

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

На правах рукописи

БУДАГОВА Людмила Норайровна

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУР ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ СЛАВЯН
(конец XIX — первая половина XX вв.)**

специальность 10.01.05 —
Литература стран Европы, Америки и Австралии

НАУЧНЫЙ ДОКЛАД
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва — 1995 г.

Работа выполнена в Институте славяноведения и балканистики Российской Академии наук

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Р. Р. КУЗНЕЦОВА**

доктор филологических наук, профессор

Н. П. МИХАЛЬСКАЯ

доктор филологических наук **Л. А. СОФРОНОВА**

Ведущая организация —

Институт мировой литературы Российской Академии наук

Защита состоится «18» сентября 1995 г. в 15.00 час. на заседании диссертационного совета Д 002.97.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Институте славяноведения и балканистики Российской Академии наук (117334 Москва В-334, Ленинский проспект, 32-а, корпус «В», 9 этаж, ауд. 901-902).

С опубликованными работами автора можно ознакомиться в библиотеке Института славяноведения и балканистики РАН

Научный доклад разослан «15» сентября 1995 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук

М. И. Ермакова

© Институт славяноведения и балканистики РАН

В докладе обобщены результаты многолетних исследований чешской и других славянских литератур. Суммированные в нем работы, охватывающие проблемы литературной истории, поэтики, компаративистики, объединены сквозной темой – особенностями литературного процесса **конца** XIX - первой половины XX вв. в западно- и южнославянском регионе, прежде всего на уровне литературных направлений и связей.

Динамика общности славянских литератур и **межлитературных** отношений; критерии реализма и своеобразие его проявлений в поэтическом творчестве; модернизм и течения славянских "модерн"; функции авангарда и его специфика в славянской поэзии; истоки и судьбы социалистического реализма; художественные направления и механизм эволюционных процессов в искусстве, – вот круг вопросов, которые ставятся и решаются нами при исследовании особенностей развития литератур западных и южных славян в указанный период. Каждый из них рассматривается под своим углом зрения, определяемом исследовательскими задачами.

В разных ракурсах предстает и национальная специфика литератур. В одних случаях славянский материал помогает прояснению общих закономерностей литературного творчества. Национально-специфическое выступает тогда как репрезентативная форма проявления "общего", как то "конкретное", которое расширяет и углубляет наши представления о нем. Это имеет место, в первую очередь, в исследованиях реализма (его критериев и границ), и соцреализма (его предпосылок и судеб). В изучении модернизма и авангарда национально-специфическое интересует нас и само по себе, то есть как то неповторимое, что свойственно лишь самовыражению данного народа и уточняет наши знания о его культуре. Но и в одних случаях славянский материал проливает свет на "общее", помогает осознать не только национальную, но и функциональную специфику разных течений, их историческую целесообразность.

Посвящая основную часть доклада теме художественных направлений, считаю необходимым проанализировать причины ее непопулярности (особенно темы "реализм") у нас в настоящее время.

Прежде всего, видимо, в этом повинна реакция на заидеологизированность советского литературоведения. Оно придавало этой проблематике аксиологический аспект. Признание "прогрессивности" одних направлений (реализма,

разновидностей романтизма, соцреализма) и "реакционности" других (декаданса, модернизма, авангардизма) мало способствовало их объективным оценкам. Достоинства одних течений преувеличивались, других занижались. Догматическая ветвь литературоведения отлучала от сокровищ культуры ценности, возникавшие в нереалистических направлениях. Представители антидогматического крыла марксистской эстетики, отличавшиеся более широкими взглядами на искусство, дабы сохранить эти нетрадиционные ценности в сфере духовного обращения, не дать им кануть в Лету, расширяли границы "прогрессивных направлений" (нередко пускаясь на разного рода теоретические ухищрения). В результате они выходили из берегов (как реализм волею Роже Гароди) или превращались в "открытые эстетические системы" (как соцреализм в трактовке Д.Ф.Маркова и др.), отождествляясь с искусством в целом, что искажало картину.

На наш взгляд, именно деидеологизация науки и вызвала известную редукцию тех исследовательских сфер, где вмешательство идеологии было особенно очевидным и агрессивным.

Но для этой редукции есть и другие, более объективные причины, а именно – зыбкость, относительность самой категории "художественное направление" ("течение"), гетерогенность явлений, которые они обозначают, их апелляция к имманентным свойствам искусства (романтичности, реалистичности, символичности и т.д.), проявляющимся и помимо направлений, начертавших эти свойства на своем щите. Сама природа творчества, где как бы изначально содержатся гены его разных типов и явлений, предопределяет условность межнаправленческих границ. Выдвигая свои идеалы, каждая новая эпоха (и господствующее в ней направление) во-многом развивает, по-новому перераспределяет, (создавая новые соотношения и доминанты), уже открытое раньше, но еще не ставшее открытием, т.е. не осознанное, пока не востребованное жизнью и остающееся в тени других, уже осмысленных возможностей.

Искусство по природе своей синкретично и полифункционально. Различия между направлениями – это, в известной мере, различия в расстановке акцентов. Так, миметические свойства искусства проявили себя задолго до того, как легли в основу концепций "современного реализма" (термин Э.Ауэрбаха) и превратились из стихийных черт в принципы осознанные, программные. Эти свойства позволяют многим исследователям говорить об "античном", "возрожденческом",

"просветительском" реализме. Но точно так же искусству присущ и "нереализм" в его различных исторических модификациях.

Эта "дихотомия" связана с бинарностью основных творческих начал и тенденций, вступающих в сложные связи. В творческом акте, то подавляя, то дополняя друг друга, участвуют память и фантазия, разум и чувства, интеллект и подсознательные инстинкты, помогая выразить не только эмпирический опыт, реальное, достоверное, но и мечты, идеалы, иллюзии и мифы. Прав был А.Блок, заметивший однажды, что "истинный реализм" "составляет самое сердце романтизма". Своя правда была у К.Тейге, выводившего Бальзака и Стендаля за рамки реализма на том основании, что в их творчестве было сильное сентиментально-романтическое начало. И у сторонников экспрессионизма были причины отнести к своим провозвестникам Данте, равно как у сюрреалистов искать у него же созвучные им моменты.

Многое зависит о того, что хочет найти у своих предшественников художник, или у художника – литературовед. Подчас именно оптика реципиента оказывается здесь решающей. И чем пронизательнее его взгляд, тем яснее видится ему внутренняя связь различных явлений. "Бальзака и Л.Толстого можно условно назвать реалистами. В меньшей мере они были мистиками и прежде всего гениальными художниками", – писал Н.Бердяев, подчеркивавший, что "в великом, гениальном искусстве XIX века, условно именуемом реалистическим, можно открыть и вечный классицизм, и вечный романтизм". Считая реализм "наименее творческой формой искусства", – "реализм как направление давит и угашает творческие порывы художника", – Н.Бердяев связывал лучшее в мировой классике с символизмом, различая, правда, "символичность" как свойство всякого искусства и "новое символическое искусство", т.е. то направление рубежа веков, где это свойство становится символом веры, "доходит до конца". "Конечно, Данте и Гете были символистами. Конечно, символизм можно вскрыть в самом существе всякого подлинного большого искусства, в самой природе творческого акта, рождающего ценность красоты"¹.

Не только интуитивный, но и строго аналитический подход расширял сферу проявлений неких законов творчества, которые роднили разные направления: "...Настоящее реалистическое искусство ... полно той или иной символической интерпретацией, ... хотя представляется нам на первый взгляд только одной фактологической типологией и только одной натуралистической копией жизни" [А.Ф.Лосев] ².

Проблема направлений особенно усложнится при обращении к искусству XX в. Возросшая дифференцированность литературного процесса породила, с одной стороны, новые течения, а с другой – массу сложных, переходных явлений, совмещающих разностадийные художественные тенденции. Это особенно характерно для литератур "ускоренного типа развития" (среди которых были болгарская, югославянские, словацкая, отчасти чешская литературы).

"Чистоту" творчества нарушает и особая интенсивность эволюционных процессов в искусстве XX века. Он богат событиями, которые приводили к смене позиций художников. Очень часто эти перемены вели не к отказу от своего прошлого (хотя он порой и декларировался), а к пересозданию его в настоящем. Оказываясь на перекрестке разных дорог, художник мог и задержаться на перепутье: оно становилось его путем.

К какому направлению можно отнести М.Цветаеву, Б.Пастернака, Ю.Тувима или В.Заваду? А к какому А.Блока, В.Брюсова, А.Сову? Одни относят троих последних к символизму, другие к реализму. Так же разноречиво оцениваются позиции многих других художников. Подчас эти оценки больше говорят о лице не писателя, а исследователя. Ценитель Маяковского, презирающий соцреализм, будет считать поэта истинным футуристом. Оппоненты футуризма, разделяющие культ "лучшего и талантливейшего поэта нашей эпохи", отнесут его к соцреализму. Противники модернизма, способные, однако, оценить великий талант М.Пруста, У.Фолкнера, С.Жеромского, свяжут их с "нетрадиционным реализмом XX века". Исследователи, ассоциирующие реализм с давно прошедшим временем, будут считать их модернистами. Естественно, что в этих оценках проявляется позиция реципиента (искренняя или конъюнктурная). Но для каждой из них имеются и объективные основания.

В итоге, при бесспорности существования различных эпох и направлений, (чья смена отражает динамику искусства), – усложность и размытость их границ, неоднозначность творчества каждого большого художника провоцируют субъективизм, предвзятость определений и классификаций, что приводит к отказу как от термина "направление", так и от разработок соответствующей проблематики.

Но уверенность в необходимости таких исследований есть³. Еще Г.Маркевич, констатируя недоверие ученых к "понятиям, более широким, нежели стиль произведения и жанрово-видовая структура", заметил, что "с этим недоверием идет в паре и

беспомощность в познании сложной динамики истории литературы" 4.

О методике исследований. Изучение литературного процесса не может быть, с нашей точки зрения, полным без учета триады "автор – текст – читатель". Нас интересует не столько соотношение "текст – читатель" и исходящая лишь из такой объективной данности, как язык произведения, его интерпретация (что характерно для структурализма), сколько соотношение "автор – текст" 5. Мы стремимся идти к тексту (произведения или направления) от личности писателя (его характера и взглядов) и от обстоятельств, которые эту личность детерминируют.

Разумеется, эти два подхода взаимосвязаны. Традиционный анализ творчества требует углубления в его социально-психологические истоки, в содержание. Но он будет во-многом эстетически неинформативным, социологичным, если исследователь проявит глухоту к поэтике, откажется от основ формального анализа. К "идеалу" достаточно полного исследования можно идти и от анализа структуры текста, что тоже позволяет проникнуть в его глубинные истоки, в психологию автора и сформировавшей его среды. Даже не сходясь в конкретных трудах, эти разные пути образуют синтез в контексте всей науки, которая от их соперничества и сотрудничества только выигрывает. Так увеличивается вероятность объективных знаний о литературе.

Мы в своих исследованиях чаще применяем историко-литературный анализ.

Работы о реализме и модернизме в славянских литературах («Бунт "поколения 90-х годов" и поэзия Й.Махара, О.Бржезины, А.Совь» 1976; «Критерии реализма и опыт развития зарубежных славянских литератур» 1988; «Быть ближе правде, чем реализм» 1989; «Модернизм и славянские "модерны"» 1989)* предшествуют исследованиям феномена общности славянских литератур («Некоторые современные аспекты изучения славянских литератур» 1992 и др.). Но в изложении их результатов мы нарушим хронологию, начав с того, что именно позволяет искать в столь разных литературах, объединяющие их черты (или : что позволяет трактовать их как "общность").

Пытаясь ответить на вопрос, применимо ли к славянским

* Выходные данные здесь и ниже упомянутых статей автора доклада см. в заключительном "Списке работ ...".

литературам понятие "общность", и что представляет собой "общность славянских литератур" – объективную данность, органически сложившийся конгломерат родственных явлений или результат определенной исследовательской установки, особого угла зрения на мировую литературу, её условной классификации, мы пришли к выводу о двуединстве этих категорий ("объективная данность" и "следствие определенного угла зрения"), об их подвижности, взаимопроникновении, зависимости от этапов развития славянских литератур.

На протяжении веков общность славянских литератур как бы постоянно пульсирует, так как литературы эти проявляют склонность то к интеграции, то к разобщенности. В её сфере все время действуют центростремительные и центробежные силы, меняющие свою активность и масштабность. Так, например, этническое, языковое родство, региональная близость, – все это, определяющее сходство исторических судеб славян и их культур, может с течением времени утрачивать консолидирующую роль, превращаться в формальный показатель внешней близости. Но в изменившихся исторических ситуациях тот же фактор (например, общий генезис) может вновь становиться импульсом внутреннего сближения.

Славянские литературы являют собой бесспорную общность прежде всего во времена Средневековья, а также в эпоху национального возрождения.

Общность древнеславянских литератур цементировалась христианством, нормативностью средневекового искусства, наличием всего двух литературных языков (древнецерковнославянского и латыни), миграцией из страны в страну одних и тех же текстов, обретавших "подчеркнуто межславянский характер" ⁶. Неравномерность развития заставляла одни литературы активно перенимать опыт других, восполнять недостающее за счет "ввозного товара" (термин Александра Веселовского), за счет переноса на свою почву не только памятников, но и отдельных направлений ⁷.

Возрожденческая общность (конец XVIII – 70-е гг XIX в.) отличалась от общности древнеславянской особой природой, своеобразием стимулов к единению славян, спецификой консолидирующей идеи. В древний период ею была в первую очередь идея христианского единства славянских народов. Главную связующую роль играл не этнический, а религиозный фактор. Общеславянское начало проявлялось как некий вторичный признак литературной общности народов, проникающихся пока еще идеей не славянской, а христианской "солидарности".

Но с развитием литератур, с их секуляризацией, с приобщением к европейскому гуманизму, с ростом славянского самосознания все большее значение среди сознательных стимулов к консолидации начинала обретать идея славянского единства, славянской взаимности. Она громко заявила о себе уже в начале XVII века (М.Орбини, Ю.Крижанич и др.). Наиболее же яркое и результативное проявление получила в конце XVIII – XIX вв., широко охватив славянский мир, заставив западных и южных славян, католиков, протестантов, православных тянуться друг к другу и к России, связывая с ней надежды на освобождение и защиту от иноземцев. Возрожденческую общность можно назвать общностью "программной".

Разумеется, ни общность древнеславянских литератур, ни возрожденческая общность не были универсальными. В ранние эпохи разобщающую роль играли конфессиональные различия, ориентации славян на католический Рим или православную Византию. Возрожденческую общность подтачивали сложные политические отношения между Польшей и Россией. Применительно даже к явным "общностям" речь может идти лишь о соотношении центростремительных и центробежных сил в пользу первых.

Постепенно идея славянской взаимности утрачивает свое консолидирующее значение, фактический сойдя на нет в 1920 – 30-е гг. Принцип пролетарского интернационализма, – один из ведущих в советском и зарубежном революционном искусстве, поставив классовые интересы выше этнических, лишил межславянские связи тех приоритетов, которые они имели в дореволюционной России. Но эта идея вновь наполняется глубоким смыслом в период антифашистского сопротивления и послевоенного строительства в странах Восточной Европы. В 50-80-е гг. она стала одним из инструментов идеологического воспитания. В современной ситуации распада многонациональных государств (СССР, Югославия, Чехословакия) идея общеславянской солидарности – для многих славян – не более чем ностальгическое воспоминание. Она вновь – как бы вне жизни и политики, что не исключает ее органическое возрождение в будущем на какой-то новой социально-психологической основе.

В конце XIX в. в славянских литературах особенно обостряется сознание их принадлежности к общеевропейской культуре. Неотделимое от менталитета славян тяготение к западно-европейскому опыту усиливается, становится повсеместным. Относительная синхронизация развития европейских (в том числе и славянских) литератур, догоняющих

друг друга по степени дифференцированности (в целом более высокой, чем в прежние эпохи), ведет к интенсивному перераспределению творческих сил "по интересам".

Художественные течения, безразличные к региональным границам, перекраивают литературную карту мира, обозначая контуры новых конгломератов, новых философско-эстетических общностей, способных связывать писателей прочнее, чем регионально-этнические узы. При этом роль общеславянского контекста ослабевает.

Но в этом дезинтегрированном мире славянских литератур, не заботящихся о консолидации, проступают тем не менее и общие черты.

Программная ориентация славянских литератур на западно-европейский культурный опыт активизировала центробежные силы. Но известные сходства в преломлениях этого опыта вновь связывали литературы между собой. Даже в условиях, способствующих явной разобщенности, связи между литературами не разрушаются, а переходят в иное качество. Они проявляют себя в форме типологических схождений.

Соответственно не разрушается, а переходит в иное качество и общность славянских литератур. Из явной, программной, она превращается в общность неявную, проблематичную, где связующие тенденции спонтанно обнаруживают себя в типологических схождениях, в независимых литературных аналогиях.

Один из существенных признаков межлитературной общности – тесное взаимодействие составляющих ее литератур, т.е. интенсивные литературные связи. От их характера, направления, природы, от их стихийности или программности зависит характер славянской общности, ее состояние на данном этапе. (Этнические, языковые, конфессиональные, административные, географические факторы консолидируют литературы, только если содействуют их связям).

В сложной системе межлитературных отношений, представляющих динамичную и многоликую картину, нами учтены лишь некоторые ее особенности. Но вывод таков: даже когда славянские литературы пребывают в состоянии разобщенности, есть основания искать объединяющие их (и отнюдь не внешние, не формальные) черты.

Национальные традиции **придают** свой колорит международным течениям, что дает основания идентифицировать особый характер реализма в тех западно- и южнославянских литературах, где долго сохранялись идеализирующие **тенденции** и элементы романтической **поэтики**; говорить о **специфике**

славянского модерна, более разнородного, чем западно-европейский модернизм, или авангарда, более умеренного и патриархального, чем на Западе.

Реализм рассматривается нами не с точки зрения его славянской специфики, а в плане универсализации – на материале славянских литератур – его доминант и критериев, которые отвечали бы не только его классическим, но и атипичным вариантам, не только реализму XIX, но и XX веков. К этому нас побудили большие разногласия во взглядах на реализм, коренящиеся как в разных литературоведческих традициях, чей диапазон расширяют зарубежные славянские литературы, так и сложность самого явления, его способность развиваться, оставаясь при этом самим собой. Реализм, как исторически сложившийся тип творчества, сознательно стремящегося к воплощению и развитию одной из главных функций искусства, (подмеченной еще Аристотелем в учении о подражании искусству природе с целью познать и выразить через единичное – общее), т.е. реализм, осознавший сам себя и породивший направления⁸, – это целый комплекс признаков. Он включает в себя постоянные и переменные, "родовые" и "видовые" свойства, что затрудняет выведение формулы реализма. Однозначно не определяются и другие типы искусства, но шкала критериев реализма особенно подвижна, что, не лишает его доминант, но затрудняет их поиски⁹. Порою сам контекст, в котором рассматривается реализм, меняет его распознавательные знаки и демаркационные линии между ним и другими явлениями.

Принадлежность к реализму нельзя ставить в зависимость от самохарактеристики писателя, его манифестов. Они не всегда объективны. Далекое не все реалисты осознавали себя таковыми, особенно в XX в., когда время реалистических манифестов ушло в прошлое и реализм часто оказывается методом писателей, либо стоящих вне группировок, либо примыкающих к эстетически неоднородным движениям и группам.

В зарубежной славистике известна трактовка реализма как "стилевой формации", признаками которой выступают структурные особенности классической прозы реализма, его повествовательных жанров ("наличие социально и психологически мотивированного характера, вступающего во взаимоотношения с другими персонажами или характерами и являющегося как бы осью, вокруг которой группируются другие элементы реалистического произведения ..." ¹⁰). Это оставляет за пределами реализма интравертную прозу, построенную по принципу "потока сознания", равно как и экстравертную, воссоздающую "поток бытия" в произведениях хроникального

типа. (Примером ее в славянских литературах может служить роман-хроника Прежихова Воранца "Добердоб", исторические романы И.Андрича "Мост на Дрине", "Травницкая хроника", партизанская "Хроника" П. Илемницкого). Кроме того проблематично существование такой "стилевой формации" в тех литературах XIX – начала XX вв., которые развивались атипично, ускоренно (болгарская, словацкая, югославянские, отчасти чешская и др.). Реализм там дал сравнительно мало чистых классических форм, активно взаимодействовал с романтизмом, что придавало особый колорит творчеству многих писателей-реалистов. Среди них – Х.Ботев, "создавший свой реалистический метод, окрашенный эмоциональной гаммой романтизма, метод, близкий критическому реализму и все же не похожий на него"¹¹, В.Друмев, Св.Чех, П.О.Гвездослав, С.Г.Ваянский, А.Шеноа. Не успев окрепнуть, он испытывал воздействие и модернистских течений, что в свою очередь вводило его от хрестоматийных форм.

В качестве наиболее распространенных критериев реализма используются принципы "жизнеподобия", в соответствии с которыми реализм трактуется как "художественное воссоздание истины жизни в формах самой реальной жизни" (Петров С.М.¹²) как "тождество между изображаемой реальностью и литературными формами" (О.Чепан)¹³, как "веристическая репрезентативность" (Г.Маркевич)¹⁴. Принципы жизнеподобия шире структурных принципов, лежащих в основе концепции реализма как стилевой формации, ибо не отлучают от него нетрадиционную прозу (в том числе, прозу "поточков" сознания и бытия). Но зато они отталкивают от реализма условно-фантастические допущения, к которым прибегали многие прозаики XX века, от реалистических традиций не отрекавшиеся (К.Чапек, М.Булгаков, И.Андрич), а кроме того – целые роды и жанры, чья поэтика предполагает и деформацию жизнеподобных форм (карикатура, гротеск в сатире), и активность метафорических образов, условных по своей природе (поэзия, особенно лирика).

В идентификации реализма некоторые исследователи исходят из содержания произведений, из их соответствия содержанию бытия, безотносительно к тому, в каких образах оно воплощается. ("Реализм – это гомологическая* репрезентативность", когда отражаются "существенные черты

* Гомологический – однозначный, сходный (от гр. homologos соответственный, подобный).

структуры или закономерности... реального мира". Она "может иметь вид веристический, стилизованный или символический... Реализм в этом значении не имеет определенных формальных признаков" 15).

Очевидно, что такая концепция – это "реализм без берегов", поглощающий и нереалистическое искусство; оно тоже по-своему выражает какие-то "существенные черты структуры" реального мира (хотя бы – структуры сознания, которое тоже – часть реальности).

На наш взгляд, ни один из однозначных критериев реализма не является достаточным и его признаки следует искать на разных уровнях творчества, в том числе и на мировоззренческом, как "базисном" для многих художественных координат. "...Спор о границах и сущности реализма будет бесплодным, если реализм станет рассматриваться прежде всего как **проблема формы, а не как проблема отношения творческого субъекта к объективной реальности**" (И.Тауфер) 16, отношения, добавим, "позитивного" 17. Разумеется "позитивность" надо понимать не в аксиологическом, а в онтологическом и гносеологическом смысле, как внимание к объективному миру и стремление осмыслить его средствами искусства. Именно отсюда вытекает и внутренняя установка на "отражение существенных черт структуры или закономерностей ... реального мира", или на "реализм содержания", влекущий за собой и "реализм формы" – не абсолютный, но преобладающий. Осознавая недостаточность формальных критериев, ибо форма относится к величинам непостоянным (она обновляется и внутри реализма 18), считаем невозможным полностью абстрагироваться от них.

Правомерность в реализме условно-фантастических образов, можно считать, доказана. Еще З.Неедлы, разбирая творчество Й.К.Тыла писал, что его "сказочность – не повод уйти от действительности", что "она позволяет ему ... пойти глубже ее внешних форм, чтобы найти больше и более существенной реальности" 19. Поистине, "условное" в искусстве подчас способно более емко и адекватно выразить некую "безусловную истину", чем жизнеподобный образ. Но при определении типа творчества необходимо учитывать пропорции между веристическими и условными образами. В реализме веристические формы все же являются преобладающими, а условные образы выступают в веристической функции, проясняя, а не мифологизируя реальность.

Отвечая на вопрос, в каком отношении к константам реализма находится известная формула Энгельса, т.е. есть ли "правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных

обстоятельствах" общий признак реализма, или его видовой черта, – полагаем, что ответ зависит от толкования "типичного". Если видеть в нем то, что часто встречается, то формула эта будет больше применима к реализму XIX века, когда исключительное уступало место привычному, обыденному. Но если понимать "типичное" как "сущность данного социально-исторического явления" ²⁰ (или просто как некую сущность), которая может выражаться и через "привычное" и через "экстраординарное", то формула приобретет более универсальный смысл. Главное в ней, не зависящее от трактовки "типичного", это принцип детерминированности явлений (обыденных или неординарных). Главное это – "...характеры в ... обстоятельствах" ²¹.

Детерминированность может быть намечена, не прорисована, особенно – в лирике. Обстоятельства могут оставаться "за кадром". Но в реалистическом произведении они ощущаются. Связь между тем, что "в кадре" и "за кадром" – тесная. Отсюда отнесение реализма, по типологии Ю.М.Лотмана²², к искусству с преобладанием "внетекстовых связей", куда относятся и связи с действительностью. (Они позволяют читателю восстановить и обстоятельства).

Все вышесказанное дает основание предложить в качестве критериев реализма комплекс взаимообусловленных принципов, затрагивающих разные уровни творчества: философский – позитивное отношение к реальности; содержательный – стремление к правдивости, иначе, по терминологии Г.Маркевича, к "гомологической репрезентативности"; формальный – не абсолютизация, но преобладание жизнеподобных форм (т.е. "веристическая репрезентативность" как стилевая доминанта); наконец – промежуточный, (связывающий содержание с формой, структурой), – принцип детерминированности, как общий принцип организации материала, вытекающий из некоторых объективных закономерностей бытия и установок на их отражение.

Расцвет поэзии в эпоху романтизма, тяготение реалистов к повествовательным жанрам не означает, что реализм – монополия прозаиков, а поэзия – резервация романтизма (и его модификаций). Но есть известная сложность во взаимоотношениях поэзии (и прежде всего, лирики, концентрированно выражающей свойства поэзии) с реализмом. Она порой воспринимается, как их оппозиция.

На наш взгляд противопоставления поэзии реализму – некорректны, как некорректны противопоставления типов (методов) творчества – родам и жанрам искусства. Но поскольку это происходит, возникает необходимость аргументировать

необоснованность подобных оппозиций. Специфику проявлений реализма в поэзии нельзя рассматривать как отступление от реализма.

Реализм стремится к объективному отражению объективного мира, создавая в искусстве "царство объективности". "Лирическая поэзия... по преимуществу поэзия субъективная, внутреннее выражение самого поэта", – писал еще В.Белинский. Это – "царство субъективности...", где "личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем"²³. Внимание лирики к миру внутреннему, где может отражаться внешний мир, – определяет и более высокую, по сравнению с повествовательной прозой, степень эмоциональности, условности, субъективности образов. Высказывание "лирического субъекта ... как правило, не укладывается в рамки реалистического стиля" (Г.Маркевич)²⁴. Но это не значит, что оно не укладывается в "реализм", категорию более широкую, чем "реалистический стиль".

Объективность реализма не противоречит субъективности лирики, т.к. это объективность и субъективность разного ряда. Объективность реализма – это стремление к объективности содержания, к тому, чтобы понять и выразить правду о внешнем и внутреннем мире, которая может быть раскрыта средствами поэзии и прозы, эпики и лирики. Субъективность лирики – это субъективность жанра, формы, это высокая степень непосредственности, открытости чувств – мотивированных или безотчетных, бесплотных или отлившихся в предметные образы. Реалистическое содержание может быть выражено как в объективно-эпических, так и в субъективно-лирических формах.

В то же время нереалистическое содержание (комплекс иллюзорных, умозрительных, сверхъестественных представлений, произвольно трактующих реальность) может быть выражено и через объективно-эпические формы. Особо яркие тому примеры дает фольклор, античная мифология. В сходные формы отливались и произведения соцреализма, так как создавали иллюзию правды, а на самом деле мифологизировали действительность.

В лирике любых направлений господствует субъект, раскрывающий свои чувства. Но в реалистической лирике (поэзии) всегда просвечивает объективная реальность как источник, объект и "словарь" чувств. Через "пейзаж души" раскрывается какой-то фрагмент внешнего "пейзажа" (природного, исторического, социального). Эти два пейзажа (внутренний и внешний) связаны друг с другом, взаимообусловлены, что и позволяет показать "...характеры в ...

обстоятельствах". Только в лирике, искусстве по преимуществу малых форм, высвечивающих "частицы бытия" (А.Пушкин), объективная детерминированность переживаний наиболее отчетливо проступает в совокупности нескольких произведений, а еще резче – в контексте всего творчества поэта. Иными словами, если любая поэзия дает представление о внутренней жизни автора, то поэзия реалистическая позволяет восстановить и жизнь внешнюю.

Принцип жизнеподобия осуществляется в реалистической поэзии еще менее последовательно, чем в прозе, что обусловлено спецификой поэтического мышления²⁵. Сама стихия поэзии с ее установкой на повышенную эмоционально-семантическую емкость текста стимулирует воображение, заставляет отступать от тавтологий, от "конкретно-жизненных форм", прибегать к иносказаниям, фантастической образности. В поэзии грань между реализмом и нереализмом определяется функцией этих начал, а не степенью их активности (тогда как в прозе имеет значение и последнее). Функция же та, что и в прозе : выразить и прояснить сущее; выступать как художественный прием, а не как черта мировоззрения.

Уточнение критериев реализма и особенностей его проявления в поэзии помогает определению его границ в славянских литературах, его открытых и скрытых территорий. Наше внимание с этой точки зрения привлекает период конца XIX – начала XX вв., вошедший в историю как начало эпохи модернизма, но не прервавший и развитие реалистического искусства.

Об этом свидетельствует в ряду других обстоятельств характер славянских "модерн" (групп, течений), получивших импульсы от западно-европейского модернизма. При том, что между ним и "модернами" было много общего, это "общее" нельзя преувеличивать, отождествляя одно с другим. Славянские модерны были явлением более сложным и неоднородным. Их внутренняя дифференцированность была глубже и принципиальнее, чем дифференцированность модернизма. Она проявлялась на уровне онтологических и эстетических основ творчества, разводя участников славянского модерна по разным направлениям. Исследования чешской и словацкой модерна, знакомство с результатами изучения младопольской литературы, а также хорватского, словенского и сербского модерна позволило подтвердить, что в их русле не только возникали новые, собственно модернистские течения (декаданс, символизм), но и развивались течения старые, и прежде всего – реализм.

Участников движения объединяла не столько позитивная

программа (весьма дифференцированная), сколько полемика с прошлым, с привычными иллюзиями и идеалами, с устоявшимися эстетическими нормами. Резкая и решительная в сопоставлении с прежними конфликтами "отцов и детей", но относительно слабая на фоне нигилистического пафоса последующих манифестов авангарда, она стояла у истоков антитрадиционалистских настроений. Проявлением этой полемики был и лозунг (принцип) индивидуализма, выраженный, в частности, "Манифестом чешской модерна" (1895), а также "Confiteor"ом (1899) С.Пшибышевского. Постулат индивидуализма здесь следует трактовать не как синоним эгоизма и элитарности, а как право художника на собственную позицию, независимую от общественного мнения, как право на свободу творчества. Однако каждый художник этой свободой распоряжался по-своему. "Индивидуальные представления о красоте и правде" ²⁶ вывели одних чешских поэтов (О.Бржезину, отчасти А.Сову) на путь символизма, другим (Й.Махару) дали импульсы к возрождению и развитию реалистических нерудовских традиций, потесненных патетико-риторической поэзией 80 – 90-х гг. Аналогичная дифференциация произошла в словацкой модерне, преодолевшей идеализацию всего словацкого и рудименты высокого романтического стиля. Но если И.Краско ориентировался при этом на символизм, то Я.Есенский действовал как последовательный реалист, сближая свою поэзию с буднями жизни.

Разные течения, разные модели творчества дала и младопольская литература. Одна, прокламирующая независимость литературы от общества, ее поворот к исключительному, к болезненным состояниям души и психики, была ярко представлена С.Пшибышевским. Другая, исходившая из традиций общественной ангажированности польского романтизма и аналитических навыков реализма, олицетворялась С.Жеромским. В Польше творчество обоих авторов рассматривается как разные течения внутри польского модернизма ²⁷. Российские слависты склонны видеть в прозе Жеромского "проявление взаимосвязи реализма с другими творческими методами", формирование нового типа "современного реалистического социального романа" ²⁸. Они отмечают и усиление реалистических тенденций в младопольской поэзии, связанной с символизмом, но постепенно "реабилитирующей земной мир" ²⁹, повседневность (Л.Стафф и др.).

Общепризнана сложность хорватской, словенской, сербской "модерн" ³⁰. Помимо проявления в их руслах декадентско-

символистских и реалистических течений и тенденций, там, а именно на сербской почве, пробивалась и субъективно-лирическая струя позднего романтизма.

Известно, что некоторые славянские литературы развивались асинхронно по отношению к Западу и друг к другу. На рубеже XIX–XX вв. они выравниваются по степени эстетической дифференцированности (диапазону течений). Появление "модерн" – один из показателей и стимулов этой синхронизации. Но она не была и не могла быть полной. Если, например, помимо развития символизма в чешской поэзии идет возрождение, а в словацкой – становление реализма классического типа, то в сербской более заметно завершение развития романтического искусства.

Подчеркивая сложность славянского модерна, мы признаем его значение в целом, включая и собственно модернистскую часть. Она высветила роль импульсов, исходящих от западно-европейского символизма. Анализ творчества чешских символистов убеждает, что новое течение расширило объект и возможности поэзии; оно вторглось в сферы, трудно доступные другим художественным системам.

Обтекая социально-бытовой слой, хорошо освоенный реалистами, символизм устремляется от него в глубины жизни и на просторы Вселенной. Тонкая нюансировка душевных состояний и – картины космических катастроф, разрушающих и рождающих целые миры, – вот амплитуда образов О.Бржезины. Окружающая среда интересует поэта как зримая оболочка скрытых "сущностей". Но в своей трактовке этих сущностей, колеблющейся в искусстве между двумя полюсами, Бржезина прозревает в них не трансцендентальные начала, а жизненную функцию явления, его место в человеческом бытии, в системе мироздания. Например, "Город" у Бржезины – сгусток, средоточие жизни, перекресток Истории. Таким же концентрированно-сжатым, перенасыщенным разноплановыми образами выглядит и его словесный портрет, куда вмонтированы и вполне конкретные приметы средневековых городов Европы. Пренебрегая законами пространства и времени, уплотняя реальность, нарушая естественную дистанцию между явлениями, Бржезина тем не менее, нигде не искажает их естества. Задача символизма сделать "содержание художественного изображения" "шире его предмета" ³¹, Бржезина решает разными способами: или усиливая роль подтекста, создавая стихи, где "неизреченное" важнее и значительнее высказанного (стихи, устремленные в "Таинственные дали" – одноименный сборник 1895 г.), или создавая произведения обобщающего характера, где он

пользуется приемами "сложения" конкретных образов в суммарный текст свободного стиха. В созданных им стихотворениях-гигантах, предвосхитивших авангардный политематический стих, уже не было нужды прятать "таинственное", "непостижимое" в символистский подтекст. Все высказывалось открыто. ("Город", "Природа", "Время". – из сборников "Ветры с полюсов" 1897, "Строители храма" 1899, "Руки". – одноименный сборник 1901 г.).

Чешская модерна стимулировала взаимодействия символизма и реализма, что приводило к таким распространенным (и на других национальных почвах) результатам как обогащение поэтики реализма элементами поэтики символизма (это особенно скажется на творчестве поэтов новых поколений, на творчестве К.Томана, В.Дыка, Ф.Шрамека, И.Волькера); восприятие символизмом тенденций и приемов реализма (реалистическая функция и предметность многих стихов и образов Бржезины). (Влияния реализма на модернистские течения подтверждают и исследователи других литератур³²).

Наконец, возникали и промежуточные между реализмом и символизмом типы творчества. В чешской литературе это поэзия А.Совы. Символизм бросил на нее свой ответ, проник в поверхностный стилевой пласт, придав оттенок, но не повлияв на главные принципы. Сова полностью погружен в мир реальный, в его проблемы, в конкретное пространство и время (характер его пейзажной лирики). Если и есть в стихах Сова какая-то тайна, то это – Будущее, мерцающее в таинственной дали "Новое царство" справедливости.

Полемику с прошлым, активную уже на рубеже веков, продолжили, но гораздо более резко и глобально, авангардные течения 10-30-х гг.

Мы рассматривали их в разных работах, но наиболее внимательно в статьях и докладах *"Некоторые особенности генезиса чешской социалистической поэзии"* 1973, *"Итальянский футуризм в России и в Чехии"* 1989, *"Авангардизм в поэзии славян"* 1993, *"Авангард и прогресс"* 1993. В ходе этих исследований мы пришли к следующим выводам.

Авангардный антитрадиционализм помогал преодолевать силу инерции и власть старой, привычной и весьма авторитетной культуры. Уже одно это позволяет говорить об исторической необходимости авангарда, (который и по сей день многие считают "исторической случайностью"³³), о пользе не только его склонной к компромиссам практики, "обогатившей искусство новыми приемами", но и провокационных манифестов.

Существует определенная зависимость между возрастом, мощностью культурного пласта, на котором базировалось национальное искусство, и силой отталкивания от него. Чем совершеннее был "тезис", чем мощнее исходящий от старой культуры магнетизм, тем "судорожнее" (определение Н.А.Бердяева) был "отрыв" от нее, тем непримиримее звучали антитезы авангарда. И не случайно, что он родился на Западе, который был "подавлен величием своей старинной культуры" ³⁴. Не случайно устремленный в будущее футуризм возник в Италии, которая "слишком долго была громадным рынком старьевщиков" ³⁵, заставляя ее соотечественников "задышаться ... в мраморах и полотнах живописцев" ³⁶.

Литература же Словакии, только в середине XIX века сформировавшая свой литературный язык, активно присоединяется к авангардному движению лишь в 30-е годы, до этого она ограничивается лишь отдельными авангардными тенденциями. Но и в большинстве других славянских литератур (за исключением русской) авангардные течения активизируются с опозданием : в конце 10-х – начале 20-х гг. Для этого потребовался особый стимул, которым становится стимул политический : обретение в 1918 г. поляками, чехами, словаками, хорватами, словенцами своей независимости и государственности.

Авангардные течения на славянской почве носили и менее радикальный, чем на Западе, характер. (Здесь и русская литература не стала исключением). Волна антитрадиционализма, поднятая итальянскими футуристами, распространяясь во времени и пространстве, как бы теряла свою взрывную силу. Если манифесты Маринетти – это своего рода эпицентр авангарда, ступок его энергии, то серия последующих выступлений (западно-европейских экспрессионистов, дадаистов, сюрреалистов) – ближе к его периферии. Еще ближе к его пограничным сферам авангардные течения в славянских литературах, где антитрадиционализм встречал сильное сопротивление среды, приверженной национальным и мировым культурным традициям и их не исчерпавшей. В России, раньше других откликнувшейся на идеи футуризма, сразу же активизировались полярные тенденции. "Антиподу классицизма" (так определил футуризм Р.Якобсон) оппонирует акмеизм, метко названный О.Мандельштамом "тоской по мировой культуре". И внутри русского авангарда были разные течения, (в частности, проявившиеся в полемике эгофутуриста И.Северянина с кубофутуристами). В Чехии антитрадиционализм обернулся отрицанием устаревших литературных норм и приемов. Большую

умеренность проявлял словацкий надреализм, поддерживая все прогрессивное "в словацких традициях" и отрицая лишь "все реакционное". Наводили мосты между прошлым и настоящим – с помощью христианской традиции – и католические течения в словенском и хорватском экспрессионизме.

Особый интерес представляет антитрадиционализм польского авангардного движения как показатель противоречий между программным антитрадиционализмом и стихийными уступками традиции. Полемизируя с романтизмом, требуя убрать "с площадей, скверов и улиц мумии мицкевичей и словацких" 37, польские футуристы в то же время и поддавались ему, "руководствуясь инстинктом", давая волю чувствам, что проявилось в открытой эмоциональности, романтических мотивах и интонациях произведений Б.Ясенского, А.Стерна. Значительно большую последовательность в отрицании романтизма проявляли конструктивисты из краковского "Авангарда", противопоставлявшие необузданности чувств – "дисциплину эмоций", рационализм 38.

В уступках традиции мы видим адаптационные способности авангарда, его приспособляемость (вольную или невольную) к национальной культурной среде. В сопротивляемости традиции обнажается его комплементарная функция: стремление не просто воспротивиться общепринятому, но и внести (в искусство, менталитет нации) недостающее, восполнить дефицит отсутствующих качеств. Вероятно, именно сила польской романтической традиции (да и ментальный романтизм народа) определили намеренный антиромантизм польского авангарда (декларативный и непоследовательный у футуристов и более последовательный у конструктивистов). Чешские поэтисты, напротив, упорно выступали не за "дисциплину", а за полное раскрепощение чувств, дабы преодолеть тем самым "сухой аскетизм" своего искусства и народа.

Славянский материал демонстрирует широкую шкалу преемственных и полемических связей авангарда (при его декларативном антитрадиционализме) с традициями. Их соотношение зависело от многих факторов, в частности, от "возраста" литератур и авангардных течений, и не оставалось неизменным. В литературах, где были сильны охранительные тенденции, авангард с самого начала демонстрировал лояльность к национальным традициям (пример, словацкий надреализм). В других литературах он приспособляется к ним более постепенно и спонтанно, активнее на практике, чем в программах (польский футуризм). В момент самоопределения групп

авангарда, их выхода на общественную арену акцентируются полемические связи с прошлым.

Со временем могли реставрироваться и развиваться связи преемственные, причем до такой степени, что происходило сближение писателя-авангардиста с более традиционным искусством ³⁹.

Расширение базы исследования авангарда за счет славянских литератур подтверждает его дифференцированность. Она проявляется, в частности в разном отношении его течений к природе и цивилизации, к внешнему и внутреннему, к интуиции и рационализму, спонтанному и преднамеренному. Одни течения упивались техническим прогрессом, другие стремились преодолеть его отрицательное воздействие на человека. Одни старались выразить ритмы и скорости "зримой действительности", других больше интересовал внутренний "смысл предмета". Одни концентрировались на трагических переживаниях, другие стремились внести в жизнь "больше солнца".

Но то же время авангард был движением единомышленников, которые своими маршрутами шли к общим целям. Буквально все течения (даже полемизировавшие между собой) подхватывали инициативы Маринетти по обновлению поэтического языка, выраженные наиболее концентрировано в его "Техническом манифесте футуристической литературы" (1912). За освобождение слов и ассоциаций от "буферов логического перехода" во имя "пластичности, концентрации и интенсивности" художественного текста выступают и немецкие экспрессионисты, и французские сюрреалисты, и чешские поэты, и польские футуристы, и болгарские символисты, выполнявшие миссию авангарда.

В основе такого единодушия и стилевых схождений лежат, на наш взгляд, не только взаимовлияния, но и объективная ограниченность художественных средств, доступных на каждом историческом этапе самой смелой творческой мысли, небеспредельность возможностей слова. А еще – тот уровень, который авангард стремился преодолеть. Он действовал от **противного**, взрывая **устоявшуюся эстетику гармоничных форм** формами **дисгармоничными**, и **противопоставляя логике** сравнений и образов – **алогизм, описаниям** – **плюрализм впечатлений**, плавному развитию **темы** – **поток ассоциаций**, традиционному синтаксису – **"слова на свободе"**, **"телеграфный стиль"**, гладкому стиху – **стих шершавый, разорванный**.

Если новейшие приемы можно считать "антитезой" к **"тезису"** приемов традиционных, то в славянских антитезах очень

рано стали проступать элементы синтеза. Славянский авангард не избегал экспериментальной поэзии. Ей отдали дань русские заумники, поляки Т.Чижевский, С.Млодоженец, словенец А.Подбевшек, чехи В.Незвал, К.Библ.

Но рядом с испытательным полигоном существовало и более спокойное поле творческого пространства, где "новое" не стремилось выступить в чистом виде, а эстетическая революция вершилась довольно мирными средствами. Эта ситуация объясняет традиционность синтаксиса и размеров во многих заумных стихах В.Хлебникова, где затемненность смысла из-за обилия неологизмов и анахронизмов компенсируется ритмико-синтаксической упорядоченностью, как бы дававшую надежду на разгадку тайны. В этом ключе становится понятной специфика поэзии И.Северянина, в которой господствовала стихия музыки, с "чаруйными ритмами", напоминавшими о символизме. Но в эту стихию врывались смелые слова и выражения, что создавало сплав старомодного изящества с футуристической бесцеремонностью. Сходно с этими явлениями и формальное освобождение от "пут синтаксиса" в чешской поэзии, просто отказавшейся от знаков препинания при сохранении традиционных синтаксических согласований. Нарушались лишь устойчивые семантические связи. Этого достигали путем извлечения слов из привычного контекста и перенесения в непривычный. Чешский авангард избегал неологизмов, в чем, вероятно, сказывался инстинкт самосохранения (через сохранение чистоты родного языка) – народа, подвергавшегося онемечиванию в долгий побелогорский период своей истории.

Примечателен способ борьбы Б.Ясенского с "бескрылым традиционным синтаксисом". Иногда он формирует строфу из назывных предложений (злоупотребляя, в отличие от чехов, знаками препинания). Но в новом "телеграфном стиле" польского поэта проступала вполне традиционная конструкция: распространенное предложение, члены которого механически обособлены (освобождены) друг от друга паузами точек. ("Холодный дождь.| Синяя река.| Вода.| Стонет. Бурлит. Жалуются" – "Город", пер. подстрочный).

"Наших экспрессионистов нельзя упрекнуть в невразумительности" ⁴⁰, – писал о словенцах Ф.Здравец, признавая "невразумительность" примечательным свойством авангарда. Но в ней трудно упрекнуть большинство представителей славянского авангарда.

Искусство можно сравнить со сложным саморазвивающимся организмом, где ничего не происходит "просто так", без глубоких на то причин. Смена и

дифференцированность направлений – своего рода проявление процессов саморегуляции искусства, отлаживающего как отношения с динамичной средой обитания, так и свои внутренние механизмы. Исторически и эстетически обусловленным было возникновение авангардных течений. Также небеспопулярным было возникновение социалистического реализма.

И если бы – при всех реалиях XX века – искусство бы его избежало, оно было бы таким же односторонним, иллюзорным, замешанным на полуправде, как и сам социалистический реализм.

Это явление заслуживает внимания в силу своей бесспорной влиятельности, значительности места, которое оно занимает в культурном пространстве XX в. Не случайно, проблемы соцреализма после некоторой паузы, вызванной шоком перестройки, вновь возвращаются в научную жизнь⁴¹. Вернулись к ним и мы, испытывая потребность переосмыслить и собственные работы по проблематике социалистического реализма (*"Социалистический реализм и зарубежная славянская поэзия 20-х гг. XX века"* 1978, *"Социалистический реализм – диапазон многообразия"* 1983, *"Литературные связи на этапе формирования социалистических литератур"* 1986 и т.д.), и само явление (*"Витезслав Незвал и Первый съезд советских писателей"* 1991, *"Истоки и муки соцреализма"* 1993, *"Социалистический реализм : предпосылки и судьба"* 1994 и др.). Пафос последних работ – в предостережении против новых крайностей и упрощений в исследовании проблемы.

Для поиска новой истины совершенно необходимы широкий контекст славистических исследований, не позволяющих пренебречь некоторыми старыми истинами, и сохранение преемственности. Далеко не все в прежних работах о соцреализме, особенно писавшихся в 60-80-е гг., годы ослабления идеологической цензуры, утратило свою актуальность. Устарел, разумеется, пафос – отношение к нему как к высшей ценности искусства XX века. Но сохранил свое значение выявленный и классифицированный в этих работах (в том числе, создававшихся и в стенах нашего Института) материал. Он позволяет трактовать соцреализм не только как официальный метод советской литературы (им он стал в определенных условиях), а как концепцию художественного направления, как тип социалистически ангажированного творчества, который получил распространение еще до октября 1917 и августа 1934, и не только в России. На Первом съезде советских писателей соцреализм обрел исключительное право стать единственным методом "прогрессивного искусства". Там была узаконена его власть над

писательскими душами. Но "изображать жизнь в ее революционном развитии", т.е. с марксистских позиций, пытались уже представители аналогичных или родственных ему течений пролетарского (революционного, социального) искусства, забурливших на разных национальных почвах в конце 10-х – начале 20-х гг. Да и сам социальный пафос европейской культуры, ее демократические традиции подготовили этот ракурс воспроизведения действительности.

Некоторые исследователи предполагают, что соцреализм вырос из русского авангарда или авангарда вообще ⁴², что проблематично. Хотя авангард и дал свои импульсы соцреализму (особенно поэзии, модернизировавшей под его влиянием свой язык), для подобного утверждения нет достаточных оснований. Несмотря на антибуржуазный настрой и политизированность некоторых левоавангардных течений, несмотря на авангардистскую юность ряда крупных революционных писателей XX века, соцреализм и авангард олицетворяли два разных типа творчества, две противоположные концепции. Они расходились в принципиальных вопросах, и довольно распространенный переход авангардиста на соцреалистические позиции происходил не как мирное перерастание, заданное концепцией авангарда, а как творческий перелом ("наступить на горло собственной песне").

Соцреализм – это подчинение искусства идеологии, акцентирование его служебных функций (партийности, тенденциозности), а также опора на традиции. Авангард – признание самоценности и свободы творчества, поиск новых форм через интенсивный эксперимент. Их противоборство просматривается в спорах между поэтизмом и пролеткуль-том, между сюрреализмом и соцреализмом в Чехословакии 20-30-х гг., в антагонистических отношениях между сюрреалистами и соцреалистами во Франции в 30-е гг., в дискуссии 1937 г. об экспрессионизме на страницах журнала "Дас Ворт", издававшегося в Москве немецкими писателями-эмигрантами, наконец, в прямых запретах на авангардное искусство в СССР.

Гораздо больше оснований видеть истоки соцреализма в творчестве русских революционных демократов, поэтов Парижской Коммуны, в романтизме и реализме XIX в. Его подготовило нонконформистское начало, по-разному проявлявшееся в разных направлениях, и вековая мечта о новой лучшей жизни. Соцреализм стал следствием и проявлением революционизации искусства, вдохновившегося популярными социалистическими идеями, в основе своей достойными, гуманистическими. В конце XIX века, когда социалистическое

учение набирало силу, оно воспринималось многими как "последняя надежда" сторонников обновления религии, как попытка воплотить именно те идеалы, которыми церковь привлекала людей, но от которых отказалась как от утопических, недостижимых, возможных лишь "на небесах или в нирване" 43.

Классики марксизма заставили поверить в возможность их осуществления, породив драму противоречий между человеческой сущностью этих идеалов и бесчеловечными методами их внедрения в жизнь, которая стала и драмой соцреализма. Она стала причиной его глубокой внутренней противоречивости (одно из ее проявлений – категория "социалистического гуманизма").

Очевидно, что существует разница между соцреализмом советским и зарубежным 20-30-х гг. при многих общих истоках и предпосылках.

Зарубежный соцреализм 20-30-х гг. был течением мятежным, оппозиционным по отношению к господствующим режимам. Спротивляясь власти имущим и защищая бесправных, он нес в себе нравственный заряд. Соцреализм в СССР становился оплотом режима, его апологетом; он служил власти. Закрывая глаза на противоречия и пороки советского строя, он утрачивал как нравственные, так и аналитические начала, превращаясь в социологетизм (... романтизм, ... утопизм, ... идеализм).

В условиях буржуазных демократий (или монархических режимов) соцреализм существовал в широком культурном контексте, был одним из многих. К нему приходили и с ним расставались в результате свободного выбора. Так, ушли от него в конце 20-х гг. Я.Сейферт, Й.Гора, Ф.Галас, К.Библ, начинавшие в русле пролетарской литературы. Между ним и сюрреализмом свободно лавирует Незвал. В СССР он был истиной в последней инстанции, внедрялся сверху как единственная возможность советского искусства. Главная причина практически всех особенностей советского соцреализма – в условиях его существования. Обычно концепции и методы рождаются и умирают естественным путем. Тоталитарное государство, озабоченное "идеологическим воспитанием масс", насильственно задерживало жизнь соцреализма, превратив его в инструмент манипуляции общественным сознанием. Даже когда пересыхали питавшие его родники, он лишен был возможности сойти со сцены, грозя превратиться в своего рода Агасфера, Вечного Жида советской культуры, приговоренного к мукам бессмертия.

Обреченность на соцреализм приводила к попыткам его модифицировать, отстоять "разнообразие стилей и форм"

советской литературы. Далеко не вся эта литература (или : литература советского периода) подчинялась его канонам. В ней никогда не замирала, подтачивая тоталитарную идеологию, струя неофициального, опального, оппозиционного искусства, ускользавшая от соцреализма, противодействующая ему, размывавшая его основы.

Кроме того активность соцреалистической теории была различной. Были периоды, когда она регламентировала официальную жизнь литературы, управляла практикой (30-50-е гг.). Но были времена, когда теория и практика менялись ролями. В 60-80-е гг. именно практика стала управлять теорией соцреализма, заставляя ее приспособляться к живому литературному процессу. В этот период возникает толкование соцреализма как "открытой эстетической системы" (Д.Ф.Марков, Б.Л.Сучков, Л.И.Тимофеев и др.). Она является попыткой, не посягая на десакрализацию понятия, отстоять свободу творчества соответственно в идеологических рамках системы. (В создании этой концепции большую роль сыграл опыт зарубежных славянских литератур, и опыт исследований этих литератур, – в частности, сотрудниками Института славяноведения и балканистики, – на который широко опирались авторы новой теории.).

Соцреализм существовал как в условиях тоталитарного государства, (многое определяя в его культуре, но не поглощая ее целиком), – так и вне его. Есть, разумеется, основание толковать его как проявление тоталитаризма в культуре, сближая его с культурой других тоталитарных государств ⁴⁴. Но в данном случае аналогии строятся на статичном материале. Они сводят динамичное явление лишь к одному из его вариантов (т.е. к советскому официальному).

Есть и другая типологическая версия: сближающая соцреализм с явлением культуры религиозного типа ⁴⁵. Она не исключает первую, ибо между тоталитаризмом и религиозностью есть связь, отмеченная еще Н.Бердяевым⁴⁶, но базируется она на признаках, репрезентативных как для соцреализма зарубежного, так и советского, правда особенно выразительно проявлявшихся на ранних этапах соцреализма. (Кроме того, эта версия не позволяет забыть и о его некоторых идейных истоках. Особенно хорошо связь христианских и социалистических идеалов, – т.е. генетическую, а не просто типологическую связь старой и новой веры; раскрывает зарубежная революционная поэзия начала 20-х гг.).

Социалистический реализм – явление недостаточно цельное и последовательное, слишком динамичное и обширное (с

центрами и перифериями, с фокусами сильных и слабых своих проявлений), поэтому его трудно отнести его к культуре тоталитарного или религиозного (или религиозно-тоталитарного) типа. Правомернее говорить лишь о тоталитарных тенденциях, об элементах религиозного сознания в социалистическом реализме.

Разные литературные направления (и периоды) XX в. привлекали нас не только как слагаемые его культуры, определившие эстетический облик эпохи, ее обновление, но и с точки зрения их функций в этом обновлении. Они примечательны как сферы разных проявлений эволюционных процессов в искусстве, разных по темпам, степени радикальности, осознанности. Мы касались этих вопросов во многих работах, но прежде всего в статьях *"О пользе традиций, облегчающих прогресс"* 1991, *"Направление поиска в поэзии Чехословакии 20-30-х гг."* 1989, *"Авангард и прогресс"* 1993.

Понятие "ускоренного развития", вошедшее в обиход благодаря работам Г.Д.Гачева и обозначающее особенности истории некоторых литератур, выдержавших национальный гнет и вынужденных, наверстывая упущенное, ускоренно проходить разные эволюционные стадии, порой совмещая их в одном периоде, – можно использовать и с другим семантическим наполнением. А именно – для характеристики направлений и эпох, отмеченных повышенной интенсивностью происходящих в них перемен, т.е. для определения хронологических и эстетических пространств, ускорявших ход развития литератур разного уровня. К таким "сферам ускоренного развития" можно отнести рубеж XIX–XX вв., с его модернистским бунтом против устоявшихся философско-эстетических норм, с которого началась интенсификация поисков новых путей в искусстве. К ним относятся и авангардные течения.

Если рассматривать развитие литературы как сложную диалектику наследования традиций (преемственности) и их отрицания, (а эти два начала заложены в генетическом коде любого развития), то можно увидеть, что у каждого направления здесь своя роль. Одни тяготеют к преемственности, являются ее носителями и защитниками (стихийными или сознательными), у других же иное предназначение – отрицать, обрывать преемственные связи, устремляться вперед. Именно эту роль избрал для себя авангард, точнее – он и родился для этой роли. Механизм, который продвигает искусство, не дает ему стоять на месте, более всего усовершенствовал авангард. Удел реализма – быть механизмом сдерживающим.

Опираясь лишь на характерные особенности этих направлений мы сознательно упрощаем картину. Своя диалектика отрицания и преемственности проявлялась и внутри направлений. (О сложности взаимоотношений авангарда с традициями мы уже писали.) Но именно степень выразительности каждого из начал – традиционализма и антитрадиционализма – позволяет связывать авангард с "отрицанием", а реализм – с "преемственностью". Авангард нес в себе ферменты бурных обновительных процессов, став олицетворением революции в искусстве. Реализм XX в. был сферой изменений постепенных, без потрясений основ.

Двойственную роль играют революционно-социалистические течения, проявлявшие идеологическую нетерпимость к искусству прошлого как продукту "буржуазной эпохи", и в то же время ориентировавшиеся на принципы традиционной поэтики. (Правда, помогали ли эти течения двигаться искусству вперед, или означали тупиковую ветвь в его развитии? Однозначно ответить трудно. Как и всюду, здесь многое зависело от таланта художника, от его внутренней свободы. Но как бы там ни было, свой вклад в банк исторического и культурного опыта человечества они внесли. Вопрос в том – будет ли этот опыт востребован?).

Специфику и некую общность обновительных процессов в разных направлениях искусства XX века нам удалось проследить на поэзии Чехословакии 20-30-х гг. Так, в пролетарской поэзии пересматривались мировоззренческие основы творчества, его марксистика и пафос, приводившиеся в соответствие с марксистской концепцией истории. Несмотря на программную солидарность с национальными традициями, происходили и перемены в поэтике. Они определялись как акцентированием служебных функций творчества, требованием революционной тенденциозности (повышенной идеологичности, т.е. той же "партийности"), развивавших экспрессивно-романтические и публицистические формы и начала, так и сложным эстетическим контекстом, влиянием новейших течений (от символизма до сюрреализма). Но формальные преобразования были попутными, производными от первых. Главным было именно семантическое обновление искусства.

Авангард (поэтизм, чешский сюрреализм, позже словацкий надреализм), отделяя искусство от политики, устанавливал иную иерархию задач. Даже коммунистически ориентированные теории и практики авангарда (а среди них его лидеры – В.Незвал, К.Тейге, в какое-то время Б.Вацлавек) сосредотачивались на профессиональных проблемах, на вопросах

формы, считая подобно представителям русской формальной школы именно "художественный прием" предметом своей особой заботы и болезненно реагируя на попытки пролеткульта поставить творчество "на службу революции".

Развивалась и общедемократическая литература, продолжавшая традиции того реализма, который принято было называть "критическим", не поддавшаяся социалистическим иллюзиям и не стремившаяся к переворотам в искусстве. Но ее представители, во-первых, гораздо больше чем авангардисты доверяли накопленному художественному опыту, т.е. избегали экспериментов, во-вторых, не выставляли свои профессиональные проблемы на **всеобщее** обозрение. Дверь в творческую лабораторию реалиста лишь приоткрывалась его публицистикой. Дверь в цех авангардиста была широко распахнута. Это отражалось и на характере публикаций. Книги **поэтов**, тяготивших к реалистической традиции, напоминали тихие вернисажи, где выставлены **тщательно** отобранные и отделанные экспонаты. Открывая же **сборники** Незвала, читатель будто переступал порог творческой мастерской со всеми ее заготовками, эскизами, полуфабрикатами и сырьем, с чисто экспериментальными текстами и с чистыми стихами, напоминавшими не столько хорошо обкатанный продукт творчества, сколько его живой фрагмент.

Но вырисовываются и **общие** тенденции. Авангард акцентировал и **громко** утверждал многое из того, к чему стихийно, независимо или под его влиянием приходили и другие направления, обнаруживая некий общий вектор развития.

Раскрепощение сознания и формы, расширение "сектора свободы" и сокращение "сектора необходимости" (один из симптомов развития искусства, подмеченный Д.С.Лихачевым), к чему **настойчиво** стремился авангард, происходило, но в меньшей степени, и в творчестве поэтов, от реалистических традиций не отрекавшихся. (Условно назовем их "традиционалистами"). Новые впечатления, новые скорости и ритмы бытия, на которые был настроен авангард, разрушавший под их напором испытанные конструкции, – вмешивались, хоть и более мягко, и в палитру реализма. Это показывает не только поэзия молодого Волькера, но и старого Я.Есенского, прославившего "антиподом литературного авангардизма"⁴⁷.

В некоторых произведениях, призванных вместить большое содержание, он отказывается от последовательного развития темы, конструирует их как монтаж разорванных лирических фрагментов ("Аутодафе Гоголя", "На смерть Пушкина", сб. "Против ночи" 1945). Есенский тоже порой отходит от

традиционного синтаксиса, исключает "лишние части речи", строит текст из однотипных простых предложений или одних глаголов, как в стихотворении "На улице" (сб. "После бури" 1932), где городская жизнь предстает как хаос звуков ("все ревет, верещит, трещит..."), как сплошное суетное движение, в причинах и смысле которого трудно разобраться ("Каждый суетится, идет, бежит, лезет, гонится..."). Но эти формы не стали преобладающими. Разорванному стиху он предпочитает стих плавный; плюрализму впечатлений – их отбор; произвольной монтровке несочетаемых образов – организацию их с помощью контрастов, параллелизмов, оксюморонов. Искомой содержательности текста он добивался через глубину мысли.

Всюду просматривается стремление сблизить поэзию с буднями жизни, с простейшими вещами и материями, заземлить традиционно высокие темы и объекты, ввести их в бытовой контекст. В этом – и симптом развития искусства, осваивающего жизненное пространство как бы в обратном порядке, двигаясь от далекого к близкому, от экстраординарного к элементарному; это – и противоядие против литературности, способ усилить органичность творческого процесса. В разных направлениях ведется не только первопроходческая, но и реставрационная работа по расчищению каналов связей между художником и действительностью от культурных наслоений, т.е. борьба со "склерозом в искусстве", как остроумно говорил Незвал.

Но поэтизм ведет эту борьбу осознанно и целенаправленно. Незвал аранжирует ее манифестами о вреде "благо:приобретенной интеллигентности" и пользе детских ощущений, намеренно разбуждая и культивируя в себе ребенка. Волькер, озабоченный разработкой принципов пролетарской литературы, детскую непосредственность не культивирует. Она проявляется как свойство его таланта, может быть, как инстинкт художника, позволивший уловить в себе нужную ноту. Вместо статей и рассуждений на эту тему – несколько строк в письме к другу ("Иногда хочется просто назвать все, что вижу. Говорю : Хозяйка. Барышня. Лавка. Концерт. И чувствую огромную радость. Слово вдруг обретает какое-то новое значение. Будто я его только что придумал и произнес" 48). Но одновременно и с той и с другой стороны в чешскую поэзию входили одни и те же средства. Создавались стихи, где "отрабатывалась" детская чистота восприятия, стихи на бытовые темы, в которых легко идти "от себя", не сбываясь на книжные штампы (Волькер: "Печка". "Почтовый ящик", "Окно". "Комната в отеле", "Вещи"; Незвал : "Алфавит", "Зонтик", "Мыло", "Туфли"). Происходило упрощение, своеобразная "инфантилизация" стиля. Это проявлялось в наивной форме

мимесиса, в уподоблении поэтических картин детским рисункам : "Мы засадим планету деревьями, домиками, любовью и автомобилями" - И.Волькер: "Уеду ото всех я в Африку | На своей деревянной лошадке | Там растут лимоны и финики | И не растет грусть" - Незвал). В поэзии возникали нарочито простодушные интонации, широко применялся прием реализации метафор, (буквальное прочтение переносных значений); нередко встречались словесные аналоги живописи примитивистов (Анри Руссо - один из самых популярных в то время в Чехословакии художников).

Эту тенденцию Волькер распространил и на пролетарскую поэзию, пытаясь сорвать уже проявившиеся штамп и глянec с ее объектов, обойтись без патетики. Волькер сумел миновать раннюю декларативно-романтическую стадию пролетарской (соцреалистической) поэзии и сразу (как и Л.Новомеский в Словакии) найти лирическую тональность, характерную для ее поздних этапов. "Рабочие" у Волькера не "прометеи" как у Х.Смирненского, а простые люди "из плоти и крови"; "массы" - не "железные толпы", как у С.К.Неймана, а "лес на горах, тянущийся к солнцу"; в поэтическом переосмыслении революционных процессов он тяготеет не к футуристическим, не к легендарно-героическим (как В.Маяковский, С.К.Нейман, Я.Р.Поничан, Х.Смирненский и др.), а к фольклорным и бытовым образам. И представления о "счастливом будущем" у него вполне конкретны, ассоциируются с теплом, которое дает человеку мать, семейный очаг. "Всеобщее счастье" по Волькеру - это хлебосольный "стол земли, накрытый праздничной скатертью", способный накормить всех голодных.

По-своему противодействует изжившим себя чертам национального искусства и Я.Есенский, "десакрализируя" традиционные темы родного языка, поэзии, природы, лишая их божественного ореола и сверхъестественных свойств. Но если поэты авангарда борются со старомодной тяжеловесностью родной поэзии изобретательно - изгоняют из нее на время "серьезные проблемы", выдвигают лозунг "развлекательности", ориентируют на низовые жанры народно-зрелищного искусства, то Я.Есенский добивается легкости традиционным путем : с помощью иронии, разговорной или песенной интонации, виртуозной игры со словом.

Чешский авангард нес в себе черты антиреалистического бунта. Но объективно он способствовал модернизации реализма. Более того, его творчество в своей значительной части являло собой как бы скрытую территорию реализма в чешской

межвоенной литературе (в отличие от территорий открытых: общедемократическая литература и частично пролетарская).

Из системы художественных средств, которые утверждались с помощью авангардных течений, мы выделили и проанализировали новые жанрово-стилистические тенденции в чешской поэзии 20-х гг., инспирированные влияниями "Зоны" Аполлинера. Они были настолько существенными, что дали основания некоторым литературоведам Чехословакии (60-80-е гг.) выделить в чешской поэзии особый "жанр зоны", основанный аполлинеровским произведением, но в других литературах (даже французской) не зафиксированный. В связи с этим возникли вопросы о причинах исключительной восприимчивости чешских поэтов к "Зоне", на поэтов других стран столь сильно не повлиявшей; кроме того вставал вопрос о степени точности национальных диагнозов, – насколько убедительно определены последствия аполлинеровских влияний. Иными словами, почему "Зона" оказала сильное влияние на чешскую поэзию, и действительно ли она породила в ней одноименный жанр. Удовлетворительно ответить на второй вопрос мешает неразработанность теории поэтических жанров, поэтому наши соображения, высказанные в статье «"Зона" Аполлинера и развитие чешской поэзии 20-х гг.» (1992) носят дискуссионный характер.

Глубину влияния "Зоны" на чешских поэтов литературоведы объясняют с одной стороны – соответствием "Зоны" новейшим тенденциям европейской поэзии, стремящейся к формальной раскованности и к органичному синтезу эпических и лирических начал, а с другой – подготовленностью поэзии-реципиента к такому синтезу (эпизация лирики у Бржезины, вводившего сюжетные линии в исповедальные стихи; лиризация эпики у Совы – монологическая форма некоторых поэм)⁴⁹.

Не оспаривая этих наблюдений, полагаем, что здесь упущен один серьезный момент. На наш взгляд к "Зоне" влекла не просто ее лиро-эпичность, а та лирическая основа, на которой осуществлялся синтез разных начал, что отвечало лирическим пристрастиям чешской поэзии. Эти пристрастия подтверждаются характером чешского фольклора, в том числе народного эпоса, в котором, как отмечал еще Ф.Л.Челаковский "сильное лирическое начало преобладает над началом эпическим"⁵⁰; структурой ряда знаменитых поэм XIX века, представлявших циклы сонетов или стихов другого типа (Я.Коллар "Дочь Славы" 1824-1832; Св.Чех "Песни раба" 1895); формальностью сюжетной коллизии в "Мае" (1836) К.Г.Махи, скрепляющей строфы пейзажной, любовной, философской лирики, составляющих ценность поэмы. Сюда же относится решительное неприятие поэтистами и чешскими

сюрреалистами элементов эпической поэзии, однозначно воспринимавшихся как слабость стиха.

"Зона" Аполлинера, к которой потянулись чешские поэты, демонстрировала преимущества "нового поэтического сознания" не просто как сознания раскованного, освободившего мысль из-под власти формы, а как сознания лирического.

Зависимость между содержательностью и объемом поэтического целого была установлена давно. "Широкая и свободная поэтическая форма вынуждена свойствами мысли, именно относительным совершенством наблюдений и комбинаций и богатством их результатов" (А.А.Потебня)⁵¹. Но "содержательное богатство" в XIX веке влекло за собой "широкие и свободные формы" эпических или лиро-эпических поэм, организовывалось с помощью сюжетных линий, круга актантов и т.д.

В "Зоне" – этой исповеди и жизнеописании поэта – богатство материала вылилось в бессюжетную композицию, слабо скрепленную мотивом парижских улиц, по которым бредет поэт, сворачивая с них в свое прошлое, в закоулки памяти. Стих Аполлинера был раскован и внешне и внутренне. Внезапные – без "буфера логических переходов" – смены мотивов, мест, времен, чередование воспоминаний и рефлексий, плана объективного и субъективного, монологической речи, адресованной читателю, и внутренних диалогов с самим собой ("ты"), относительная самостоятельность каждой строки или фрагмента, – все это увеличивало емкость текста, придавало ему эпическую многомерность и лирическую непосредственность. "Совершенство комбинаций" заключалось именно в их свободе.

Необычность "Зоны" затрудняла ее жанровую характеристику. Она определялась то как "стихотворение", то как "поэма", то как "эпическая хроника"⁵². Чешские литературоведы видят в "Зоне" родоначальницу нового одноименного жанра. ("Зона или политематическое стихотворение – жанр современной поэзии большого объема, который характеризуется свободной композицией слабо связанных между собой мотивов"⁵³).

Заслуга чешских литературоведов – в открытии типа политематического стихотворения, который не был замечен ни во Франции, ни в России даже исследователями творчества Аполлинера. Однако отождествление формы "Зоны" с жанром поэзии представляется проблематичным, а термин "жанр зоны" весьма условным. В "Зоне" Аполлинера трудно увидеть некие устойчивые знаки новой структуры, которые воспроизводились бы другими авторами, образуя репрезентативный ряд. Этот ряд не выстраивается и в чешской поэзии. Своеобразие каждого из

произведений, относимых к чешским "зонам" ("Святой Копечек" И.Волькера, "Акробат" В.Незвала, "Панихида" В.Завады, "Новый Икар" К.Библа и т.д.) дает повод усомниться в решающей роли аполлинеровских влияний, наводит на мысль о способности объемных свободных композиций с признаками политематизма к самозарождению. Если они и связаны с "Зонай", то не как жанровые аналоги со своим родоначальником, а как непредсказуемые последствия с возможным импульсом. Различия между ними всеми настолько существенны, что их уместнее сопрягать не с "жанром зоны", а с типом, традициями, стилем поэзии Аполлинера, субстанциями более гибкими, широкими, способными проявлять себя в разных жанровых структурах. В допускаемой терминологической размытости есть свой резон, она отражает неоднозначность аполлинеровских влияний, разную меру их участия в творчестве других поэтов.

По чисто формальным признакам "Зоне" наиболее близок "Святой Копечек" Волькера – верлибр с силлабической основой и простенькими парными рифмами. Другие произведения – разнострочный свободный белый стих, ритмических ассоциаций с "Зонай" не вызывающий. Но формально наиболее близкое "Зоне" произведение далеко отстоит от нее по семантической структуре. В нем нет смысловой сложности, многослойности, которая примечательна для "Зоны". Произведение это, где реконструируется день из жизни автора, в основе своей – монотематическое с последовательной линейной композицией (подчеркнутой мотивом дороги по родным местам). Линейность порой нарушается вертикалями образов, развивающих важные для автора мысли. Отличает "Святой Копечек" и веристичность. Если "Зону" сравнивают с прозой потока сознания, то волькеровское произведение уместно сравнить с хроникальной прозой, где царствует достоверность, и где аполлинеровское широкое русло легко вбирает в себя все реалистические подробности проведенного в местечке под Оломоуцем дня.

Волькер не разделял авангардной идеи всевластия творческого субъекта. Но она найдет свою реализацию в произведениях других чешских поэтов, причем, гораздо более смелую и последовательную, чем в "Зоне". И если связывать "Панихиду", "Акробата", "Нового Икара" с Аполлинером, то не с "Зонай" (которую небезосновательно причисляют к "поэтическому реализму"), а с его фантазмагорическими произведениями типа "Музыканта из Сен-Мерри".

Но и эти произведения конца 20-х гг., которых роднит проблематика, очень разные по содержанию и форме. "Панихиду" Завады, внешне монолитную, но семантически распадающуюся

на две части, которые условно можно назвать "Апокалипсисом" и "Восстанием из мертвых", отличает проявленность философско-медитативного начала; оно окрашено в ярко выраженные барочные тона (связь с жанром траурной поэзии, опора на библейские мотивы, мрачно-пышный колорит отдельных сцен, истовость обличения пороков и грехов с уподоблением людей боровскому отродью, открытость в живописании душевных мук как мук телесных). Лейтмотив – поиски "горькой правды жизни", что познается через страдания и превращает поэзию в смертельно опасную профессию, в непреходящую боль ("Кто со стихами играет, от стихов и погибнет"). В этом очень цельном по мысли и системе образов произведении "политематизм" оборачивается "полисемантизмом", большим смысловым богатством.

Фантастическая поэма "Акробат" Незвала имеет четкую трехчастную конструкцию. Типичное для зон единство эпического и лирического здесь нарушено. Эти начала выступают в рассредоточенном виде. В окаймляющих главах выдержан эпический ракурс (картина "всенародного" ожидания прихода акробата-целителя, его падение, поиски новой целостной веры в "городе света"). Центральная часть – исповедально-лирическая. Ее только и можно в чем-то уподобить "Зоне". Но и в ней вряд ли можно увидеть "последовательную реализацию формы зоны"⁵⁴. Политематизм ее проблематичен, но есть "ощущение" политематичности из-за фрагментарности текста и внутреннего алогизма отдельных строф. Там властвует одна тема – тема любви. Сердцевина поэмы – фрагментарная хроника любовных увлечений поэта, начиная с детской безотчетной влюбленности вплоть до последнего, только что пережитого романа. Смена ракурсов подчиняется биографическому времени, показывает особенности мировосприятия в разном возрасте, начиная с младенческого.

Зато в "Новом Икаре" Библа, объемной композиции из четырех частей, переходы от мотива к мотиву были действительно произвольными и гораздо более неожиданными, чем у Аполлинера. От лицемерия внешнего мира автор переходил к "океанским глубинам" и к глубинам души, от морских и земных пейзажей к картинам внутреннего мира. Принцип политематизма, как четко сформулировали чешские исследователи, Библ распространил и на сферу подсознания⁵⁵. Но, добавим, от аполлинеровского уровня Библ уходил не только в темные глубины безотчетных ощущений, но и в ясные интеллектуальные сферы осмысления возможностей поэзии. Недаром слова "поэт" и "поэзия" в "Новом Икаре" относятся к

ключевым. Сами переходы и смены позиций подчеркивают многоликость поэзии и поэта, в котором живет, любит, страдает, творит чудеса и легендарный Икар, взмывающий в небо, и путешественник, избороздивший земные и морские просторы, и страстный любовник, а еще – солдат, бродячий факир, Ахиллес, Пьерро. В отличие от традиционалистов Библи не рассуждает о возможностях поэзии, а демонстрирует их, сводя дидактику к лаконичным ремаркам.

Политематизм, как главный признак "зон", в одних чешских произведениях был весьма относителен, поэтому они до политематических стихов "не дотягивали"; в других же он был весьма интенсивным, проявлялся не только в структуре произведения, но и в структуре языка произведения (то как "полифония стилей", то как особый "полифонический стиль", т.е. более тонко, дисперсно, как соединение не просто разнородных мотивов, а разнородных слов).

Уязвимость попыток вывести из "Зоны" особый жанр видится нам в том, что не учтено свободомыслие поэтов XX в, а кроме того – в расширительном наборе признаков этого жанра. В XX веке, повысившем авторитет индивидуальности и самобытности творчества, наиболее репрезентативными и бесспорными являются жанры, содержащие минимум маркирующих признаков и допускающие множество вариантов ("стихотворение", "поэма", "баллада"). В эти структуры укладываются и "Святой Копечек" (лирико-эпическое стихотворение), и "Панихида" (философско-лирическая поэма), и "Акробат" (фантастическая поэма), и "Новый Икар" – лирическая эпопея. Их связывает раскованная аполлинеровская строфа (типичная не только для этих авторов и произведений). Она позволяет сплести не только эпическое с лирическим без ущерба для лирики, но и поэзию с прозой без ущерба для поэзии. Последнее прошло мимо внимания литературоведов.

В XX в. поэзия делает шаги навстречу прозе (движение, обратное тому, что совершали на рубеже веков символисты, когда проза шла навстречу поэзии, впитывая ее образы и ритмы). Стих Аполлинера – тоже шаг к прозе, к лексико-интонационной прозаизации поэтического текста, к освоению им таких пространств, где бы, если переиначить девиз изящной словесности, просторно было и мыслям, и чувствам, и словам.

Но безотносительно к тому, признавать ли "Зону" жанром, сопоставление с ней творчества чешских поэтов продуктивно. Оно предоставляет новый ракурс анализа.

Жанровые поиски чешской поэзии примечательны и как одно из проявлений интенсивности и плодотворности

литературных (в данном случае, чешско-французских) связей. Они носили сугубо творческий характер и подтверждали роль "встречных течений" в восприятии инонационального опыта, активность обоих партнеров и многие другие тезисы современной компаративистики. Анализ чешских "зон" (назовем их так условно) демонстрировал "связи в действии", за работой по созданию новых ценностей, а также – роль литературного импульса в раскрепощении поэтического сознания. Это – главный и бесспорный итог аполлинеровских влияний. Одна литература училась у другой преодолевать литературность, прислушиваться к своему внутреннему голосу, а не к голосу со стороны. (Точнее, голос со стороны вдохновлял на самобытность, ориентировал поэтов на "свое собственное", помогал выработать противоядие против примитивных литературных влияний).

Но далеко не все культурное пространство XX в. было такой областью наибольшего благоприятствования литературным связям. Далеко не всегда и всюду циркуляция литературных токов и флюидов встречала на своем пути зеленую улицу.

Анализируя специфику литературных связей в XX веке, не только под славянским, но общелитературным углом зрения, мы пришли (в работах *"К проблеме эволюции литературных связей"* 1985, *"Литературные связи в XX в. К методике изучения"* 1992 и др.) к следующим выводам. Уровень развития культуры и цивилизации в XX веке создает условия для интенсификации связей разного типа. Возникают внешние и внутренние предпосылки для развития связей как творческих, так и весьма элементарных, связей на уровне как эстетических концепций, так и стиля произведений. Любые из форм связей лишаются в современную эпоху явных преимуществ.

Но в то же время XX век – это век парадоксов, противоречий между теми возможностями, которые создавали для развития связей цивилизация и культура, и их реальным состоянием. Циркуляции общечеловеческого художественного опыта по системе культурных коммуникаций, пронизывающей искусство вширь и вглубь, мешала средневековая нетерпимость к инакомыслию, исходившая в первую очередь от идеологических доктрин, официальной идеологии и политики. Тоталитаризм способствовал деформации не только литератур, но и литературных отношений, раскалывая мир на враждебные лагеря, "на ортодоксию и ересь", на "верующих – верных и неверующих – неверных"⁵⁶. А никакие расколы связям не способствуют.

Особенно сильно и агрессивно эти настроения проявлялись в сфере революционно-социалистического искусства. Может быть, даже не столько из-за характера его идеологии, противопоставившей общечеловеческим критериям критерии классовые, сколько из-за сильной позиции этого искусства, получившего со всеми своими тезисами такую мощную государственную поддержку как ни одно другое.

Импульсы нетерпимости, отчуждения исходили и от авангардного искусства. Его антитрадиционализм – та же нетерпимость, ослаблявшая диахронные связи. Но природа сепаратистско-нигилистических тенденций в авангарде и революционно-социалистическом искусстве разная. Антитрадиционализм авангарда был реакцией на избыточность связей, на перегруженность сознания литературными впечатлениями, а культуры – традициями, реакцией на чрезмерные вмешательства "чужого опыта" в интимный процесс творчества. В данном случае ослабление диахронных связей было равносильно освобождению.

Нигилизм в сфере революционно-социалистической культуры порождался не эстетическими, а идеологическими (во многом умозрительными) причинами, непримиримостью к искусству "буржуазной эпохи", или к "буржуазному искусству", трактовавшихся в иные периоды очень широко.

Тенденции к изоляционизму всегда живут в искусстве. Они присущи (в меньшей мере, чем авангарду и пролеткульту) разным направлениям, особенно в пору их самоосознания и поиска своего места в культуре. Но обычно они изживаются естественным путем. Смягчались они и в авангардном движении. Аналогичные процессы протекали и в соцреализме (как в СССР, так и за рубежом), постепенно отходившем от жестких пролеткультовских установок и проявлявшем готовность (особенно в период ослабления тоталитарных режимов) к интеграции с мировой культурой. Но эти процессы тормозило государство, официальный курс (в СССР 30-50-х гг., в странах Восточной Европы в конце 40-х – начале 50-х) на искоренение инакомыслия. Естественный сепаратизм усугублялся и консервировался сепаратизмом политическим, административным. К трагическим последствиям для связей приводили и репрессии в СССР и других соцстранах.

В XX в. создаются предпосылки для интенсификации связей и контактов разного типа. Но возникающие в его ареале полюса взаимного отчуждения (причем искусственно культивируемые) превращали XX век в век нереализованных возможностей. Эволюцию связей в нашем столетии можно определить как

преодоление противоречий между потенциальными возможностями развития литературных отношений и их реальной картиной. Она раскрывается в постепенном осуществлении тех возможностей, которые принесло с собой развитие цивилизации и культуры. (Заметим, что осуществление одной из этих возможностей демонстрирует постмодернизм, свободный от внешней цензуры в выборе творческих партнеров, принявший вмешательство "чужого" в "свое" как нечто неизбежное, но не впадающий от натиска этого "чужого" в панику, – как впадал в нее авангард, – а извлекающий из него художественный эффект).

Текст предложенного доклада – это итоги проводившихся работ; тем не менее считаем возможным еще раз кратко перечислить их результаты.

Двумя пересекающимися областями научных интересов были исследования художественных направлений конца XIX – XX вв. в контексте развития западно- и южнославянских литератур и исследования литературных связей как под углом зрения их роли в формировании общности славянских литератур, так и общей специфики в XX в. Историко-литературные аспекты сочетались с аспектами поэтики и типологии, что обусловлено как самим материалом, так и постановкой проблем.

Рассматривая славянские литературы как общность, мы попытались проследить ее динамику, происходящие в ней интеграционные и дезинтеграционные процессы, ее способность то консолидироваться, то разобщаться, превращаться из общности безусловной – в условную, из общности стихийной – в программную, и наоборот. Вывод был таков: даже когда славянские литературы разобщены, есть основания искать объединяющие их черты, ибо даже при активности центробежных сил связи между литературами не разрушаются, а переходят в форму типологических схождений.

Привлекая материал славянских литератур для уточнения критериев реализма, мы пришли к выводу, что их нельзя ограничивать одним признаком, что следует опираться на целый комплекс показателей. Осознавая недостаточность формальных критериев, в частности "веристических" ("жизнеподобия" образов), все же считаем, что игнорировать их невозможно. Поддерживая права реализма на условную образность, полагаем, что при определении типа творчества следует учитывать соотношения между образами веристическими и условными. В реализме они сложатся в пользу веристических; условные же образы будут выступать в веристических функциях.

Анализ славянских "модерн" позволил поддержать точку зрения ученых, рассматривающих "модерны" как явления более разнородные и дифференцированные, чем западно-европейский модернизм, т.е. как русло развития самых разных течений. Но нарушая традицию трактовки явлений модернизма как кризисных, мы попытались показать положительное значение славянских "модерн" в целом, в том числе и в их собственно модернистской части.

Аргументируя "историчность" авангарда, в которой ему до сих пор отказывают, мы сосредотачиваемся и на специфике авангардизма в славянской поэзии, более умеренного, чем в западно-европейских литературах : авангардные течения в славянских странах были ближе к периферии европейского авангарда, чем к его эпицентрам.

Социалистический реализм рассматривается в его философско-эстетических предпосылках, как естественное явление искусства XX века, развивавшееся и противоречивое, которое в определенных условиях превращается в догму, в оковы для творчества.

Анализируя различные направления с точки зрения их функций мы приходим к выводу, что традиционные течения выступают носителями преемственности, авангардные – делают акцент на отрицании опыта предшественников, что помогает преодолеть инертную силу традиций. Но именно совокупность этих противодействующих факторов создает необходимые условия для развития.

Таковы в общих чертах итоги рассмотрения некоторых особенностей и фрагментов развития литератур западных и южных славян в конце XIX – первой половине XX вв. Не претендуя на полноту освещения поставленных вопросов, выражаем надежду, что наши знания, размышления, выводы будут иметь научно-практическое значение для исследования славянских и других литератур.

Примечания

1. *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 448-450.
2. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 165.

3. В последнее время наметилось оживление в этой области, причем не только в исследованиях нетрадиционных течений, так как только сейчас открылась возможность их углубленного изучения, но и в анализе таких популярных объектов советского литературоведения как реализм и соцреализм. См.: Социалистический реализм как историко-культурное явление // *Славяноведение*. № 5. М., 1993. С. 3-53; **М. Липовецкий и Н. Лейдерман**. Жизнь против смерти // *Новый мир* 1993. № 7; **Павел Басинский**. Возращение. Poleмические заметки о реализме и модернизме // *Новый мир*. 1993. № 11. С. 230-238 и т.д.
4. **Маркевич Г.** Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 210.
5. См. об этой паре соотношений, разделяющей традиционное и структуралистское литературоведение, в частности: **Риффатер Майкл**. Формальный анализ и история литературы // *Новое литературное обозрение*. 1992. Выпуск 1. С. 20-21.
6. **Якобсон Р.** Основа сравнительного славянского литературоведения // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С.50.
7. См.: История русской литературы. Т. 1. Л. 1980. С. 457.
8. На наш взгляд именно сознательность установок на познание и отражение жизни, возвышение "миметических" наклонностей творчества до статуса программы, отделяет реализм, как исторически сложившееся явление литературы XIX - XX вв., от спонтанных проявлений этой наклонности, чья модификация прослежена Э. Ауэрбахом в его знаменитой книге ("Мимесис" 1946) и давших стихийные всплески "античного", "возрожденческого", "просветительского" реализмов.
9. Недаром в известной статье "О художественном реализме" (1921) Р.Якобсон упрекал историков и теоретиков литературы за произвольное обращение с "реализмом", "как с мешком..., куда можно упрятать все, что угодно". (*Якобсон Р.* Работы по поэтике. С. 393).
10. **Флакер А.** Стилевая формация // *Действительность : Искусство. Традиции*. М., 1980. С. 34.
11. **Зарев П.** Цит по кн.: *Унджиев И., Унджиева Ц.* Христо Ботев. М., 1976. с. 302
12. **Петров С.М.** Реализм. М., 1964. С. 249; *Он же*. Критический реализм. М., 1980. С 11.
13. **Серап О.** Stimuly realizmu. Bratislava 1984.
14. **Маркевич Г.** Указ. соч. С. 273.
15. Там же. С.273.

16. *Taufel J.* Vítězslav Nezval. Praha 1976. S. 16.
17. См.: *Neumann St. K.* Umění a politika I. Praha 1953. S. 94.
18. "Всеякие поиски правды жизни, или правды истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения", – *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. Л., 1984. С. 5.
19. Цит. по кн.: *Hájek J.* Voje o realismus. Praha 1979. S. 137.
20. См. о таком понимании "типичного", в частности: *Маркевич Г.* Указ. соч. С. 267.
21. Примечательно, что именно детерминированность ("человек в обстоятельствах", безотносительно к их "типичности") фиксируется Э.Ауэрбахом, когда он характеризует "современный серьезный реализм": "Если современный серьезный реализм не может показать человека иначе, нежели в конкретной, постоянно развивающейся действительности, в совокупности политических, общественных, экономических обстоятельств, – как в наши дни изображается человек в любом романе или фильме, – то Стендаль является основателем современного реализма": "У Стендаля и Бальзака объектами серьезного, проблемного, даже трагического изображения стали любые фигуры из повседневной жизни, взятые в обусловленности их историческими обстоятельствами эпохи" (*Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. С. 458, 545). Правда, более существенным признаком реализма XIX в. служит для Ауэрбаха, который рассматривал литературу с точки зрения "античного учения о различных по высоте стилях", – "полный разрыв" писателей с этим учением, позволяющий им "серьезно" изображать "любые фигуры из повседневности".
22. *Лотман Ю.М.* Лекции по структурной поэтике. Тарту 1964. С. 166-182, о чем напомнил Маркевич Г. (см. Указ. соч. С. 234); сходной типологии придерживался и Феликс Водичка.
23. *Белинский В.Г.* Избранные сочинения. М., Л., 1949. С. 224-226.
24. *Маркевич Г.* Указ. соч. С.274.

25. "Поэтическое мышление есть пояснение частного другим неоднородным с ним частным. Поэтому, если поэзия есть иносказание (аллегория) в обширном смысле слова, то проза – как выражение элементарного наблюдения, и наука стремится стать в некотором смысле тождеством (тавтологией)", – *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 366. Если даже учесть, что под поэтическим мышлением А.А.Потебня понимал художественное мышление, а под поэзией – искусство вообще, то нельзя не признать, что поэзия и в узком понимании как "творчество в стихах", концентрирует в себе, заостряет свойства художественного мышления вообще. В поэзии они проявляются более интенсивно и резко, чем в прозе. Недаром, разбирая "виды поэтической иносказательности", тот же автор иллюстрирует их стихами.
26. Česká moderna // Rozhledy N 1. X. 1985. S. 1
27. Historia literatury polskiej w zarysie. Warszawa 1980.
28. *Витт В.В.* Литература 1890-1918 годов // История польской литературы. Том 2. М., 1969. С. 35.
29. *Богомолова Н.А.* Природа в польской лирике рубежа XIX - XX вв. // На рубеже веков. М., 1989. С. 37.
30. См.: *Kudělka V.* Problémy slovinské moderny; *Kvapil M.* Charvatská moderna a česká literatura; *Černá M.* Lyrika srbské moderny. // Moderna ve slovanských literaturách. Praha 1988. S. 127, 117, 97; *Рябова Е.И.* Иван Цанкар и литературные течения в словенской литературе конца XIX – начала XX века // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX веков. М., 1976. С. 236.
31. *Иванов Вячеслав.* По звездам. Цит по.: *Асмус В.* Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. Т. 27-28. М., 1937. С. 36.
32. В частности, В.В.Витт в статье "Польская проза конца XIX - начала XX века. К вопросу о типологии реализма" // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX веков. С. 88-90.
33. Этим пафосом пронизаны статьи Максимова В. Марш веселых ребят // Литературная газета. 1992. 19 февраля. № 8. С. 4; Левитанского Ю. "Черный квадрат" искусству ничего не сулит // Литературная газета. 1992. 4 марта. С. 3 и др.
34. *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 525.
35. См. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 8.
36. Из реплик на вечере футуристов в Риме. См.: *Андрич И.* Театр неожиданностей // *Андрич И.* Человеку и человечеству. М., 1983. С. 23.

37. Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk. 1978. S. 9.
38. См. *Хорев В.А.* Польская литература 1918-1944 гг. // История польской литературы. Том 2. М., 1969. С. 186; Antologia polskiego futuryzmu. S. CXI.
39. Здесь знакомая плеяда имен писателей, начинавших в авангардных течениях и перешедших на позиции реализма и соцреализма (В.Маяковский, Л.Арагон, П.Элюар, Й.-Р.Бехер, Б.Брехт, В.Броневский, Б.Ясенский, Л.Новомеский, В.Незвал) Социалистический реализм при всех отступлениях от реальности и при идеологической предвзятости, мифологизирующей эту реальность, – с точки зрения задуманных эстетических принципов с реализмом солидаризировался. Кроме того, большой талант многих художников мог прорываться сквозь идеологию, что сближало их с реализмом.
40. *Zdravec F.* Futurizem in ekspresionizem v slovenskej poeziji // Pod skozi noci/ Izbor iz Slovenske futuristične in ekspresionistične poezije/ Ljubljana. 1966. S.137.
41. См. книгу *М.Заградки* // Борьба с догматическими тенденциями в соцреализме (на чешск. яз.). Оломоуц 1992; *Мацуры В.* Счастливая эпоха (на чешск. яз.). Прага 1992; материалы Вопросов литературы, выпуск I, 1992, посвященный проблеме "Тоталитаризм и культура", материалы конференции "Соцреализм – метод или тип культуры" ИСиБ, январь 1993, опубликованы в *Славяноведении*, 1993, № 5 и т.д.
42. *Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы 1992. Вып. III. С. 163; *Есаулов И.* Генеалогия авангарда // Там же. С. 173.
43. *Гуяви М.* Socialismus a ideal sociální // Moderní revue. Sv. 1. Praha 1895. S. 97.
44. См. *Гюнтер Х.* Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы 1992. Вып. I. С.27-41.
45. См.: *Мочалова В.В.* Тоталитарная идеология как суррогат религии // *Славяноведение* 1993, № 5. С. 6-12; *Софронова Л.А.* К истории советской агнографии // Там же. С. 12-17; и др.
46. *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990. С.305.
47. См.: *Dějiny slovenskej literatury* 4. Bratislava 1975. S. 466.
48. *Walker J.* Dopisy. Praha 1984. S. 467.
49. *Peřat Z.* Dialogy s poezií. Praha 1985. S. 10; *Pohorský A.* Pásmo // Poetika české meziválečné literatury. Praha 1987. S. 56-57.

50. *Čelakovský F.L.* Ohlas písní ruských. Ohlas písní českých. Praha 1954. S. 12.
51. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. С. 314.
52. См.: *Балашов В.* Аполлинер Гийом. КЛЭ. Т. I. М., 1962. С. 253; *Балашов Н.И.* // Аполлинер. Стихи. М., 1967. С. 247; *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 32.
53. *Slovník literární teorie.* Praha 1977. S. 270.
54. *Pešat Z.* Dialogy s poezií. S. 149.
55. *Pešat Z.* Dialogy s poezií. S. 151
56. *Бердяев Н.* Судьба России. С. 305.

Список опубликованных по теме диссертации работ

I. Монографии :

1. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. Москва, "Наука" 1967. 383 стр.
- 2. Статьи, доклады, тезисы**
2. Антонин Сова // Очерки истории чешской литературы XIX - XX вв. М., "Наука" 1963. С. 340-352.
 3. Вилем Завада // Очерки истории чешской литературы XIX - XX вв. М., "Наука" 1963. С. 639-647
 4. О связях между структурой стиха и содержанием поэтического произведения в славянских литературах // Славянска филология. Материали за V Международен конгрес на слависте. Том 2. Българска АН, София 1963. С. 235-236.
 5. О содержании понятия "стиль" (в сравнении с понятием "метод", "творческая индивидуальность") в славянских литературах социалистического реализма // Славянска филология. Материали на V Международен конгрес на славистите. Том 2. БАН, София 1963. С. 182
 6. Янко Есенский // История словацкой литературы. М., "Наука" 1970. С. 341-355.
 7. О поэзии Франтишека Грубина // Франтишек Грубин. Романс для корнета. М., "Прогресс" 1970. С. 264-382.
 8. Die Aneignung der Erfahrungen anderer Nationen als Faktor literarischer Entwicklung // Kunst und Literatur. Verlag Kultur und Fortschritt. Berlin 1971. Heft 11. S. 1203-1209.
 9. Освоение инонационального опыта как фактор творческого развития // Сравнительное изучение славянских литератур. М., "Наука" 1973. С. 325-335.

10. Заметки о переводах словацкой поэзии на русский язык // Slovenská a ruská literatura. Vzťahy a súvislosti. Bratislava 1973. S. 335-354.
11. Борющееся искусство (О чехословацкой поэзии антифашистского Сопротивления) // Иностранная литература. 1973. № 5. С. 193-200.
12. Некоторые особенности генезиса чешской социалистической поэзии // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. Доклады советской делегации. М., "Наука" 1973. С. 534-556.
13. Slovo o Vítězslavu Nezvalovi // Literární měsíčník. Praha 1973, říjen [8]. S. 77-80.
14. Zakladatel marxistické estetiky v Čechách // Literární měsíčník/ 1973, září [7]. S. 41-42.
15. На головному напрямі (Нотатки про сучасну поезію Чехословаччини) // Литература правди и прогресу. До питання розвитку літературного процесу в країнах соціалістичної співдружності. Київ, "Дніпро" 1974. С. 241-253.
16. От литературы антифашистской к литературе социалистической // Советское славяноведение 1975. № 1. С. 56-60.
17. Von der antifaschistischen zur socialistischen Literatur. Einige Tendenzen dieses Processes am Material der tschechischen, slowakischen und polnischen Literatur // Zeitschrift für Slavistik. Akademie-Verlag Berlin. Band XX. 1975. Hefr 2. S. 258-262.
18. Bojující umění (O české poezii antifasistického odboje) // Česká literatura. Ročník 23. Praha 1975. C. 2. S. 137-152.
19. Poezie protifašistického odboje a vývoj poválečné literatury // Literární měsíčník. 1975. C. 6. S. 101-103.
20. Jiří Wolker v SSSR // Štáfeta. Kulturně-politický časopis Prostějovska 1975. C. 1. S. 2-3.
21. Бунт "поколения 90-х годов" и поэзия Й.Махара, О.Бржезины, А.Совы // Литература славянских и балканских народов конца XIX - начала XX веков. Реализм и другие течения. Москва "Наука", 1976. С. 187-224.
22. Slovo o Šrámkovi. Šrámková tvorba v interpretaci sovětské bohemistky // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Červenec-září 1977. S. 37-39.

23. О путешествиях Матея Броучека и творчестве Сватоплука Чеха // Сватоплук Чех. Путешествия пана Броучека. Пер. с чешского. Ленинград, "Художественная литература" Ленинградское отделение. 1977. С. 3-20.
24. Nejedlého vztah k uměleckému hledání // Česká literatura. Ročník 26. Praha 1978. С. 6. S.506-509.
25. Социалистический реализм и зарубежная славянская поэзия 20-х годов XX в. (Некоторые аспекты проблемы). // Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Загреб-Любляна, сентябрь 1978. Доклады советской делегации, Москва "Наука" 1978. С. 405-426.
26. Slovo o Šrámkovi. Šrámkova tvorba v interpretaci sovětské bohemistky // V modré dálce rudý květ. Sborník projevů z 21 a 22 ročníku Šrámkovy Sobotky. Krajské kulturní středisko v Hradci Královci. 1979. S. 6-12.
27. Přínos Vítězslava Nezvala do rozvoje českého básnického jazyka // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Srpen-září 1979. S. 45-47.
28. О творчестве Мирослава Флориана // Мирослав Флориан. Инициалы. Стихотворения. Перевод с чешского. Ленинград "Художественная литература". Ленинградское отделение. 1979. С. 5-24.
29. Der Poetismus. Zur Avantgarde-Problematik in der tschechischen Literatur // Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel. Akademie-Verlag Berlin 1979 (2 изд. 1981). S. 220-237.
30. Vztah české umělecké avantgardy k Sovětskému Rusku // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Červen-srpen-září 1981. S. 31-33.
31. Чешская и словацкая поэзия 70-х годов. // Советское славяноведение. Москва 1981. № 2. С. 58-67.
32. Слово, за которым стоит жизнь (О поэзии Чехословакии 70-х годов) // Современная литература Чехословакии в контексте литератур современных социалистических стран. Москва "Наука" 1981.
33. Vilém Závada v SSSR // Literární měsíčník. Pr. 1981. С. 2. S. 22-25.
34. О творчбѣ Мирослава Флориана // Literární měsíčník. Pr., 1981. С. 8. S. 48-54.
35. Boj za uměleckou mnohotvárnost a estetickou úroveň v české poesii 40.-50 let // Česká literatura. Ročník 30. Praha 1982. С. 1. S. 42-61.
36. Социалистический реализм – диапазон многообразия // Советское славяноведение. Москва 1983. № 6. С. 67-71.

37. Für die Befreiung des sehenden Menschen. Der Weg des tschechischen Avantgardisten Vítězslav Nezval // Wer schreibt, Handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar 1983. S. 450-489.
38. "Поэзия должна оставаться поэзией..." (К проблеме развития чешской литературы 40-50-х годов) // Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года. Москва, "Наука" 1985. С. 157-179.
39. К проблеме эволюции литературных связей // Советское славяноведение. М., 1985. № 6. С. 62-75.
40. Незвал и Бехер (К проблеме реального многообразия социалистической поэзии) // Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М., "Наука" 1985. С. 178-190.
41. "Jsem spojen se všemi jak světlo a vzduch" (Setkání s Vilémem Závadou) // Literární měsíčník. Pr., 1985. С. 5. S. 51-52.
42. Литературные связи на этапе формирования социалистической литературы (20-30-е годы) // Литературные связи и литературный процесс. М., "Наука" 1986. С. 312-343.
43. Česká literatura v SSSR. // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Červenec-srpen-září 1986. S. 28-29.
44. Вдохновляющая сила Октября (О природе аналогий в социалистической литературе) // Советское славяноведение 1987. № 5. С. 19-30.
45. "В моих книгах есть только то, чего я не мог не сказать" // Иржи Тауфер. Судьбы и свершения. Художественная публицистика. Перевод с чешского. М., "Прогресс" 1987. С. 5-19.
46. "...Творить, творить без устали..." // Витезслав Незвал. Избранное. Том I. Стихи. Поэмы. Пьесы. Перевод с чешского. М., "Художественная литература" 1988. С. 5-21.
47. Fráňa Šrámek a VŘSR // Praha-Moskva 1988. С. 3. S. 52-54.
48. Критерии реализма и опыт развития зарубежных славянских литератур // Славянские литературы. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988. Доклады советской делегации. М., "Наука" 1988. С. 202-218.
49. Модернизм и славянские "модерны" // На рубеже веков. (Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX - начала XX вв.). Материалы конференции, посвященной памяти Е.И.Рябовой и В.В.Витт. М., 1989. С. 3-15.

50. "Быть ближе к истине...". Направление поиска в поэзии Чехословакии 20-30-х годов // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития. М., "Наука" 1989. С. 74-116.
51. На новом этапе // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития. М., "Наука" 1989. С. 3-15.
52. Итальянский футуризм в России и Чехии. Рецепция и трансформация // Советско-итальянский симпозиум in honorem professore Ettore Lo Gatto. Сборник тезисов. М., 1990. С. 41-43.
53. О пользе традиций, облегчающих прогресс (Роль преемственности в литературном творчестве) // *Studia slavica*. Языкознание. Литературоведение. История. История науки. К 80-летию С.Б.Бернштейна. М., 1991. С. 229-238.
54. Витеслав Незвал и I съезд советских писателей // Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи. М., 1991. С. 181-225.
55. К 70-летию С.В.Никольского // *Studia bohémica*. М., 1992. С. 36-45.
56. Карел Чапек и духовная экология чешской межвоенной культуры // *Studia bohémica*. М., 1992. С. 150-159.
57. Литературные связи в XX в. К методике изучения // *Функции литературных связей*. М., 1992. С. 53-73.
58. Ohlas díla J.A.Komenského v Rusku // *Zpravodaj Šrámkovy Sobotky*. 1992. Číslo 6. S. 2.
59. Niektoré súčasné aspekty skúmania slovanských literatúr. K problematike dynamickosti medziliterárnych spoločností // Dionýz D'urišin a kolektív. Osobitné medziliterárne spoločnosti 5. *Slovanské literatúry*. Bratislava 1992. S. 81-91.
60. Авангардизм в поэзии славян (О функции и специфике авангардных течений) // XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации. М., "Наука". 1993. С. 128-146.
61. Зрелищность поэзии чешского авангарда // МАИРСК. Информационный бюллетень. Выпуск 27. М., 1993. С. 116-124.

62. Образы Сербии и Черногории в русском общественном сознании (Сербские и черногорские мотивы в русской поэзии) // Прилози проučavaњу српско-руских књижевних веза X-XX век. Матица Српска. Нови Сад 1993. С. 49-61.
63. Србија и Црна Гора у руској друштвеној свести // Летопис Матице Српске. Јул - Август 1993. Нови Сад. С. 59-73.
64. Истоки и муки соцреализма // Славяноведение. М., 1993. № 5. С. 25-29.
65. Авангард и прогресс // Литературный авангард. Особенности развития. М., ИСиБ 1993. С. 4-25.
66. Природа как словарь чувств. Об одной из функций природы в поэзии. // Натура и культура. Тезисы конференции. Москва, ноябрь 1993 г. М., 1993. С. 45-48.
67. Не фантомасы, а фантомы. Фантастические персонажи в поэзии чешских сюрреалистов // Миф и культура. Человек-не человек. Тезисы конференции. Москва, ноябрь 1994 г. М., 1994. С. 68-70.
68. Некоторые современные аспекты изучения славянских литератур (О динамике межлитературных общностей) // Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М., 1994. С. 44-59.
69. Целомудренный Эрос. (К проблеме воплощения любовно-эротических мотивов в литературе с остановкой на страницах жизни и творчества К.Г.Махи) // Национальный Эрос в культуре. Тезисы докладов. М., 1995. С. 9-11.

3. Рецензии, сообщения, комментарии, статьи в справочных изданиях

70. Свидетельство дружбы. // Краткие сообщения Института славяноведения 37. Русско-польские революционные связи. М., Издательство Академии наук СССР. 1963. С. 85-89 = *Рецензия* на сборник : "Vám poděkování a lásku vám" (Filosofická fakulta v Brně k 15 výročí osvobození ČSR Sovětskou Armádou. Rediguje Artur Závodský. Praha 1960).
71. Голан Владимир // Краткая литературная энциклопедия. Том 2. М., "Советская энциклопедия" 1964. Стлб. 223.
72. Завада Вилем // КЛЭ. Том 2. М., 1964. Стлб. 969.
73. Незвал Витезлав // КЛЭ. Том. 5. М., 1968. Стлб. 168-170.
74. Поэтизм // КЛЭ. Том 5. М., 1968. Стлб. 936.
75. Сравнительное изучение славянских литератур // Вопросы литературы. Москва, 1971. № 9. С. 247-249.
76. Сова Антонин // КЛЭ. Том 6. М., 1971. Стлб. 994-995.

77. Сейферт Ярослав // КЛЭ. Том 6. М., 1971. Стлб. 727.
78. Томан Йозеф // КЛЭ. Том 7. М., 1972. Стлб. 569.
79. Томан Карел // Том 7. М., 1972. Стлб. 569.
80. Тауфер Иржи // КЛЭ. Том 7. М., 1972. Стлб. 412.
81. Голан Владимир // Большая советская энциклопедия. Издание 3-е. Том. 7. М., 1972. Стлб. 22.
82. Завада Вилем // БСЭ. Том 9. М., 1972. Стлб. 781.
83. Кайнар Йозеф // БСЭ. Том 11. М., 1973. Стлб. 541.
84. Еще одна встреча // Иностранная литература 1973. № 8. С. 264-266. = *Рецензия* на книгу : Витезслав Незвал. Стихи. Поэмы. Перевод с чешского. М., "Художественная литература" 1972. 543 стр.
85. С мыслью о современности // Книжное обозрение. 29 марта 1974. С. 10-11. = *Рецензия* на книги : Томан Й. Дон Жуан. Перевод с чешского Н.Аросевой. М., "Художественная литература" 1973; Томан Й. После нас хоть потоп. Перевод с чешского Н.Холодовой. М., "Прогресс" 1973.
86. Верность призванию // Иностранная литература 1975. № 1. С. 261-263 = *Рецензия* на книги : Jiří Taufer, Letokruhy. Praha. "Československý spisovatel" 1972; Jiří Taufer. Úděly a díla. Praha "Československý spisovatel" 1973.
87. Махар Йозеф Сватоплук // БСЭ. Том 15. М., 1974. Стлб. 1549.
88. Незвал Витезслав // БСЭ. Том 17. М., 1974. Стлб. 1222.
89. Шрачек Франя // КЛЭ. Том 8. М., 1975. Стлб. 786-787.
90. Сейферт Ярослав // БСЭ. Том 23. М., 1976. Стлб. 526-527.
91. Сова Антонин // БСЭ. Том 24. Книга 1. М., 1976. Стлб. 30.
92. Тауфер Иржи // БСЭ. Том 25. М., 1976. Стлб. 891.
93. Хоровое пение. Тридцать лет чешской поэзии // Современная художественная литература за рубежом. Информационный сборник. Москва, "Прогресс", 1976. № 5. С. 142-145 = *Рецензия* на книгу : Sborový zpěv. Třicet let české poezie. Praha, "Československý spisovatel" 1975. 416 str.
94. Лирическая летопись истории // Иностранная литература 1977. № 6. С. 263-266 = *Рецензия* на антологию в 3-х томах - Tisíc let české poezie. Praha "Československý spisovatel" 1974. I - Stará česká poezie. II - Česká poezie XIX století. III - Česká poezie XX století.

95. Поэзия в действии // Иностранная литература 1977. № 6. С. 268-271 = *Рецензия* на книги : Поэзия ЧССР. Переводы с чешского и словацкого. М., "Молодая гвардия" 1975; Из современной чешской и словацкой поэзии. Переводы с чешского и словацкого под редакцией Е.Винокурова. М., "Прогресс" 1975.
96. Махар Йозеф Сватоплук // КЛЭ. Том 9. М., 1978. Стлб. 521-522.
97. Плодотворное исследование // Советское славяноведение. М., 1979. № 2. С. 112-114 = *Рецензия* на сборник : Tradycja i powatorstwo w literaturach słowańskich XX wieku. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 1976.
98. Возвращение. Избранные стихотворения В.Голана. Перевод с чешского на немецкий Ф.Флик. Гиссен : Шмитц-Ферлаг, 1980 // МАИРСК. Информационный бюллетень. Выпуск 5. М., 1981. С. 32-34 = *Рецензия* на издание в ФРГ произведений В.Голана.
99. Поэтизм // Литературный энциклопедический словарь. Москва, "Советская энциклопедия" 1987. С.295.
100. *Примечания к книгам* : Витезслав Незвал. Избранное. Том 1. Стихи. Поэмы. Пьесы. М., "Художественная литература" 1988. С. 581-609; Том 2. Воспоминания. Очерки. Эссе. М., "Художественная литература" 1988. С. 490-508.
101. Международная конференция "Демократическая концепция мира в творчестве Карела Чапека и тоталитаризм XX века" // Советское славяноведение. М., 1991. № 4. С. 121-124.

4. Публикации в литературно-художественной периодике (заметки на полях, вступления к подборкам художественных произведений, ответы на вопросы редакций журналов)

102. Вилем Завада. Стихи разных лет. Перевод с чешского Д.Самойлова, вступление Л.Будаговой // Иностранная литература 1965. № 5. (*Вступление* с. 101-102).
103. Витезслав Незвал. К 70-летию со дня рождения. Ночной гость (стихи). Перевод с чешского Д.Самойлова. Вступление Л.Будаговой // Иностранная литература 1970. № 5. (*Вступление* с. 3-4).

104. Мы с тобой, Чили (По страницам чехословацкого сборника). Переводы с чешского и вступление Л.Будаговой // Иностранная литература 1974. № 2. С. 229-241 (Вступление с. 229-230).
105. Человек и революция (Малоизвестные статьи Ю.Фучика). перевод с чешского и вступление Л.Будаговой. // Иностранная литература 1974. № 11. (Вступление с. 199-200).
106. Зерна дают всходы (Заметки на полях анкеты журнала Союза чешских писателей "Литерарни месичник") // Иностранная литература 1976. № 7. С. 238-240.
107. Вилем Завада. Земля и люди моего сердца (Главы из книги. Перевод с чешского и вступление Л.Будаговой) // Иностранная литература. 1977. № 5. С. 195-206. (Вступление с. 195-196).
108. Anketa Sovětskéj literatury. Studnica poznania // Sovětská literatura. Praha 1977. N 10. S. 169-170. (Ответы на вопросы журнала "Советская литература").
109. Spisovatel a budoucnost světa. (Mezinárodní anketa LM o socialistické literatuře v období 1945-1980) // Literární měsíčník . Praha 1980.N 4. S. 33-35.
110. К семидесятилетию Вилема Завады. Спасибо жизнь ! Вилем Завада - Поэзия и Детство. Незвал, каким я его знал (перевод с чешского и вступление) // Иностранная литература. 1980. № 5. С. 182-189 (Вступление с. 183-185).
111. К 70-летию Иржи Тауфера. "...В моих книгах есть только то, чего я не мог не сказать" (Вступление и перевод с чешского) // Иностранная литература. 1981. № 9. С. 190-194 (Вступление с. 190-192).
112. Kompas i svorník (Nad deseti lety Literárního měsíčníku) // Literární měsíčník. Praha., 1981. N 10. S. 23-24.
113. Hašek se směje. K 100 výročí narození klasika světového humoru Jaroslava Haška. Mezinárodní anketa LM o díle Jaroslava Haška a poslání humoru v literatuře // Literární měsíčník. Pr., 1983. С. 5. S. 60-61.

5. Статьи, выходящие из печати

114. "Зона" Аполлинера и развитие чешской поэзии 20-х гг. XIX в. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Москва "Радикс", 1995. [2 а.л.].

115. Сюрреализм в Чехословакии. 30-е годы.//Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы 20—30-х гг. Государственный институт искусствознания (**В наборе**). [0,75].

116. Соединить поэзию и живопись. Взаимоотношения двух искусств в чешском авангарде//От конструктивизма до сюрреализма. (Сборник Государственного института искусствознания) (**В печати**). [1 а. л.]

117. Социалистический реализм: предпосылки и судьба//Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. ИСБ РАН. (**в печати**). [1 а. л.]

118. Литература в условиях тоталитаризма//Тоталитаризм: исторический опыт Восточной Европы. ИСБ РАН Москва 1995. С. 42—52.

119. Природа как словарь чувств. Об одной из функций природы в поэзии//Натура и культура. ИСБ РАН (**в печати**). [0,75 а. л.]

Заказ 207

Тираж 100

Типография МНПО «НИОПИК». 3-й Неглинный пер., д. 5