) 77, 80, 81, 82, 103, 119
 Броз Тито Йосип 12, 38, 39, 41, 44, 50, 137, 212, 231
 Будагова Людмила Норайровна 10
 Будал Андрей (Budal Andrej) 90
 Булгаков Михаил Афанасьевич 243
 Булганин Николай Александрович 41
 Бурич Владимир Петрович 157, 158
 Бутрос-Гали Бутрос 246
 Бучар Франце (Vučar France) 47, 48
 Бэкон Роджер 202
 Бюквич Франк (Bükvič Frank) 290
- Вагапова** Наталья Михайловна 317
 Ваксмахер Морис Николаевич 161
 Валенциц Анна (Valencic Anna) 290
 Валенчич Алойз (Valenčič Alojz) 18
 Ван Гог Винсент 202
 Ванханен Наталья Юрьевна 221
 Вегри Саша (Vegri Saša; наст. имя — Альбина Водопивец, Albina Vodopivec) 162, 169
 Вернер Эрих (Werner Erich) 283
 Верфель Франц 65, 74
 Верч Сергей (Verč Sergej) 228, 254, 313, 315
- Весеняк Иван (Vesenjak Ivan) 24
 Видмар Йосип (Vidmar Josip) 33, 67, 81, 117, 118, 119
 Видмар Майя (Vidmar Maja) 227, 315
 Видович-Миклавчич Анка (Vidovič Miklavčič Anka) 27
 Вийон Франсуа 119
 Вилленпарт Марьян (Willenpart Marjan) 290
 Вилчник Рок (Vičnik Rok, псевдоним «rogkre») 268, 316
 Винокуров Евгений Михайлович 164
 Винцетич Милан (Vincetič Milan) 227
 Випотник Цене (Vipotnik Cene) 67, 155, 158, **159**, 312
 Вирк Томо (Virk Tomo) 144, 212, 214, 253, 317, 321
 Вирк Яни (Virk Jani) 212, 213, 214, **248–249**, 306, 307, 313
 Вирта Марина Ильинична 170
 Вогел Герман (Vogel Herman) 220
 Водеб Рафко (Vodeb Rafko) 289, 291
 Водник Антон (Vodnik Anton) 65, **66–67**, 74, 76, 77, 123, 155, **158–159**
 Водник Валентин (Vodnik Valentin) 116
 Водник Франце (Vodnik France) 74, 76, 78, 119
 Водопивец Петер (Vodopivec Peter) 46, 48
 Водушек Божо (Vodušek Božo) 65, **66**, 77, 81, 155, 165, 218, 226, 312
 Войнович Горан (Vojnovič Goran) 307, 314
 Волков Владимир Константинович 44
 Вомберггар Йоже (Vombergar Jože) 290
 Воннегут Курт 214
 Воук Эрика (Vouk Erika) 315
 Вуга Саша (Vuga Saša) 194, 245, 313
 Вукичевич Велимир (Vukičević Velimir) 25
- Габорович** Нада (Gaborovič Nada) 209
 Габрич Алеш (Gabrič Aleš) 45, 46, 47, 49
 Габровшек Франц (Gabrovšek Franc) 30
 Габсбурги, династия 91
 Газвода Нейц (Gazvoda Nejc) 306
 Гайстер-Пламен Изток (Geister-Plamen Iztok) 171, 172
 Галлус Якоб 193

- Гамсун Кнут 64
 Ганнибал 202
 Гантар Юре (Gantar Jure) 260
 Гатов Александр Борисович 70
 Гачник Лидия (Gačnik Lidija) 212
 Гвардини Романо 61
 Гевара Эрнесто 228
 Гейне Генрих 69
 Геринг / Гёринг Рейнгард 94, 97
 Герлович Аленка (Gerlovič Alenka) 116
 Гёте Иоганн Вольфганг 99, 173
 Гитлер Адольф 35, 61, 111, 202
 Главан Полона (Glavan Polona) 307
 Глазер Янко (Glazer Janko) 312
 Глувич Горан (Glumič Goran) 234, 254
 Глушич Хелга (Glušič Helga) 292, 299, 319
 Глушич-Криспер Хелга 147, далее см. Glušič Helga
 Говекар Фран (Govekar Fran) 114
 Гоголь Николай Васильевич 119
 Годеша Боян (Godeša Bojan) 30
 Гойя Франциско 228
 Голиа Павел (Golia Pavel) 64, 81
 Голоб Тадей (Golob Tadej) 314
 Гомер 264
 Гортан Владимир (Gortan Vladimir) 18
 Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 81, 87, 97
 Госар Андрей (Gosar Andrej) 24, 27
 Грабельшек Карел (Grabeljšek Karel) 133, 198, 312, 313
 Грабельшек-Габер Карел 113, далее см. Grabeljšek Karel
 Градишник Бранко (Gradišnik Branko) 211, 212, 213, 253, 313
 Градишник Янез (Gradišnik Janez) 145, 312
 Градник Алойз (Gradnik Alojz) 62–63, 76, 119–120, 129, 164
 Графенауэр Бого (Grafenauer Bogo) 236
 Графенауэр Нико (Grafenauer Niko) 45, 121, 171, 190, 219, 272, 273, 274, 313, 314, 315
 Грдина Йозе (Grdina Jože) 286
 Грегорчич Симон (Gregorčič Simon) 116, 119
 Груден Иго (Gruden Igo) 77, 81, 90, 133, 164, 312
 Груден Павла (Gruden Pavla) 291
 Грум Славко (Grum Slavko) 100–102, 259, 260, 262, 266, 269
 Гспан Альфонс (Gspan Alfonz) 72
 Губец Матия (Gubec Matija) 103
 Густинич Драготин (Gustinčič Dragotin) 38
 Гуськова Елена Юрьевна 51, 53
 Гюго Виктор Мари 163
 Давидович Любомир (Davidovič Ljubimir) 23
 Данте Алигьери 119
 Дебевец Йозе (Debevec Jože) 80
 Дебеляк Алеш (Debeljak Aleš) 223, 224–225, 272, 273, 313, 314, 315
 Дебеляк Тине (Debeljak Tine) 66, 74, 75, 77, 118, 119, 122, 125, 126, 129, 288, 289, 290, 292–294
 Дебеляк Тине (Debeljak Tine), младший 290
 Декарт Рене 85
 Деклева Милан (Dekleva Milan) 221, 272, 275, 276–279, 313, 314
 Деррида Жак 143
 Десеницкая Вероника (Deseniška Veronika) 91, 303
 Дестовник-Каюх Карел (Destovnik-Kajuh Karel) 110–111, 112, 113, 116, 128, 155, 321
 Детела Лев (Detela Lev) 291, 300, 302, 303–304
 Детела Юре (Detela Jure) 314
 Джагг-Молек Мери (Jugg Molek Mary) 286, 287
 Димитров Георгий Михайлович 38
 Дович Марьян (Dovič Marjan) 319
 Докторич Давид Фортунат (Doktorič David Fortunat) 288
 Долган Марьян (Dolgan Marjan) 113, 117, 133, 202, 319
 Доленц Иван (Dolenc Ivan) 291
 Доленц Йозе (Dolenc Jože) 319
 Доленц Мате (Dolenc Mate) 245, 307, 313
 Доленц Эрвин (Dolenc Ervin) 22, 26

- Долинар Дарко (Dolinar Darko) 319
 Долинар Ксения (Dolinar Ksenija) 292
 Достоевский Федор Михайлович 145, 240, 245
 Драшкович Милорад (Drašković Milorad) 26
 Дрновшек Марьян (Drnovšek Marjan) 283, 287
 Дрновшек Янез (Drnovšek Janez) 52, 289
 Дрохойовский Северин 232, 233
 Дулар Йоже (Dular Jože) 121, 124, **126**, 129
 Дюрер Альбрехт 242
- Е**
 Евтич Боголюб (Jevtić Bogoljub) 27
 Елинек Эльфрида 269
 Елинчич Здравко (Jelinčič Zdravko) 291
 Енко Симон (Jenko Simon) 218, 226, 274
 Енстерле-Долежалава Аленка (Jenstrle Doležal Alenka) 317
 Ерман Янез (Jerman Janez) 115
 Есенин Сергей Александрович 164
 Есих Милан (Jesih Milan) 172, 173, 176, 185, 187, 223, **225–226**, 227, **261–262**, **275–276**, 277, 278, 313, 314, 315, 321
 Ефремов Георгий Исаакович 69
- Ж**
 Жабот Владо (Žabot Vlado) 212, 245, **246**, 248, 313, 314
 Жавби Август (Žavbi Avgust) 119
 Жагар Цилка (Žagar Cilka) 291
 Жерьяв Грегор (Žerjav Gregor) 16
 Живадинов Драган (Živadinov Dragan) 259
 Жироду Жан 175
 Житник Винко (Žitnik Vinko) 288, 289, 290
 Житник-Серафин Яня (Žitnik Serafin Janja) 192, 292
 Жохар Йоже (Žohar Jože) 291
 Жупанич Нико (Župančič Niko) 23
 Жупанчич Отон (Župančič Oton) **62**, 63, 66, 91, 102, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 119, 128, 170, 183, 321
- З**
 Забел Игор (Zabel Igor) 213, 214
 Заврл Франци (Zavrļ Franci) 47
 Загоричник Франци (Zagoričnik Franci) 142, 171
 Задравец Франц (Zadravec Franc) 78, 107, 189, 206, 296, 320, 321
 Зайц Дане (Zajc Dane) 139, 142, 162, **166–167**, 175, 176, 177, **179–181**, 183, **216–217**, 218, 227, 271, 273, 312, 313, 315
 Закрайшек Казимир (Zakrajšek Kazimir) 287
 Замятин Евгений Иванович 251
 Зегерс Анна 82
 Зелинский Корнелий Люцианович 73
 Зидар Павле (Zidar Pavle) 208, 209, 254, 312, 313
 Зихерл Борис (Zihert Boris) 33, 81, 130, 133, 139, 151, 174
 Златар-Фрей Дамир (Zlatar Frey Damir) 259
 Злобец Цирил (Zlobec Ciril) 139, 162, **164**, 222, 272, 312, 313
 Зорман Иван (Zorman Ivan) 286
 Зупан Витомил (Zupan Vitomil) 113, 115, 131, 133, 142, 173, **174**, 176, 198, **200–203**, 205, 227, 254, 271, 312, 313, 321
 Зупан Урош (Zupan Uroš) **279–281**, 313, 315
 Зупан-Сосич Алойзия (Zupan Sosič Alojzija) 239, 245, 255, 306, 307, 321
 Зупанчич Бено (Zupančič Beno) 141, **148–150**, 199, 208, 312, 321
 Зупанчич Катка (Zupančič Katka) 285, 286, 287
 Зупанчич Матьяж (Zupančič Matjaž) 176, 227, 260, **266–268**, 316
 Зюскинд Патрик 244
- И**
 Илия Лойзе (Ilija Lojze) 289
 Ильина Галина Яковлевна 11, 130, 140, 141, 144, 317
 Инбер Вера Михайловна 73
 Инголич Антон (Ingolič Anton) 81, 86, **89–90**, 113, 125, 131, 132, 194, 312, 313
 Инкрет Андрей (Inkret Anton) 45, 143, 190, 231, 319
 Ионеско Эжен 140, 175, 185, 186

- Иосиф Флавий 243
 Ирод Великий 174
 Ихан Алойз (Ihan Alojz) 227, 273, **274**,
 313, 314
- Й**ованович Душан (Jovanović Dušan)
 176, 185, **186–188**, 227, **230–231**,
 258, 259, **260–261**, 313, 315, 316
 Йонтез Иван (Jontez Ivan) 286
- К**авчич Владимир (Kavčič Vladimir)
 113, 194, 199, 245, 313
 Кавчич Стане (Kavčič Stane) 43, 142
 Кавчич Фредерик Владимир (Kavčič
 Frederik Vladimir; псевдоним -
 Жан Воден, Jean Vodaine) 288
 Кайзер Георг 97
 Калан-Кумбатович Филип (Kalan-Kum-
 batovič Filip) 118, 313
 Калчич Урош (Kalčič Uroš) 211, 212, 245,
 313
 Камушич Митья (Kamušič Mitja) 47
 Камю Альбер 139, 140
 Карагеоргиевич Александр I 27
 Карагеоргиевич Павел 30
 Карагеоргиевич Петр II 30
 Карвер Раймонд 249
 Кардель Эдвард (Kardelj Edvard) 41,
 42, 43, 81, 117, 133, 134
 Кардош Штефан (Kardoš Štefan) 314
 Карловшек Игор (Karlovšek Igor) 254
 Кафка Франц 140, 246, 253
 Кацин Иван (Kacin Ivan) 288
 Кацин-Вохинц Милица (Kacin Wohinz
 Milica) 17
 Кведрова Зофка (Kveder Zofka) 250
 Кермаунер Алеш (Kermauner Aleš) 171,
 172
 Кермаунер Тарас (Kermauner Taras)
 139, 152, 154, 176, 179, 295, 297
 Кертес Имре 199
 Кетте Драготин (Kette Dragotin) 193
 Кидрич Борис (Kidrič Boris) 33, 36, 37,
 81, 109, 117, 133
 Киш Данило (Kiš Danilo) 214
 Кланьшчек Здравко (Klanjšček Zdravko)
 36
- Клеч Милан (Kleč Milan) 221, 234, 245
 Клопчич Миле (Klopčič Mile) 65, 68,
69, 77, 81, 112, 115, 118, 312
 Клопчич Франце (Klopčič France) 44
 Кмецл Матьяж (Kmecl Matjaž) 147,
 189, 227, 228, 320
 Кобал Андрей (Kobal Andrej) 286, 287
 Кобал Иван (Kobal Ivan) 291
 Коблар Франце (Koblar France) 312, 319
 Ковачич Владимир (Kovačič Vladimir)
 211
 Ковачич Лойзе (Kovačič Lojze) 139, 142,
 143, 144, 145, **151–152**, 208, 211,
239–241, 244, 245, 271, 312, 313, 314
 Ковач-Чабби Воин (Kovač Chubby Vojin)
 171, 172
 Кович Каетан (Kovič Kajetan) 139, 162,
164–165, 222, 223, 245, 273, 312,
 313, 314
 Кодрич Зденко (Kodrič Zdenko) 259,
268, 316
 Козак Криштоф Яцек (Kozak Krištof
 Jacek) 317
 Козак Примож (Kozak Primož) 139,
 175, 176, **184–185**, **228–229**, 313
 Козак Фердо (Kozak Ferdo) 33, 81, 82,
 103, 104, 109, 113, 118, 131, 133, 312
 Козак Юш (Kozak Juš) 83, **84**, 109, 113,
 131, 132, 133, 312
 Козина Марьян (Kozina Marjan) 114
 Кокель Нина (Kokelj Nina) 256, 307
 Кокот Андрей (Kokot Andrej) 192, 313
 Колар Марьян (Kolar Marjan) 312
 Коллонтай Александра Михайловна
 229
 Кольридж Сэмюэл Тэйлор 163
 Комель Миклавж (Komelj Miklavž)
 281, 315
 Копривец Игнац (Koprivec Ignac) 312
 Корнилов Владимир Николаевич 63,
 120
 Корошец Антон (Korošec Anton) 15, 19,
 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29
 Корошец Иван (Korošec Ivan) 112
 Кортес Эрнан 228
 Коруза Йоже (Koruza Jože) 176, 183, 186,
 320

- Корун Барбара (Korun Barbara) 281
 Кос Владимир (Kos Vladimir) 289, 291,
300–301
 Кос Матевж (Kos Matevž) 272, 275, 317, 320
 Кос Янко (Kos Janko) 91, 131, 139, 142,
 176, 189, 237, 238, 292, 320
 Космач Франце (Kosmač France) 112
 Космач Цирил (Kosmač Ciril) 81, 86, 90,
 113, 125, 131, 132, 133, 141, 145, **146–**
147, 312, 313, 321
 Косовел Сречко (Kosovel Srečko) **71–**
74, 75, 121, 164, 165, 171, 301
 Котарбинский Тадеуш 152
 Коцбек Эдвард (Kocbek Edvard) 45, 66,
75–76, 77, 78, 80, 86, 109, 113, 117,
 118, 137, 138, **144–145**, 155, **156–**
158, 159, 160, 198, 218, 273, 312
 Коципер Станко (Kociper Stanko) 124,
125, 129, 288, 290, **295**
 Коцияннич Влады (Kociancich Vlady) 290
 Коцияннич Горазд (Kociancič Gorazd) 281
 Коцияннич Цветка (Kociancič Cvetka) 291
 Кошак Винко (Košak Vinko) 72
 Кошак Петер (Košak Peter) 291
 Кошир Мирко (Košir Mirko) 131, 207
 Кошута Мирослав (Košuta Miroslav) 192, 313
 Кравос Марко (Kraivos Marko) 192, 313
 Крайгер Борис (Kraigher Boris) 42
 Крайгер Лойз /Алойз (Kraigher Lojz / Alojz) 113, 131, 132, 254, 312
 Кракар Лойзе 133, **161–162**, 312, 313
 Краль Владимир (Kralj Vladimir) 145
 Краль Ладо (Kralj Lado) 78, 94, 175, 180,
 181, 184, 186, 317
 Крамбергер Наташа (Kramberger Nataša) 307
 Крамбергер Тая (Kramberger Taja) 281
 Крамольц Тед /Божидар (Kramolc Ted / Božidar) 291, **299–300**
 Крапец Мишко (Kranjec Miško) 81, 86,
88–89, 125, 131, 132, 133, 141, **147–**
148, 149, **208–209**, 312, 313, 321
 Краньц Йоже (Kranjc Jože) 81
 Кратохвил Иржи 256
 Крек Миха (Krek Miha) 30
 Кресе Маруша (Krese Maruša) 291
 Крефт Братко (Kreft Bratko) 72, 81,
102–103, 312, 313
 Кристан Этбин (Kristan Etbin) 286, 287
 Кристева Юлия 143
 Кристи Агата 252
 Крлежа Мирослав (Krlježa Miroslav) 87, 97, 138, 141
 Куловец Фран (Kulovec Fran) 24, 29, 30
 Кумердей Мойца (Kumerdej Mojca) 252
 Кунтнер Тоне (Kuntner Tone) **220–**
221, 312
 Кунчич Мирко (Kunčič Mirko) 290
 Кухар Алойзий (Kuhar Alojzij) 30
 Кучан Милан (Kučan Milan) 46, 50, 51,
 52, 190, 191
 Кушнер Александр Семёнович 160
 Кьеркегор/Киркегор Сёрен 61, 76, 140
Лаврин Лойзе (Lavrin Lojze) 116
 Лаврин Янко (Lavrin Janko) 288
 Лаиншчек Фери (Lainšček Feri) 212,
 213, 244, 245, **247–248**, 307, 313, 314
 Лакан Жак 143
 Ларик Пол (Larič Paul) 287
 Лауреннич Александра (Laurencich Ale-
 jandra) 290
 Лебер Мишель (Leber Michelle) 291
 Левец Петер (Levec Peter) 112, 155, 313
 Леви Поль 199
 Левитанский Юрий Давыдович 164
 Левстик Владимир (Levstik Vladimir) 114, 312
 Левстик Фран (Levstik Fran) 222, 228
 Легиша Лино (Legiša Lino) 78
 Леманн Ханс-Тисс 257
 Ленардич Март (Lenardič Mart) 212
 Ленин Владимир Ильич (наст. фами-
 лия — Ульянов) 68, 145
 Лермонтов Михаил Юрьевич 69
 Лесковец Антон (Leskovec Anton) **96–97**
 Лескошек Франц (Leskošek Franc) 41
 Либкнехт Карл 68
 Ликар Игор (Likač Igor) 232
 Линдберг Мириам 224

- Линкольн Авраам 100
 Линхарт Антон Томаж (Linhart Anton Tomaž) 114, 115
 Лиотар Жан Франсуа 237
 Липоглавшек-Раковец Слава (Lipoglavšek Rakovec Slava) 284
 Липуш Флорьян (Lipuš Florjan) 192, 245, 313
 Липуш Цветка (Lipuš Cvetka) 192, 227
 Логар Тине (Logar Tine) 76
 Логар Цене (Logar Cene) 117
 Локар Данило (Lokar Danilo) 113, 312
 Лондон Джек (наст. имя — Джон Гриффит) 87
 Лудвик Душан (Ludvik Dušan) 121
 Лужан Павел (Lužan Pavel) 176, 187
 Лукач Дьёрдь 61, 64, 77, 82
 Лукшич-Хацин Маринка (Lukšič Hacin Marinka) 284
 Люксембург Роза 68
- М**
 Майник Янко (Majnik Janko) 291
 Майцен Станко (Majcen Stanko) **92–94, 114, 126–127, 129**
 Макарович Светлана (Makarovič Svetlana) 45, 162, **169–170, 181, 190, 221–222, 274, 313, 314**
 Макиавелли Никколо 85, 203
 Максимилиан I, имп. 79
 Максимович Божидар (Maksimovič Božidar) 25
 Маленшек Мими (Malenšek Mimi) 193
 Манн Томас 245
 Маринко Миха (Marinko Miha) 41
 Маринкович Воислав (Marinkovič Vojslav) 25
 Маринчич Катарина (Marinčič Katarina) 252, 307, 314
 Маринчич-Ожбалт Ирма (Marinčič Ožbalt Irma) 291
 Марк Аврелий 193
 Маркес Габриэль Гарсия 246, 247
 Марольт Мариан (Marolt Marijan) 290
 Марушич Фран (Marušič Fran) 18
 Матайц Ванеса (Matajč Vanesa) 320
 Маусер Карел (Mauser Karel) 121, 129, 286, 289, 290, 293, **298–299**
- Маццини Миха (Mazzini Miha) 255, 307
 Мачек Владко (Maček Vladko) 28
 Маяковский Владимир Владимирович 110, 164
 Медвед Андрей (Medved Andrej) 172, 315
 Мёдерндорфер Винко (Möderndorfer Vinko) 252, 254, 270, 306, 313, 316
 Мемнон Владимир (Memnon Vladimir) 221
 Менарт Янез (Menart Janez) 139, 162, **163, 222, 272, 313**
 Меринг Франц 61, 64
 Мерлак-Детела Милена (Merlak Detela Milena) 291, **302–303**
 Мерц Душан (Merc Dušan) 252
 Месич Стипе (Mešič Stipe) 50, 51
 Месснер Янко (Messner Janko) 192, 313
 Метерлинк Морис 66, 91, 202
 Мешко Франц Ксавер (Meško Franc Ksaver) 124
 Микелн Милош (Mikeln Miloš) 227, 245, 314
 Микуж Метод (Mikuž Metod) 20 36 133
 Миллер Артур 260
 Милош Звонимир (Miloš Zvonimir) 18
 Минатти Иван (Minatti Ivan) 112, 128, 139, 155, **161, 222, 223, 312, 313**
 Мирабо Оноре Габриэль Рикетти де 228
 Михелич Мира (Mihelič Mira; начала публиковаться под фамилией Пуц, Puc) 133, 193, 250, 313
 Мицкевич Адам 119
 Млакар Борис (Mlakar Boris) 31
 Млакар Франк (Mlakar Frank) 287
 Мнацаканян Сергей Мигранович 162, 163
 Модер Янко (Moder Janko) 129
 Мозетич Бране (Mozetič Brane) 254, 315
 Моле Воеслав (Mole Vojeslav) 287
 Молек Иван (Molek Ivan) 285, 287
 Мопассан Ги де 240
 Моравец Душан (Moravec Dušan) 133
 Мориц Юнна Петровна 166, 167, 217, 223
 Морович Андрей (Morovič Andrej) 212, 213, 254, 307
 Моррисон Тони 247

- Мрак Иван (Mrak Ivan) 100, 173, 227, **228**
 Мрзель Лудвик (Mrzel Ludvik) 81, 207
 Мурн Йосип (Murn Josip) 63, 193, 218
 Муссолини Бенито 31, 34, 111
 Мюссе Альфред де 163
- Н**
 Наль Анна Анатольевна 111
 Наполеон I Бонапарт 202
 Натек Карел (Natek Karel) 53
 Натек Марьета (Natek Marjeta) 53
 Натлачен Марко (Natlačan Marko) 25, 27, 29, 30, 31, 32
 Некрасов Виктор Платонович 138
 Нечак Душан (Nečak Dušan) 17, 19
 Низами Гянджеви Абу Мухаммед Ильяс ибн Юсуф 86
 Никифоров Константин Владимирович 44
 Ницше Фридрих 63, 84, 85, 145, 199
 Новак Анте (Novak Ante) 117
 Новак Борис А. (Novak Boris A.) 45, 190, **223–224**, 225, 258, 274, 313, 314, 322
 Новак Звонко А. (Novak Zvonko A.) 286
 Новак Майя (Novak Maja) **252–253**, 255, 313
 Новак-Попов Ирена (Novak Popov Irena) 320
 Новачан Антон (Novačan Anton) **91–92**, 102
 Ньятин Лела Б. (Njatin Lela B.) 212, 213, 214
- О**
 О' Нил Юджин Глэдстоун 260
 О' Хара Фрэнк 279
 Овен Йошко (Oven Joško) 287
 Олби Эдвард 175
 Омар Хайям 86, 226
 Оруэлл Джордж 214, 251
 Освальд Яни (Oswald Jani) 192, 227
 Осойник Изток (Osojnik Izток) 314
 Ости Йосип (Osti Josip) 315
 Оцвирк Антон (Ocvirk Anton) 72, 78, 81
- П**
 Павчек Тоне (Pavček Tone) 139, 162, **163–164**, 190, **222–223**, 301, 312, 313
 Павшич Владимир (Pavšič Vladimir) 77, далее см. Бор Матей
 Пандур Томаж (Pandur Tomaž) 259, 262
 Папез Грегор (Papež Gregor) 290
 Папез Франце (Papež France) 290, **297–298**
 Партлич Тоне (Partljič Tone) 227, **231–232**, 313, 315
 Пастернак Борис Леонидович 164
 Патерну Борис (Paternu Boris) 107, 117, 128, 147, 220, 320
 Пахор Борис (Pahor Boris) 133, 145, 156, 192, 198, **199–200**, 245, 306, 313, 320, 322
 Пахор Йоже (Pahor Jože) 81
 Пахор Карол (Pahor Karol) 14
 Пашич Никола (Pašić Nikola) 22, 23, 24
 Пеликан Эгон (Pelikan Egon) 17, 18
 Пельхан Марко (Peljhan Marko) 259
 Перат Катя (Perat Katja) 281
 Перковская Жанна Владимировна 13, 170, 219, 221, 222, 223, 226, 274, 276, 279, 281
 Перовшек Юрий (Perovšek Jurij) 20, 21, 22
 Перици Эла (Peroci Ela) 313
 Перчич Тоне (Perčič Tone) 252, 314
 Першак Тоне (Peršak Tone) 47
 Петерле Лойзе (Peterle Lojze) 50, 191
 Петефи Шандор 165
 Петре Фран (Petre Fran) 78
 Пиберник Франце (Pibernik France) 122, 320
 Пилипенко Глеб Петрович 13
 Пилон Вено (Pilon Veno) 288
 Пилько Надежда Сергеевна 16, 23, 24, 25, 29, 31, 38
 Пинтер Гарольд 260
 Пирьевец Душан (Pirjevec Dušan) 45, 141, 189, 251
 Пирьевец Неделька (Pirjevec Nedeljka) 251
 Плеханов Георгий Валентинович 61
 По Эдгар Аллан 240
 Погачник Йоже (Pogačnik Jože) 66, 125, 126, 292, 294, 320
 Поглайен Эрика Лидия (Pogljajen Erika Lidija) 290
 Пограйц Матьяж (Pograjc Matjaž) 259

- Подбевшек Антон (Podbevšek Anton) 68, **70–71**, 77, 165
- Подлогар Грегор (Podlogar Gregor) 279, 281
- Поланшек Валентин (Polanšek Valentin) 313
- Поло Марко 84
- Пониж Денис (Poniž Denis) 218, 227, 293, 320
- Порле Соня (Porle Sonja) 254
- Поточняк Драгица (Potočnjak Dragica) 258, **269–270**, 316
- Потрч Иван (Potrč Ivan) 86, **89**, 115, 131, 132, 141, 149, 173, 174, 312
- Прачек-Красна Анна (Praček Krasna Anna) 285, 286
- Прегель Барбара (Pregelj Barbara) 320
- Прегель Иван (Pregelj Ivan) **78–79**, 86, **95–96**
- Прежихов Воранц (Prežihov Voranc; наст. имя – Ловро Кухар, Lovro Kuhar) 81, 86, **87–88**, 89, 113, 125, 131, 132, 207, 312, 322
- Прешерн Франце (Prešeren France) 63, 113, 114, 116, 118, 121, 123, 177, 189, 193, 196, 218, 222, 226, 293, 296, 312
- Прибац Берт (Pribac Bert) 291, **301–302**
- Прибичевич Светозар (Pribičević Svetozar) 15, 25
- Принчич Йоже (Prinčič Jože) 40
- Просен Роз Мари (Prosen Rose Mary) 286, 287
- Протич Стоян (Protić Stojan) 15
- Пруст Марсель 239
- Пуц Мира (см. Михелич Мира) 312
- Пучник Йоже (Pučnik Jože) 45, 139, 143
- Пушавец Мариан (Pušavec Marjan) 254
- Пушкин Александр Сергеевич 69, 119
- Равель Морис** 145
- Радич Павле (Radić Pavle) 24
- Радич Степан (Radić Stjepan) 23, 24, 25
- Рамовш Янез (Ramovš Janez) 315
- Рачич Пуниша (Račić Puniša) 25
- Реболь Томо (Rebolj Tomo; псевдоним – Аарон Кронски, Aaron Kronski) 253
- Ребула Алойз (Rebula Alojz) 145, 156, 192, 193, 198, 245, 306, 312, 313, 314, 320
- Режек Матей (Režek Mateja) 41
- Рейнгардт Макс 100
- Рейс Владимира (Rejs Vladimira) 320
- Ремиц Янез (Remič Janez) 127
- Репе Божо (Repe Božo) 17, 19
- Репник Влад (Repnik Vlad) 259
- Рильке Райнер Мария 66, 145, 165
- Роб-Грийе Ален 143
- Робеспьер Максимилиан 228
- Ровшек-Витцеманн Теа (Rovšek Witzemann Tea) 289
- Рогель Янко Х. (Rogelj Janko H.) 286
- Роде Тоне (Rode Tone) 290
- Рожанц Марьян (Rožanc Marjan) 142, 175, 176, **183–184**, 185, 199, **203–205**, 208, 313, 322
- Рожман Григорий (Rožman Gregorij) 36
- Розенберг Альфред 61
- Розман Бранко (Rozman Branko) 289
- Розман Смилян (Rozman Smiljan) 312
- Романенко Александр Данилович 158, 165, 167
- Роттердамский Эразм 197, 207
- Рудольф Франчек (Rudolf Franček) 187, 209, 313
- Рупел Димитрий (Rupel Dimitrij) 45, 47, 48, 190, 212, 271
- Рупник Леон (Rupnik Leon) 295
- Рус Велько (Rus Veljko) 47, 176
- Рыжова Майя Ильинична 318, 322
- Сарамага Жозе** 251
- Сартр Жан Поль 140, 175, 202, 271
- Светина Иво (Svetina Ivo) 172, 173, 177, 228, 259, **262–264**, 272, 274, 313, 315, 316
- Светина Тоне (Svetina Tone) 312
- Светлик Иван (Svetlik Ivan) 47
- Селишкар Тоне (Seliškar Tone) 68, **69–70**, 74, 77, 81, 112, 312
- Сельвинский Илья Львович 73
- Семенич Симона (Semenič Simona) 316
- Семолит Петер (Semolič Peter) 281, 315
- Сернец Душан (Sernec Dušan) 24
- Симович Душан (Simović Dušan) 30

- Симчич Зорко (Simčič Zorko) 129, 290, **295–297**, 313
- Скубиц Андрей (Skubic Andrej) 255, 256, 307, 314
- Слодњак Антон (Slodnjak Anton) 76, 78, 107, 139, 193, 312
- Смоле Доминик (Smole Dominik) 139, 140, 141, 145, **150–151**, 175, 176, **177–179**, 183, 227, 261, 271, 313, 315
- Смолей Виктор (Smolej Viktor) 107, 133
- Сной Йоже (Snoj Jože) **168–169**, 195, 199, 211, 243, 245, 272, 313, 315
- Содья Франц (Sodja Franc) 289, 290
- Созина Юлия Анатольевна 317, 318
- Солженицын Александр Исаевич 199
- Соловьев Владимир Сергеевич 60
- Сонькин Виктор Валентинович 57, 318
- Сор Фернандо 203
- Софокл 173, 177, 178, 261
- Спахо Мехмед (Spaho Mehmed) 28, 29
- Сталин Иосиф Виссарионович (наст. фамилия - Джугашвили) 33, 231
- Станек Леопольд (Stanek Leopold) 76
- Становник Иван (Stanovnik Ivan) 28
- Станоник Янез (Stanonik Janez) 285
- Старе Милош (Stare Miloš) 30
- Старикова Надежда Николаевна 7, 9, 11, 12, 71, 238, 243, 244, 252, 255, 318, 319
- Стеклачич Грегор (Stelkačič Gregor) 284
- Стеле Франце (Stele France) 119
- Стипловшек Мирослав (Stiplovšek Miroslav) 24, 25
- Стоядинович Милан (Stojadinović Milan) 27, 28, 29
- Стравинский Игорь Фёдорович 145
- Стриндберг Юхан Август 64, 101
- Стрниша Грегор (Strniša Gregor) 139, 162, **168**, 175, 176, 177, **181–182**, 183, **218–219**, 227, 273, 312, 313
- Стрниша Густав (Strniša Gustav) 168
- Стругацкие братья, Аркадий Натанович, Борис Натанович 214
- Судьбина Анна 217
- Сурков Алексей Александрович 62, 109, 110, 111
- Сушник Антон (Sušnik Anton) 24
- Тавчар Иван (Tavčar Ivan)** 114, 153, 252
- Тадел Боштъян (Tadel Boštjan) 260
- Таиров Александр Яковлевич 101
- Тарковский Андрей Арсеньевич 214
- Тасич Давид (Tasič David) 47
- Тауфер Вено (Taufar Veno) 46, 139, 162, **167–168**, 175, 176, 177, **182–183**, **217–218**, **264**, 272, 313, 314
- Тауфер Вида (Taufar Vida) 65, 76, 81
- Тито см. Броз Тито Йосип
- Толлер Эрнст 65, 97
- Толмачев Василий Михайлович 13
- Томинец Роман (Tominec Roman) 65
- Томшич Джек (Tomšič Jack) 286
- Томшич Марьян (Tomšič Marjan) **209**, 245, **246**, 247, 313
- Топоришич Томаж (Toporišič Tomaž) 320, 321
- Торкар Игор (Torkar Igor; наст. имя - Борис Факин, Boris Fakin) 133, 205, **206–208**
- Траклъ Георг 65, 165, 242
- Трампуж-Братина Богомил (Trampuž Bratina Bogomil) 288
- Тратник Сузана (Tratnik Suzana) 254, 307
- Трдина Янез (Trdina Janez) 212
- Трстеняк Антон (Trstenjak Anton) 61
- Трубар Примож (Trubar Primož) 197, 228
- Трунк Юрий М. (Trunk Jurij M.) 286
- Трухлар Владимир (Truhlar Vladimir) 289, 291
- Турк-Велимир Славко (Turk-Velimir Slavko) 116
- Уальд Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллс** 97
- Удович Йоже (Udovič Jože) 67, 76, 112, 133, 155, 158, **159–161**, 312
- Узунович Никола (Uzunović Nikola) 24, 25, 27
- Уильямс Тенесси 243, 260
- Унсет Сигрит 64
- Ушеничник Алеш (Ušeničnik Aleš) 80
- Фатур Богомил (Fatur Bogomil)** 77, 313
- Ференц Тоне (Ferenc Tone) 106
- Филипич Франце (Filipič France) 127

- Филиппич Эмил (Filipčič Emil) 176, 187, 211, 212, 213, 234
 Финжгар Фран Салешки (Finžgar Fran Saleški) 124, 129, 312, 322
 Фирдоуси Туси Хаким Абулькасим Мансур Хасан 86
 Фишер Бранка (Fišer Branka) 238
 Фландер Бого (Flander Bogo) 113
 Флисар Эвальд (Flisar Evald) **209–211**, 254, 259, **264–265**, 306, 313, 315, 316
 Флобер Гюстав 245
 Фолкнер Уильям 140
 Форстнерич Франце (Forstnerič France) 313
 Фрай Кристофер 177
 Франчич Франьо (Frančič Franjo) 212, 213, 254, 307
 Фрейд Зигмунд 61, 84, 85, 100, 241
 Фритц Эрвин (Fritz Ervin) 220, 221, 313
 Фукуяма Фрэнсис 13, 235
- Х**
 Хабьян Владо (Habjan Vlado) 313
 Хадерлап Майя (Haderlap Maja) 313
 Хайдеггер Мартин 61, 278
 Хаксли Олдос 251
 Ханжек Матьяж (Hanžek Matjaž) 171, 172
 Хармс Даниил Иванович 254
 Хасан ибн Саббах 85
 Хафнер Фабьян (Hafner Fabjan) 227
 Хаце Матевж (Hace Matevž) 113, 133
 Хеббель Кристиан Фридрих 91
 Хергольд Иванка (Hergold Ivanka) 228
 Хинг Андрей (Hieng Andrej) 139, 143, 145, **150, 194–195**, 227, 228, **244–245**, 252, 312, 313, 314, 322
 Хладник Миран (Hladnik Miran) 320
 Хлиш Даниэла (Hliš Danijela) 291
 Хофман Бранко (Hofman Branko) **205–206**
 Хочевар Зоран (Hočevar Zoran) 255, 256, 260, 307, 314, 316
 Хрватин Эмил (Hrvatini Emil) 259
 Хрибар Иван (Hribar Ivan) 22
 Хрибар Тине (Hribar Tine) 45, 47, 190
 Хрибовшек Иван (Hribovšek Ivan) 127
 Хрущев Никита Сергеевич 41
- Ц**
 Цайнкар Стане (Cajnkār Stane) 124, 129
 Цанкар Иван (Cankar Ivan) 74, 91, 114, 115, 173, 175, 177, 193, 202, 218
 Цанкар Изидор (Cankar Izidor) 65
 Цапудер Андрей (Capuder Andrej) **196**
 Цветаева Марина Ивановна 164
 Цветкович Драгиша (Cvetković Dragiša) 29, 30
 Цезарь Гай Юлий 202
 Цельские графы (Celjski grofje) 92, 303
 Цельский Герман (Celjski German) 91, 92
 Цельский Фредерик (Celjski Frederik) 91, 92
 Церквенник Ангело (Cerkvenik Angelo) 71
 Цукале Йоже (Cukale Jože) 291
- Ч**
 Чампа Иван (Čampa Ivan) 112
 Чандер Митья (Čander Mitja) 297
 Чапек Карел 115
 Чар Алеш (Čar Aleš) 256, 307
 Чачинович Руди (Čačinović Rudi) 142
 Чебуль-Сайко Бреда (Čebulj Sajko Breda) 284
 Чемберлен Хьюстон Стюарт 199
 Чепелевская Татьяна Ивановна 317, 319
 Чепич Зденко (Čerič Zdenko) 47, 49
 Чесен Франк (Česen Frank) 287
 Чехов Антон Павлович 269
 Чичерин Алексей Николаевич 73
 Чучник Примож (Čučnik Primož) 279, 281, 315
- Ш**
 Шаламун Томаж (Šalamun Tomaž) 142, 143, **170–171, 220**, 272, 273, 279, 280, 313, 314, 315, 322
 Шали Северин (Šali Severin) 108, **121**
 Шарабон Митья (Šarabon Mitja) 121
 Шатько Евгения Викторовна 13
 Швабич Марко (Švabič Marko) 187, 211, 212
 Швигель-Мера Брина (Švigelj Merat Brina; псевдоним — Брина Свит, Brina Svit) 251, 292, 307
 Шекспир Уильям 156, 163, 265
 Шелиго Руди (Šeligo Rudi) 48, 142, 143, **152–154**, 185, 187, 211, 212, 227, **229**, 245, 258, **261**, 312, 313, 314, 315

- Шелли Перси Биши 182
 Шентюрц Игор (Šentjurc Igor) 139
 Шенье Андре 228
 Шилер Мартина (Šiler Martina) 260
 Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих 91
 Шимец Павел (Šimec Pavel) 290
 Шкамперле Игор (Škamperle Igor) 252
 Шкерл Ада (Škerl Ada) 138
 Шмидт Горан (Schmidt Goran) 179, 320
 Шмит Йоже (Šmit Jože) 127, 133, 155
 Шнайдер Роберт 244
 Шнудерл Максо (Šnuderl Makso) 113, 132
 Шопен Фредерик 232, 233
 Шоукал Милена (Šoukal Milena) 290
 Шпрагер Венцеслав (Šprager Venčeslav) 291
 Шрёдингер Эрвин 253
 Штегер Алеш (Šteger Aleš) 281
 Штока Теа (Štoka Tea) 320
 Штухец Миран (Štuhec Miran) 142, 320
 Шушулич Алекса (Šušulič Aleksa) 212
- Э**
 Эдшмид Карл 69
 Элиот Томас Стернз 177
 Эль Греко 228
 Элюар Поль 165
 Эпштейн Михаил Наумович 306
 Эрвич Наталья 220
- Ю**
 Юван Марко (Juvan Marko) 13, 183, 214, 236, 271, 319
 Юг Гвидон (Jug Gvidon) 288
 Юрак Мирко (Jurak Mirko) 284
 Юрчек Руда (Jurčec Ruda) 290, **294–295**
 Юрчич Йосип (Jurčič Josip) 119, 124
- Я**
 Яворник Мирко (Javornik Mirko) 290
 Яворшек Йоже (Javoršek Jože; наст. имя — Йоже Брейц, Jože Brejč) 139, 158, **174–175**, 176, 313
 Якоб Юре (Jakob Jure) 281
 Яковлева Наталья Борисовна 319
 Якопич Марьян (Jakopič Marjan) 290
 Якопич Рихард (Jakopič Rihard) 120, 268
 Ялен Янез (Jalen Janez) 124, 129
 Ямбрек Петер (Jambreč Peter) 47
 Янежич Станко (Janežič Stanko) 124, 291
 Януш Густав (Januš Gustav) 192, 313
 Янчар Драго (Jančar Drago) 194, **196–198**, 227, **232–233**, 239, **241–244**, 245, 248, 259, **265–266**, 306, 313, 314, 315, 316, 322
 Янша Янез (Janša Janez) 47, 48
 Ярц Миран (Jarc Miran) 65, 66, **67–68**, 77, **97–100**, 113, 117
 Ясперс Карл 61

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Томо Вирк — д.ф.н., профессор Люблянского университета.
- Яня Житник-Серафин — д.ф.н., ведущий научный сотрудник Института словенской эмиграции и миграционных процессов Словенской академии наук и искусств.
- Криштоф Яцек Козак — д.ф.н., профессор Приморского университета.
- Матевж Кос — д.ф.н., профессор Люблянского университета.
- Матяя Пездриц-Бартол — д.ф.н., профессор Люблянского университета.
- Надежда Пилько — к.ф.н., старший научный сотрудник Института славяноведения РАН.
- Денис Пониж — д.ф.н., профессор Академии театра, радио, кино и телевидения (Любляна).
- Виктор Сонькин — к.ф.н., преподаватель МГУ имени М.В. Ломоносова.
- Надежда Старикова — д.ф.н., заведующая Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН, профессор МГУ имени М.В. Ломоносова.
- Томаж Топоришич — д.ф.н., доцент Приморского университета, драматург Словенского молодежного театра.
- Татьяна Чепелевская — к.ф.н., старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, профессор Государственной академии славянской культуры.

Научное издание

СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА

Издательство «Индрик»

Корректор *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries.
This book as well as other INDRIK publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) —
95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
21,0 п. л. Тираж 800 экз.
Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6