

Г. Я. ИЛЬИНА

РАЗВИТИЕ  
ЮГОСЛАВСКОГО  
РОМАНА  
в 20—30-е годы XX в.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Г. Я. ИЛЬИНА

РАЗВИТИЕ  
ЮГОСЛАВСКОГО  
РОМАНА  
В 20—30-е ГОДЫ XX В.

Ответственный редактор  
В. А. ХОРЕВ



МОСКВА  
«НАУКА»

1985

В монографии рассматриваются пути развития романа Югославии в 20—30-е годы XX в., анализируются художественные особенности произведений А. Цесарца, М. Крлежи и других выдающихся писателей. Специальное внимание уделено проблемам формирования социалистического реализма в югославской литературе, а также типологии югославского романа.

Книга адресована ученым-филологам.

#### Рецензенты

А. А. ГУТНИН, Н. Б. ЯКОВЛЕВА



## ВВЕДЕНИЕ

**П**осле второй мировой войны в Югославии начинается бурное развитие романа, которое продолжается до сих пор. Не случайно это время названо югославской критикой «временем романа». Роман становится жанром, определяющим лицо всего послевоенного литературного процесса, и вносит заметный вклад в развитие европейских литератур.

Однако в истории югославских литератур роман отнюдь не всегда был ведущим жанром, зачастую уступая поэзии и малой прозе. Становление его как художественного явления, играющего серьезную роль в национальной литературе, происходит в последние десятилетия XIX в. с утверждением реалистического постижения действительности. 40-е годы XX в. были временем некоторого замедления в развитии этого жанра, временем поисков ориентации, которые, по сути дела, продолжались до середины 20-х годов. И лишь в 30-е годы благодаря сочетанию объективных условий — все нарастающего демократического и антифашистского сопротивления — и субъективного фактора — наличия ярких талантов — роман в югославских литературах вновь занял важное место.

Восстановив связи с традициями отечественной, а также европейской и русской реалистической литературы, этот жанр раскрывает в четвертом десятилетии нашего века многие неиспользованные возможности. В это время литературой были освоены новые пласты действительности, открыты новые темы, конфликты и герои, созданы новые типы романного построения. Тем самым подготавливалась почва для будущего энергичного развития романа в литературе социалистической Югославии. В этом процессе существеннейшую роль играли традиции каждой из югославских литератур, а также те общегославские тенденции, которые получили более широкие возможности для

своего проявления с государственным объединением югославянских народов.

В декабре 1918 г. в Европе возникло новое многонациональное государство — Королевство сербов, хорватов и словенцев (с 1929 г. — Югославия). В него вошли Сербия и Черногория — ранее самостоятельные монархии, Вардарская Македония, присоединенная к Сербскому королевству еще в 1913 г. в итоге балканских войн, и югославянские земли бывшей Австро-Венгрии: Хорватия, Далмация, Словения, Босния и Герцеговина и Воеводина. В результате объединения искони тяготевших друг к другу народов была преодолена их вековая раздробленность, ликвидирован чужеземный гнет. Теперь они включились в общий процесс политической, экономической и культурной жизни. В этом состояло прогрессивное значение создания Югославского государства, открывшего новый этап в истории и культуре вошедших в него народов.

В то же время «национальная революция южного славянства»<sup>1</sup>, которая сыграла решающую роль в исторических судьбах югославянских народов и которая приобрела особый размах под воздействием Великой Октябрьской революции, не привела к установлению демократической республики. Вследствие малочисленности рабочего класса и его разобщенности, слабости социалистических партий, предательства социал-реформистов и отсутствия единства действий рабочего класса и крестьянства, национальной буржуазии при поддержке находившихся на югославянских землях войск Антанты удалось воспользоваться результатами революционной борьбы трудящихся. Власть в новом королевстве захватила крупная сербская буржуазия, которая, опираясь на династию Карагеоргиевичей и используя государственный аппарат, стремилась «превратить остальные земли в свои полуколонии»<sup>2</sup>. Поэтому, как говорится в «Истории Югославии», «хотя среди югославянских народов существовало стремление к объединению, недемократический путь, которым было создано Королевство сербов, хорватов и словенцев, и господство великосербской буржуазной клики неизбежно вели к обострению социальных и национальных противоречий»<sup>3</sup>. Спекулируя на идее югославянского единства, белградские правители культивировали теорию так называемого интегрального югославянства, игнорировавшую существование в Югославии различных наций и народов, имевших свои исторические и культурные традиции.

В обстановке растущего международного революционного движения и в Югославии «революционная волна подпя-

лась так высоко, что угрожала смести королевскую власть»<sup>4</sup>. В апреле 1919 г. в Белграде собрался Первый Объединительный съезд Социалистической рабочей партии Югославии (коммунистов), ядром которой стали левые социалисты, начавшие свою революционную деятельность еще во время первой мировой войны. Среди ее членов было много вернувшихся из России военнопленных, немало их принимало участие в Октябрьской революции и установлении Советской власти в разных районах бывшей Российской империи, сражалось в рядах Красной Армии во время гражданской войны. Благодаря сопротивлению рабочего класса королевское правительство не смогло оказать помощь Антанте в подавлении революции в Венгрии и в интервенции против Страны Советов.

Монархия бросила все силы на подавление революционного движения в бывших австро-венгерских областях. В декабре 1920 г. специальным декретом («Обзнапа») была запрещена деятельность коммунистической партии, революционных профсоюзов и Союза коммунистической молодежи, введена строжайшая предварительная цензура. Как отмечалось в декрете, он имел целью не допустить, чтобы югославское государство «последовало русскому большевистскому примеру»<sup>5</sup>. В стране установился режим террора и полицейского произвола, закрепленный Видовданской конституцией\* и последовавшим за ней «Законом о защите государства». Но даже остатки парламентского правления, гарантированные конституцией, не устраивали Александра Карагеоргиевича. В самом начале 1929 г. он совершает государственный переворот и устанавливает в стране абсолютский режим, все усилия которого были направлены против революционной борьбы рабочего класса и его партии, против крестьянских бунтов, национально-освободительного движения угнетаемых сербской буржуазией народов и все шире разрастающегося общедемократического антифашистского народного фронта.

Активнейшее участие в сопротивлении реакции на протяжении 20—30-х годов принимала прогрессивная художественная культура и особенно литература. В некоторые периоды она становилась практически единственной ле-

\* Эта конституция была принята 28 июня 1921 г., в день святого Вида, в годовщину битвы на Косовом поле (1389), в которой несмотря на проявленное мужество, сербские войска потерпели поражение от турецкой армии. Это сражение решило участь страны: через несколько месяцев был заключен мир, по которому Сербия превращалась в вассальное государство Османской империи.



гальной формой выражения демократических и революционных идей, активно влияя на формирование мировоззрения новых поколений, тех самых поколений, которые в 1941 г. поднимутся на вооруженную борьбу с фашизмом. Каждая национальная литература Югославии внесла в общее дело свою весомую лепту, опираясь на народные традиции борьбы с угнетателями.

В новое государство вошли народы, пережившие многовековое чужеземное иго и испытывшие воздействие разных политических, экономических и культурных факторов, определивших многие особенности их национального мышления. Три основные религии — православие, католичество и ислам — веками использовались политиками разных стран для разделения народов, близких этнически и в языковом отношении. Когда эти народы объединились в одном государстве, чуда не произошло, и они не стали вдруг одним «трехименным» народом, как это представляла великосербская пропаганда. Каждый из вошедших в Югославию народов сохранял и развивал свои национальные традиции, борясь с реакционными и националистическими течениями в своей среде.

Однако было бы неверным не замечать другой тенденции этого времени — в одном государстве существовала большая, чем раньше, возможность общественного и культурного сближения югославских народов. При всех осложнениях в межнациональных отношениях интегрирующая тенденция получает новый импульс для своего развития, возникают условия для осознания, по мысли словацкого ученого С. Шматлака, «взаимного присутствия одной литературы в другой, осознания их исторической взаимосвязи»<sup>6</sup>.

Примеры подобных ситуаций можно найти и в прошлом югославянских народов: хорошо известна, скажем, роль словенца С. Врза в развитии хорватского романтизма, а черногорца П. П. Негоша — в становлении новой сербской литературы. Нельзя не видеть значения великого пролетарского писателя Словении Ивана Цанкара в утверждении революционного искусства во всех югославских литературах. Примеров можно привести и больше, но все же они останутся спорадическими, хотя бесспорно и свидетельствующими о действии интегрирующей тенденции во взаимоотношениях югославянских народов. Теперь сложились качественно иные условия. Государственное объединение привело к тому, что многие произведения национальной литературы, которым не надо было теперь преодолевать го-

сударственные границы, гораздо шире, чем раньше, про-никали в инациональную, но близкую по культуре и язы-ку среду, дополняя и обогащая друг друга, а порой и вос-полняя отсутствие аналогичного опыта. Происходит обмен или «смешение» ценностей, опора на традиции нескольких национальных литератур, создается общий для них ценно-стный художественный фонд. «Хотя языковые и националь-ные границы между югославскими литературами в межвоен-ный период были несомненными и очевидными, а подчас не просто заметными, но и парочито подчеркнутыми, они не были в то же время непроходимыми,— пишет сербский литературовед П. Палавестра.— Их легко преодолевали многие писатели, стремясь к культурному и языковому единству, которое отчасти осуществлялось под воздействи-ем унитаристской идеологии, но было, как известно, и пло-дом духовного тяготения к культурному и языковому сбли-жению и завязыванию связей»<sup>7</sup>.

Действительно, в буржуазной Югославии интегрирую-щие тенденции были разными по своей идеологической на-правленности. Тезис В. И. Ленина о двух культурах в одной национальной культуре подтверждался с очевидной наглядностью. Культуре, в основе которой лежала унитар-истская идеология, противостояла культура, опирающаяся на идеологию демократических и революционных сил. Это были два полюса, между ними располагалась целая шкала явлений, взаимопересекающихся и оказывающих друг на друга то или иное влияние.

Художественная культура межвоенного времени пред-ставляла собой некое дифференцированное единство (тер-мин П. Палавестры), его составляли, отталкиваясь, сосу-ществую и взаимодействуя, разные идейные, философские и эстетические тенденции, которые находили свое проявле-ние в самых пемыслимых, казалось бы, сочетаниях в лите-ратурном процессе, в творчестве писателя и даже одном произведении. Но эта внешняя запутанность и противоре-чивость не должны заслонять от нас основных линий лите-ратурного движения, соотносительности отдельных звеньев процесса с общими его закономерностями. С наибольшей последовательностью стремление к духовному сближению вылилось в рабочем движении и движении народного ан-тифашистского фронта, а в литературе — в революционной литературе этого времени, которая с момента своего зарождения тяготела к общегославскому охвату, к единству идейных и эстетических принципов, к интернационализму, что, однако, ни в коей мере не вело к нивелированию свое-



образа каждой из национальных литератур. П. Палавестра по этому вопросу верно замечает, что, «ничего не теряя в своей специфике, эти литературы только во взаимном контакте и литературно-эстетическом единстве приобретали творческую цельность, стилевую выразительность и поэтическую полноту»<sup>8</sup>. В ходе исторического развития югославских литератур складывался тип общности, определяющийся особым принципом взаимосвязей. Этот принцип, считает словацкий ученый Д. Дюришиц, основывается на непосредственности и необычайной интенсивности взаимодействия этих литератур, так же как, по его мнению, и литератур чешской и словацкой<sup>9</sup>.

Несомненно то, что интегрирующие тенденции в это время способствовали активизации во взаимоотношениях югославских литератур комплементарной функции и складыванию и развитию общегославских процессов. История романа в данном случае не исключение. В нем можно увидеть те крупные явления национальной истории романа, которые аккумулировали в себе и наиболее типичные тенденции общегославского масштаба. Для определения подобного процесса и таких явлений нами используются термины «югославская литература» и «югославский роман». Они относятся к национальным явлениям, по своему масштабу становящимся факторами югославского литературного процесса и тем самым оказывающим немалое воздействие на современную им литературу или литературу последующих поколений.

Развитие литературы в целом, да и одного жанра, совершается неравномерно. Объективные закономерности проявляются в субъективной, индивидуальной форме — это закон искусства. Поэтому в определенные периоды та или иная национальная литература благодаря наличию в ней этого субъективного фактора, т. е. крупных художественных талантов, может вырваться вперед и определять характер многонационального литературного процесса. Общее дальнейшее развитие тогда немислимо без учета достигнутого, без соотношения с ним. Это может быть, например, творчество крупного романиста, художественное новаторство которого в области романного жанра имело большее, чем только национальное, значение. Может быть и группа романов одного направления, в совокупности своей представляющих новый шаг в развитии романых форм. Великие произведения отнюдь не единственные показатели обновления литературы. Часто произведения, которые сохраняют сейчас лишь историко-литературное значение, тоже вносили нема-

ло нового в литературу своего времени, хотя бы тем, что обращали внимание на те или иные общественные явления или новые художественные тенденции, подготовив почву для их последующего развития.

В межвоенной истории югославских литератур можно выделить два этапа, рубеж между которыми — конец 20-х — начало 30-х годов. Для первого из них было характерно отталкивание от литературных традиций предшествующих эпох, поиски новых художественных, чаще всего переалистических, форм. Вторым этапом определялся подъемом реалистического искусства, распространившего свое влияние на весь литературный процесс. Для югославских литератур межвоенного двадцатилетия, как и для большинства европейских, существенным фактом становится зарождение и развитие революционного течения, которое в художественном отношении прошло тот же путь, что и вся литература, — от переалистического к реалистическому изображению действительности — и расширило творческие возможности реализма осознанием перспективы исторического развития, активной преобразующей силы человека, показом пробуждения классового самосознания трудящихся, их борьбы за свое материальное и духовное освобождение.

Эта точка зрения с небольшими отступлениями получила поддержку у многих ученых Югославии, ее придерживаются и советские литературоведы<sup>10</sup>. Но существуют и другие концепции периодизации югославских литератур этого времени. Опираясь на теорию имманентного развития литературы, некоторые югославские исследователи кладут в основу членения литературного процесса стиливые признаки. По мнению М. Шицела, М. Ваупотича, С. Ласича, Й. Деретича и других<sup>11</sup>, период начинается не 1918 годом, годом создания независимой Югославии, открывшим совершенно новый этап в развитии культуры вошедших в нее народов, а первой мировой войной, по сути дела прервавшей литературное развитие Сербии и славянских народов Австро-Венгрии, или еще раньше — 10-м годом (например, у Деретича). А завершать его должен год 1928 или 1929—1930, так как в эти годы распадаются нереалистические течения и утверждается социально-ангажированное искусство (здесь авторы явно отказываются от ими же провозглашенного принципа стиливой характеристики и включают в это понятие разнородные стиливые явления). Вторым периодом в развитии литературы продолжается, как они считают, до 1950 г. Подобная периодизация явно пренебрегает гражданской историей народов Югославии и не учитывает тех

сдвигов в общественном и художественном сознании, которые происходили под ее воздействием.

На протяжении всех межвоенных лет существенно менялось и положение романа в общей системе жанров. До середины 20-х годов роман во всех югославских литературах уступает поэзии и малым прозаическим жанрам. Есть отдельные удачи (произведения У. Донадини, А. Цесарца, М. Цриянского, И. Прегеля, Ю. Козака, Р. Петровича) и неудачи, например последние романы писателей-реалистов старшего поколения, растерявшихся в новых исторических условиях, таких, как Д. Шимунович и К. Ш. Джальский, но они не меняют общего положения романа в системе жанров первой половины 20-х годов. К тому же надо иметь в виду, что романами тогда часто назывались произведения, больше тяготеющие к повести. Литература искала отвечающие тогдашнему художественному мировосприятию формы, экспериментировала, пробовала свои силы в освоении столь изменившейся и для многих еще непонятной послевоенной действительности.

Казалось бы, подтверждались суждения об изжитости жанра. Но во второй половине 20-х годов и особенно в 30-е годы подобные предсказания были полностью опровергнуты. Переориентация литературы под воздействием все более обострившихся социальных и национальных противоречий привела к существенным изменениям в области художественного мышления. Экспрессионизм в романе исчерпал себя в нескольких более или менее удачных произведениях и оказался перед необходимостью выбора дальнейшего пути. Реалистический же роман, начав с довольно скромных результатов, постепенно накапливает силы и в 30-е годы, претерпев ряд существенных модификаций, достигает значительного успеха и занимает важное место в иерархии жанров, восстанавливая во многом прерванные в предшествующие годы традиции.

В сербской, словенской и хорватской литературах роман имел свою относительно недолгую, национально обусловленную историю. Выделим лишь основные, узловые моменты в развитии этого жанра, к которым обращалась художественная мысль последующего времени, отталкиваясь от опыта предшественников или используя его в поисках собственного пути.

Справедливо мнение современного исследователя сербского романа Й. Деретича, что этот жанр, несмотря на отдельные выдающиеся достижения, на протяжении XIX и первой половины XX в. занимал «скромное место в иерар-

хия литературных жанров», уступая рассказу — «самому значительному и самому продуктивному виду прозы, „национальному роду сербской литературы“, как его назвал Скерлич»<sup>12</sup>. Й. Деретич и другие сербские ученые<sup>13</sup>, а также советские исследователи<sup>14</sup> связывают наиболее интенсивное развитие сербского романа с реализмом, особенно с периодом конца XIX — начала XX в., выделяя при этом значение русского романа в становлении романа сербского.

Произведения С. Матавуля (1852—1908), С. Ранковича (1863—1899), а затем И. Чишико (1869—1923), Б. Станковича (1876—1927) и М. Ускоковича (1884—1915), продолжая традиции острокритического изображения действительности, идущие еще от предшествующего периода в развитии реализма, обогащают литературу психологической углубленностью анализа, вниманием к трагическим столкновениям личности с миром патриархальных и буржуазных отношений. С творчеством этих писателей, и в первую очередь С. Ранковича, связывается становление в сербской литературе жанра социально-психологического романа. Особая роль в развитии этой линии в реализме отводится роману Б. Станковича «Дурная кровь» (1910), в котором доводится «до предела» борение противоречивых страстей, отражающее усложняющиеся отношения между социальными процессами и характером человека. По мнению советского исследователя Р. Дорониной, «речь идет о тяготении реализма рубежа веков к высокой внутренней концентрации повествования и характерной для Станковича собранности на внутреннем состоянии героя»<sup>15</sup>.

С романами М. Ускоковича «Пришельцы» (1910) и «Чедомир Ильич» (1914) в сербскую литературу вошла тема трагического одиночества интеллигента в капиталистическом городе. В произведениях Ускоковича критик-демократ Й. Скерлич увидел отражение глубокого морального кризиса, который тогда переживало сербское общество. Выражением этого кризиса, по его мнению, явились запечатленные писателем «душевный надлом, паралич воли, нервозность и душевная апатия, истеричность, которая отличает всю нашу общественную жизнь, лишенное чувства собственного достоинства болезненное самолюбие, жажда наслаждений без любви и отсутствие привычки к труду»<sup>16</sup>.

В сербском романе получили интересное развитие также и юмористические и сатирические принципы изображения (Й. С. Попович, Я. Игнятович, С. Сремац, С. Матавуль), используемые писателями для обнажения социальных про-

тиворечий, все острее дающих о себе знать в относительно недавно получившем независимость государстве.

Исторические романы Августа Шеноа (1838—1881) — «Золото ювелира» (1872), «Крестьянское восстание» (1877) и «Диоген» (1878) — определили положение этого жанра в хорватской литературе его времени и последующих эпох. Они закрепили в ней интерес к национальной истории, материал которой, особенно в периоды реакции, давал большую свободу в постановке общественных проблем национально угнетаемого народа. Правда, достичь высот романов Шеноа его последователям не удалось (Э. Кумичич, К. Ш. Джальский). С завоеванным реализмом главенствующих позиций в литературе (80-е годы) роман, расширив свой проблемно-тематический диапазон, занимает в системе жанров достаточно прочное место. Однако тяжкая участь национально зависимой страны оказывала существенное влияние на уровень исторического мышления хорватских писателей. Как правило, в их произведениях все социальные невзгоды, как и национальные, связывались только с иностранным капиталом, а прошлое родины представляло в них в сентиментально-романтическом ореоле. Хорватские ученые не раз обращали внимание на то, что, часто используя тургеневскую модель «поэтического реализма», хорватские реалисты культивировали прежде всего его стилевые особенности, социальный аспект творчества Тургенева оставался практически вне их творческих интересов<sup>17</sup>. Нарушителем этих традиций выступил Анте Ковачич (1854—1889), который своими романами «Адвокат» (1882) и «В регистратуре» (1888), считающимися вершинным достижением хорватского романа XIX в., заложил основы острокритического, обличительного реализма и раскрыл его широчайшие возможности. В реалистически мотивированное повествование он умело включал сатирико-пародийные и фантастические эпизоды, свободно комбинируя их с конкретно достоверными описаниями, смешивал разные пласты литературного и разговорного языка.

В электризованной атмосфере подъема национально-освободительного движения в Хорватии начала XX в. литература получает новый импульс для своего развития. В ней усиливается социальный аспект видения современной действительности и одновременно происходит процесс все более глубокого постижения психологии общества, сознания и «подробности чувств» отдельной личности («Тито Дорчич» В. Новака, 1906)<sup>18</sup>. При этом акцент с социального анализа общества переносится на анализ внутреннего мира



индивида в его отношении к обществу (Я. Лесковар). В выделении психологической тенденции, в ее относительной самостоятельности, однако, таилась опасность абсолютизации одной линии развития. Хорватская литература не избежала этой опасности. В конце 900-х — 10-е годы в романе наряду с натуралистической самодовлеющее значение приобретает психологическая (М. Цихлар-Нехаев. «Бегство», 1909) и субъективистско-фантастическая (Ф. Галович. «Зеркало», 1912) тенденции, которые приведут и к структурным, и к стилевым изменениям в самом жанре. Для него становится характерной лирическая напряженность стиля, музыкальность повествования, символично-импрессионистская живописность. Романы этого периода тяготеют к фрагментарности композиции, своеобразной новеллистичности с установкой на относительную самостоятельность частей. Но тогда же в хорватской литературе появился еще один роман, типологически связанный с коллизией «„выламывания“, „полного отпадения“ человека от окружающего его социального мира»<sup>19</sup>, столь характерной для русской литературы начала века. Это был «Джюка Бегович» (1909) Ивана Козарца, на которого оказал большое влияние Горький, особенно его повесть «Трое»<sup>20</sup>. Социально-обличительную силу этого романа почувствовали современники писателя и последующие поколения. «Пощечиной старому порядку в деревне» и «тяжелым обвинением обществу» назвал его Иван Горап Ковачич. А Август Цесарец поставил имя Ивана Козарца среди предшественников пролетарской литературы Югославии<sup>21</sup>.

Начало истории словенского романа ведется с 60-х годов XIX в. и связывается с именами Й. Юрчича (1844—1884) и Й. Стритара (1836—1923), произведения которых были переходного от романтизма к реализму типа. В словенской литературе развитие реализма, с которым, естественно, соотносят развитие романских форм (творчество Ф. Левстика, 1831—1887; Я. Керника, 1852—1897), замедлялось не только национальным гнетом, но и большим влиянием католицизма, имевшего сильные позиции в Словении. Значительное число словенских литераторов, а среди них и немало крупных, были приверженцами официальной церкви и более или менее оппозиционных к ней религиозных течений (христианского социализма). Этим во многом объясняется живучесть в словенской литературе романтических трактовок социальных процессов, дидактических сентенций и проповеди морального усовершенствования общества. Как и в хорватской литературе, здесь сильны были



позиции исторического романа. В этом жанре было создано несколько ценных в художественном отношении произведений («Солнце свободы», 1906, Ф. Финжгара и «Висоцкая хроника», 1919, И. Тавчара).

Начало века, ознаменованное ростом новых общественных сил и усилением национально-освободительного движения, создает почву для проявления новых тенденций в литературе и в романе, который приобретает большее, чем прежде, значение. Он развивается в основном в русле двух направлений — реализма и натурализма, хотя надо сказать, что границы между ними не были тогда достаточно четкими. Заслугой писателей-натуралистов (Ф. Говекар, З. Кведер-Еловшек) было их обращение к острым проблемам современности, таким, как положение интеллигенции в буржуазном обществе, борьба женщин за равноправие, протест против засилья католической церкви во всех сферах общественной и культурной жизни Словении. Роман реалистический («Трое», 1897, Ф. Детелы; «Из современного мира», 1904, Ф. Финжгара; «Контролер Шкробар», 1914, Л. Крайгера) шире охватывает общественную проблематику, вводит в литературу жизнь рабочих масс, сложнее становится он по композиции, типам героев, психологическому анализу. И все же, по мысли советского ученого Е. И. Рябовой, реализм и в это время «не достигает цельности и полноты»<sup>22</sup>.

В этой ситуации совершенно исключительным было значение творчества выдающегося словенского писателя Ивана Цанкара (1876—1918), и в частности его романов — «На улице бедняков» (1902) и «Мартин Качур. Жизнеописание одного идеалиста» (1905), а также повести «Батрак Ерней и его право» (1907). Оно влило новую струю в литературную жизнь Словении. Художественные устремления И. Цанкара и его ближайших друзей-единомышленников, поэтов О. Жупанчича (1878—1949), Д. Кетте (1876—1899), Й. Мурна-Александрова (1879—1901) были теснейшим образом связаны с предгрозовой эпохой 900-х годов. Эти яркие самобытные таланты составили ядро словенского модерна, который от хорватского течения отличался последовательным демократизмом, неприятием социальной и национальной несправедливости, ненавистью к католическому мракобесию и предчувствием освободительной миссии пролетариата. Это и дало основание словенскому критику-марксисту Б. Зихерлу увидеть родство словенского модерна с романтизмом раннего Горького<sup>23</sup>. Творчество этих одухотворенных высокими идеалами поэтов вывело словенскую поэзию на новый

уровень, оно оказало влияние на всю словенскую литературу этого времени — на нее распространено теперь и само название словенского модерна — и последующих эпох.

Цанкар пошел дальше своих друзей, став основоположником словенской пролетарской литературы. В его творчестве, пишет Е. И. Рябова, утверждение освободительной миссии пролетариата «облекалось и в монументальные символические образы, в которых идея векового страдания «униженных и оскорбленных» объединилась с идеей справедливости и святости их борьбы против угнетателей («Батрак Ерпей и его право»), и в более реальные фигуры рабочих, идущих к классовому самосознанию («Мартин Качур», «Кузнец Дамьян», «Холопы» и др.). Отношение интеллигента к рабочему движению, к участию в борьбе против политического и экономического гнета буржуазии составляет одну из центральных проблем лучших его произведений, тех, в которых наиболее ясно, реально и масштабно запечатлена его современность, рассматриваемая под социальным углом зрения»<sup>24</sup>.

Творчество Цанкара было крепчайшими нитями связано со своим временем, оно было сложно по философскому и художественному содержанию и форме. В нем пересекались разные идеи, художественные линии, но определяющей среди них оставалась гражданская реалистическая обличительная тенденция. В ее формировании и утверждении большую роль сыграла русская литература в лице Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского. Реалистическая палитра писателя включала в себя символику и романтические аллегории, лирическую музыкальность, все то, что способствовало более глубокому толкованию поставленных проблем. С его творчеством словенский реализм приобрел масштабность художественного видения. Наследие этого писателя стало основой пролетарской литературы и марксистской критики в Словении, оно оказало влияние и на другие югославские литературы, прежде всего на революционные течения в них.

В литературе югославских народов, противоборствуя и сменяя друг друга, скрещивались разные художественные тенденции. В конце предшествующего периода «даже в раскрытии традиционной деревенской темы, а тем более темы современного города и столкновения личности с устоями буржуазного мира писатели нередко обращались к приемам натурализма, использовали принципы символистской образности. И тем не менее анализ конкретного историко-литературного материала позволяет утверждать, что стержнем

литературного процесса на рубеже веков остается развитие, видоизменение и углубление реализма». К такому выводу пришли советские слависты в результате сопоставления литературы южных и западных славян этого времени<sup>25</sup>. В наибольшей степени это относится к прозе данного периода и к одной из ее составляющих — к роману.

Межвоенный период в югославских литературах выдвинул несколько ярких романистов разной идейной и эстетической ориентации, чье творчество оставило несомненный след в художественной культуре Югославии в целом. Творчество крупных художников дает возможность для исследования интересного диалектического единства: в нем наиболее полно проявляются общие закономерности литературного развития, ибо эти писатели лучше других сумели уловить, понять и выразить важнейшие процессы современности, в то же время именно они являются главными «нарушителями» литературного спокойствия, т. е. сложившихся норм художественного мышления и устоявшихся изобразительных форм, именно они, разрушая художественные стереотипы, прокладывают подлинно новые пути в искусстве. С этой точки зрения изучение романов, имевших общегославский резонанс и оказавших, хотя и в разной мере и в разное время, влияние на все югославские литературы, представляет несомненный теоретический и историко-литературный интерес. В 20-е годы такой видится нам роль романов писателей-антиподов Августа Цесарца и Милоша Црњанского, а в 30-е — романное творчество Мирослава Крлежи, перешагнувшее границы Югославии, Бранимира Чосича и произведения словенских социальных реалистов — Прежихова Воранца и Мишко Крањца. А. Цесарец, М. Крлежа и словенские социальные реалисты принадлежали к революционному искусству Югославии. В том, что именно писатели социалистического направления создали в Югославии лучшие романы межвоенного двадцатилетия, есть субъективный момент, но и в нем просматривается проявление общей закономерности.

В современном югославском литературоведении для обозначения революционно-пролетарской литературы конца 20-х и 30-х годов закрепились термины, сложившиеся в марксистской литературной критике того времени, — «социальная литература» для явления в целом и «социальный реализм» — для второго этапа течения, начинающегося с середины 30-х годов, когда реалистическая тенденция стала определять лицо этой литературы.

Советская югославистика использовала до сих пор оба

эти понятия, правда применяя термин «социальная литература» к первому этапу революционной литературы, т. е. с конца 20-х до середины 30-х годов. По сути дела, и югославские и советские исследователи вслед за марксистской критикой 30-х годов вкладывали в эти понятия одно и то же содержание. Понимая всю условность приобретенных традицию терминов, они подразумевали под ними социалистическую литературу Югославии и разные стадии ее развития. Расплывчатость терминов «социальная литература» и «социальный реализм» осознавалась самими критиками-марксистами, и они, не имея возможности назвать направление социалистическим, неоднократно разъясняли, что они понимают под употребляемыми терминами. Они видели и типологическое родство социального реализма с социалистическим, о вызревании художественной концепции которого можно говорить с середины 30-х годов.

Среди советских и югославских ученых сложилось еще одно мнение, подчас превращающееся в застывший канон. Вне социалистической литературы, согласно этому мнению, оказываются два крупнейших ее представителя — Август Цесарец и Мирослав Крлежа, которые не входили в ряды писателей социальной литературы и социального реализма и более того, особенно Крлежа, вступали с представителями этого течения в полемику. Тем самым сознательно или бессознательно обедняется история революционной литературы Югославии, как и само представление о ее художественном облике. На самом деле социалистическую литературу этой страны составляли разные творческие индивидуальности, отличающиеся по мировосприятию, по своему художественному видению и особенностям дарования.

В современном югославском литературоведении термин «социалистический реализм» долгие годы не пользовался правами гражданства. Отрицательное отношение к некоторым схематичным и просто слабым произведениям второй половины 40-х годов перенеслось на явление как таковое, и искусство социалистического реализма стало сводиться к регламентированному набору тем, сюжетов и героев. Вследствие такого толкования за пределы искусства социалистического реализма выводились и выводятся до сих пор крупные писатели прошлого и современности. В работе П. Палавестры, посвященной сербской литературе межвоенного периода, понятие социалистического реализма хотя и вводится в научный обиход, но сохраняет суженное свое толкование. Основываясь только на практике сербской литературы и никак не соотнося ее с общееюгославским процессом,



каким, и по мнению Палавэстры, было развитие социалистической литературы, он рассматривает поэтику социалистического реализма в начале 30-х годов как проявление принципов пролеткульта, а позднее сводит ее к «упрощенной поэтике воздействия на массы и ориентированной на них»<sup>26</sup>. Считая ее привнесенной извне, Палавэстра, однако, отмечает соответствие эстетики социалистического реализма основным тенденциям в культуре межвоенного периода<sup>27</sup>.

Лучшим опровержением подобных взглядов служит сама художественная практика югославских литератур в ее историческом развитии, она свидетельствует о богатстве и многообразии художественных форм социалистической литературы (в том числе и в интересующей нас области — в жанре романа). Исходя из этой практики, мы считаем возможным применять определение «социалистическая литература» ко всей революционной литературе межвоенного периода, термины «социальная литература» и «социальный реализм» — к творчеству тех писателей, которые причисляли себя к этим течениям сами. А понятие «социалистический реализм» используется нами как синоним для таких понятий, как «новый» или «социальный реализм».

Не претендуя на воссоздание истории романа в каждой из югославских литератур, автор данной работы стремился на крупнейших достижениях проследить развитие жанра романа в 20—30-е годы, его исторические и типологические разновидности, учитывая при этом его соотношения с другими жанрами. Выявляя на конкретно-историческом материале диалектику этого соотношения в его общегославском масштабе, автор ставил перед собой задачу ответить на вопрос — насколько этот жанр смог выполнить свою общественную и художественную функцию, какова была его судьба и роль в литературной жизни своего времени.

В межвоенный период роман знал периоды спада и подъема, его развитие было связано с разными художественными течениями.

На протяжении этого времени менялись тематика и проблематика литературы, герои, сюжеты и мотивы, концептуальные принципы, видоизменялись аспекты и функции изображения. Социально-аналитический подход временно уступал первенство лирико-психологическому, чтобы через какое-то время вернуть себе его вновь, но не пренебрегая открытиями последнего. Литература осваивала хроникально-документальные и утонченно-психологические

формы, условные и сатирические, стремясь и к их обособлению, и к их синтезу.

До сих пор роман, в том числе и межвоенного периода, изучался в его национальных рамках, вне югославского контекста, в историях соответствующих литератур<sup>28</sup>, в исследованиях отдельных течений<sup>29</sup> и монографиях о творчестве писателей, обращавшихся к роману<sup>30</sup>. Даже в историях югославских литератур<sup>31</sup> национальные литературы рассматривались параллельно, практически вне связей между собой. Это была необходимая стадия. Без нее невозможен был бы переход к научному изучению типологической общности югославских литератур. В этих работах затрагивались многие аспекты изучения романа, исследовались вопросы периодизации, судьбы отдельных течений, оценивался вклад крупных художников слова в национальную историю литературы. Особой темой литературоведения стали взаимоотношения литератур югославских народов с русской литературой<sup>32</sup>. Отношение автора к этим работам или содержащимся в них выводам и наблюдениям дается в соответствующих главах книги.

Собственно роману посвящены монографические исследования С. Корача «Хорватский роман между двумя войнами, 1914—1941 гг.», «Сербский роман между двумя войнами, 1918—1941», а также Й. Деретича «Сербский роман 1800—1950»<sup>33</sup>. Эти книги уникальны по собранному в них материалу. Работу Й. Деретича выгодно отличает от исследований С. Корача стремление ее автора определить положение романа среди других жанров, выделить основные линии в сербском романе в их диахроническом ряду, наметить типы и виды жанровых образований, дать периодизацию сербского романа. Существенной слабостью работ Корача нам представляется отсутствие у автора конкретно-исторического подхода к анализу произведений и стремление каждое из них втиснуть в очень жесткую схему типологии европейского романа. К сожалению, в обеих книгах нет даже попытки типологического рассмотрения хорватского и сербского романа в ряду аналогичных явлений в других югославских литературах.

В этой связи трудно не согласиться с утверждением Д. Дюришина, что изучение специфического, тесного соседства некоторых национальных литератур до сих пор не имеет глубоких корней ни в национально-литературной историографии, ни в общей системе межлитературных отношений<sup>34</sup>, хотя сама научная проблема поставлена. Суть ее, по мысли словацкого ученого, в определении соотноше-



ния между сознанием самостоятельности каждой из национальных литератур и сознанием существования их как единого комплекса<sup>35</sup>, соотношения между интегрирующей и дифференцирующей функциями, а также в понимании той особой роли, которую в этом сообществе литератур призвана играть функция комплементарная. Содержание этой функции другой словацкий ученый М. Томчик определяет как «взаимное дополнение традиций, течений, направлений и жанров»<sup>36</sup>.

Советскими славистами — Н. И. Кравцовым, Р. Ф. Дорониной, Е. И. Рябовой, Н. Б. Яковлевой, М. Л. Бершадской, А. В. Горецким, М. И. Рыжовой, М. Б. Богдановым и автором данной книги изучался целый ряд проблем истории межвоенного периода в развитии национальных литератур Югославии<sup>37</sup>, особое внимание уделялось становлению и развитию в них революционного искусства и марксистской критики<sup>38</sup>, исследовалось творчество крупных художников слова<sup>39</sup>. Ими сделан и первый шаг в изучении югославского литературного процесса, выявлении общих закономерностей и их национального проявления, типологического рассмотрения материала югославских литератур в контексте литератур европейских социалистических стран<sup>40</sup>. Первая научная попытка осветить развитие романа Югославии после второй мировой войны была предпринята Н. Б. Яковлевой<sup>41</sup>, книга которой представляет несомненный методологический интерес и для исследования романа предшествующего периода.

Введенный в научный обиход материал истории югославского романа межвоенного времени используется и в работах советских ученых по общим проблемам. К нему обратился Д. Ф. Марков в книгах «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970) и «Проблемы социалистического реализма» (1975), рассматривая вклад критического реализма и левых течений в становление социалистического искусства, значение зарубежных славянских литератур в мировом литературном процессе. Произведения крупнейшего писателя Югославии этого времени М. Крлежа привлекли внимание Б. Л. Сучкова и И. А. Бернштейн, включивших их в общее рассуждение о развитии реалистического романа XX в.<sup>42</sup>

Советским литературоведением накоплено немало ценного в изучении романа, в частности романа XX в., и в его национальных вариантах, и в определении типологии его форм, в основу которой кладутся разные критерии. Д. Затонский различает центробежные и центростремительные

романы. Для первых характерно преобладание широкого эпического изображения жизни, для второго типа — мир, увиденный из лирической перспективы героя или автора<sup>43</sup>. Пытаясь ослабить потери, неизбежные при поисках общих закономерностей изменений жанра во времени, другие исследователи «за единицу типологического членения» берут «неповторимое творчество больших художников, создавших новые пути повествовательного искусства»<sup>44</sup>.

Литературоведение в своем стремлении к синтезу как бы совершает виток по спирали научного познания — от индивидуального опыта национальной истории оно шло в основной своей тенденции к выявлению типологии явлений — общих связующих линий в мировом искусстве. Установив многие из них, обогащенное знанием сходных процессов, оно на новом уровне возвращается к углубленному анализу творчества ведущих писателей и определению их роли в движении того или иного рода или жанра литературы, чтобы увидеть, как эти общие законы воплощаются в реальной художественной практике.

Перед исследователем югославского романа встает двудеятная задача. Югославская литература — многонациональна, и исследование типологии процесса требует опоры на общие закономерности развития. В то же время, не рассмотрев наиболее характерные тенденции в национальных литературах, невозможно выделить те из них, которые стали воплощением общееюгославской литературной жизни. Нисколько не теряя в своей национальной специфике, они становятся выразителями общих путей развития многонациональной литературы. Кроме того, эти общие закономерности бытуют в индивидуальном проявлении, и только в нем, поэтому лишь анализ творчества крупнейших романистов дает возможность понять, каким образом шло развитие, в каком направлении и как, хотя бы на примере одного жанра, складывался живой целостный организм многонациональной литературы.

Исходя из этого, автор в своем исследовании стремился сочетать освещение основных сторон литературного процесса 20—30-х годов, жизни и борьбы направлений, течений, школ в их отношении к роману с анализом романов наиболее крупных писателей национальных литератур Югославии. Рассматривая созданные ими художественные системы, автор пытался выделить то новое, что внесли эти писатели в художественную жизнь своей страны, в развитие жанра романа, что объединяло их поиски с поисками европейской и мировой литературы.

В рассматриваемый период закладывались многие новые романские формы, одни из них получали свое развитие в то же время, другие — спустя десятилетия. А главное, тогда во многом складывалась та литературная основа, опираясь на которую в новых исторических условиях — условиях социалистической общности югославских народов, строящейся на общности не только демократического государственного устройства, но и общности господствующей социалистической идеологии, — литература смогла сделать качественный скачок в своем развитии, в том числе и в жанре романа. Знание романного опыта предшествующего периода дает возможность объективного изучения романа нашего времени в его преемственных связях.



## ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА К РЕАЛИЗМУ

### Роман в 20-е годы

**П**ервая мировая война принесла в литературу европейских народов, в том числе и югославских, ощущение катастрофизма, непримиримости противоречий, раздирающих современную цивилизацию. После ее окончания лишь немногие, наиболее передовые и чуткие к веяниям эпохи литераторы смогли понять смысл и значение Великой Октябрьской социалистической революции. Но постепенно ее идеи, само существование Советского государства и советской культуры стали оказывать все более широкое и глубокое влияние на народы других стран.

Духовную атмосферу нового исторического периода, открывшего и новый период в развитии югославской литературы, определяло осмысление уроков войны и революционных событий в Европе и в самой Югославии, положения человека в этом неустойчивом мире, ценности человеческой личности и мысли. В период бурного общественного брожения внутри страны, когда, казалось бы, никакие старые пормы, в том числе и эстетические, были просто невозможны, в литературе в самых замысловатых сочетаниях, различных для разных литератур, продолжают существовать сложившиеся в предшествующие эпохи направления, течения и тенденции — символизм (Сербия), импрессионизм и натурализм (Словения, Хорватия), реализм (Сербия, Хорватия, Словения), а также вновь возникающие довольно пестрые группы. Среди них главенствующее место занимает экспрессионизм, который вскоре формируется в самостоятельное направление.

Неодипакова была эволюция этих тенденций на протяжении 20-х годов. Если в первые же годы нового периода можно говорить об ослаблении символистских и неоромантических тенденций, то экспрессионистские, как обособленно, так и взаимодействуя с натуралистическими, реалистическими и импрессионистскими, набирают силу к середине

этого десятилетия. А пабрав ее, обпаруживают свою «уста-лость», изжитость многих своих концептуальных принципов. Одновременно с этим потесненные вначале реалистические тенденции постепенно крепнут, все оощутимее проявляясь в литературной практике. Однако, перестав существовать как самостоятельное направление, экспрессионизм оказался устойчивым на стилевом уровне, в изображении внутренних противоречий человеческой личности, обуевающих ее страстей, настроений пародных масс, отдельных коллективов и стихийных движений.

В 1916 г., в разгар войны, в Загребе, где практически заглохла всякая литературная жизнь, появился новый литературный журнал с символическим названием «Кокот» («Петух»). Он взбудоражил не только молодых, и не только в Загребе. Его издавал и самолично заполнял его страницы Ульдерико Донадини (1894—1923), которому было тогда 22 года. В своих воспоминаниях один из современников писателя пишет, что издание в Австро-Венгрии журнала югославской ориентации и острокритического в отношении ко всей художественной культуре тех лет было смелым и опасным шагом<sup>1</sup>. Примечательно и то, что это было первое издание, которое выпускал одиночка и которое открыло серию подобных изданий в послевоенные годы. Это было время своеобразного рубежа между историческими и литературными эпохами, поэтому проза и литературно-критическая публицистика Донадини несли на себе печать переходности. Он был сыном породившего его модерна и оставался им даже в своем бунте против него. Его сумбурные эклектические теории сочетали в себе условно-символистскую и реалистическую стихии, столь свойственные модерну, и в то же время в них ощущались и новые веяния. Начатый Донадини бунт против старых литературных канонов, против оторванности литературы от своего времени и ее настроений подхватили экспрессионисты, которые видели в Донадини своего предтечу.

Первой фразой статьи Донадини «Современное искусство», открывшей его журнал, был тезис: «Жизнь манифестирует в динамике»<sup>2</sup>. Он стал программным не только для самого Донадини, определяя неприятие им неподвижного, исключенного из своего времени искусства, но и главным в манифестах всех экспрессионистских школ в Югославии<sup>3</sup>. Донадини пропагандирует в качестве современного, отвечающего духу времени искусства «гиперболический реализм», основу которого составляет стремление писателя быть столь же искренним, «как искренен крик человека,



которого бьют, и бунт того, кого угнетают» («Воскресение души», с. 255). И это положение, выражавшее суть поэтики экспрессионизма\*, поддержали все югославские экспрессионисты, вне зависимости от идейных расхождений. Их неудовлетворенность послевоенной действительностью выливалась в крик боли и ненависти, который воспринимался ими как единственно возможное в тех условиях «выражение творческого Духа культуры», крик, «плотью которого является и слово, и звук, и камень, и движение, и краски»<sup>6</sup>. Так была определена суть искусства известным хорватским поэтом и критиком Антуном Брачко Шимичем (1898—1925), издателем журналов экспрессионистского направления — «Виявица» («Метель», 1917—1919), «Юриш» («Штурм», 1919), «Книжевник» («Литератор», 1924). Ту же мысль мы встретим и в статье 1919 г. писателя-коммуниста Августа Цесарца: «О священная борьба левых и правых, дня сегодняшнего и дня грядущего, я нахожусь совсем слева. Ведь только страшный крик над Бесмыслом усиливает шепот нового смысла»<sup>7</sup>.

При всей разнице мировоззрения и общественных позиций всех экспрессионистов сближала «человеческая потребность быть понятыми»<sup>8</sup>, объединял дух неприятия буржуазной морали, понимание трагического положения творца в мире чистогана. «Ненавижу то, что люди, имя которым многие люди, зовут мерой, — выразит Шимич общее для всех них чувство. — Ненавижу то, что многие люди называют солидностью и уравновешенностью, красотой и стилем времени. Солидность, уравновешенность, красота и стиль этих людей не что иное, как условность, отсутствие жизни. т. е. то, что называется мертвым миром»<sup>9</sup>.

Но были в экспрессионизме и глубочайшие различия, приведшие к выделению в нем разных идейных течений. В сербской, словенской и хорватской литературах сформировались два идейных течения. Сущностью одного из них был анархо-индивидуалистический бунт против войны, против буржуазных нравов, против насилия над человеческой личностью, тем более личностью одаренной, но бунт, как

\* Известно, что хорватские поэты были хорошо знакомы с журналами немецкого экспрессионизма «Штурм» и «Акцион», работами Г. Бара. В одной из них Г. Бар писал: «Страшное мертвое время капуна первой мировой войны заставило человека закричать, и этот отчаянный крик нашел отражение в искусстве: искусство взвыло в полной темпоте, зовя на помощь в поисках духа: это и есть экспрессионизм»<sup>4</sup>. «Кончилось время гармонии и юансов, — читаем мы в одном из документов экспрессионизма, — литература пачала кричать»<sup>5</sup>.



правило, безнадежный и бесперспективный. Это течение было представлено яркими поэтическими талантами (А. Б. Шимич, Т. Уевич, Г. Крклец, М. Ярц, М. Црнянский, И. Андрич, Р. Драинац). В их творчестве нашел отражение действительный трагизм жизни, трагизм человека, неспособного на активную борьбу, но остро чувствующего бесправедливость.

Вклад, внесенный ими, был значителен: в своих произведениях они передали напряженность времени, ввели новый тип стиха, цементирующим началом которого стала ритмомелодия (А. Б. Шимич), разработали жанр лирического романа (М. Црнянский).

Для второго течения, не потерявшего связей с символизмом, было характерно преобладание мистических настроений, опора на теорию «чистого космизма». В словенской и хорватской литературах его представляли в основном поэты-католики, в творчестве которых преобладали религиозные мотивы, мелапхолическая настроенность, подчеркнуто вне-временной колорит (Д. Судета, Н. Шоп, А. Водник, Э. Коцбек, И. Прегель). Аналогичное течение в сербской литературе нашло выражение в гипертрофированной чувственности, заключенной в асоциальных, мифических образах (Р. Петрович), в спиритуализации искусства («космический экспрессионизм» С. Винавера).

В силу особых исторических условий, сложившихся в Хорватии и Словении, где реакционная сущность монархии дала себя знать с гораздо большей остротой раньше, чем в Сербии, в этих землях развернулось широкое революционное движение. Там возникает и революционное литературное течение. Оно было связано с экспрессионизмом, но с первых же шагов своего существования это течение и внутренне отталкивалось от него и создавало свою собственную эстетику.

Это течение объединило в своих рядах талантливых писателей — А. Цесарца, М. Крлежу, С. Косовела, Т. Селишкара, М. Клопчича — литераторов, связавших свою творческую судьбу с коммунистическим движением Югославии.

Начало этой совершенно новой литературы в Югославии, заключающей новое отношение к окружающему миру и новый подход к общественным, эстетическим и художественным проблемам, было положено журналом «Пламен». Он выходил всю первую половину 1919 г. с редкой для того времени регулярностью: каждые две недели в Загребе появлялась небольшого объема книжечка (35–40 страниц)

с красными языками пламени на обложке<sup>10</sup>. Всего вышло 15 номеров. Этот первый революционный литературный орган на Балканах был запрещен 8 августа вместе с газетой «Истина» — органом Социалистической рабочей партии Югославии (коммунистов) за «коммунистическую пропаганду». Шеф цензуры Александер писал в донесении по поводу запрещения журнала: «Такой же тенденцией (как и «Истина».— Г. И.), только в завуалированной литературной форме, проникнуто периодическое издание «Пламен», в редакции которого сотрудничают те же лица, приверженцы левых социалистов (коммунистов)»<sup>11</sup>. В этом шеф цензуры не ошибался. Действительно, редакторы «Пламена» Мирослав Крлежа и Август Цесарец были связаны с коммунистическим движением, именно они — молодые талантливые литераторы — определяли лицо журнала, его идейную и эстетическую линию, открыто заявив о своей приверженности марксизму, делу интернациональной борьбы рабочего класса, сознательно выдвинув на первый план вопросы политические, подчеркивая тем самым неотделимость от них литературных и шире — культурных проблем. «Человеческое счастье,— писал Цесарец в статье «Две ориентации», — возможно только как результат социальной революции, а не контрреволюции»<sup>12</sup>. Оценивая пьесу М. Крлежи «Христофор Колумб» (1919), единомышленник редакторов Илько Гореньевич проводит ту же мысль: «...единственным путем будущего прогресса является революция, социальная революция»<sup>13</sup>.

Сотрудников журнала реакция обвиняла в нигилизме, называя «Пламен» «гримасой на физиономии нашего города»<sup>14</sup>. Цесарец гордо отвечал на упрек университетского профессора Прохазки: «Он назвал нас нигилистами, но забыл при этом добавить, что мы отрицатели только того, что плохо; напротив, по всей своей внутренней ориентации мы чистые созидатели»<sup>15</sup>. Это же было характерно и для эстетической позиции журнала. Нельзя забывать, что спор чаще шел по вопросам, касающимся идейных позиций писателей, поэтому В. Назор, И. Войнович, А. Тресич, К. Ш. Джальский подвергались на его страницах резкой критике за панюгославистские взгляды, которые находили отражение и в их творчестве. Именно им страстно возражал Цесарец в запрещенной цензурой статье «Видов дап летучих мышей» (на хорватско-сербском языке летучая мышь называется слепая мышь): «Наша культурная проблема не Косово и не пародная песня, а интегральное решение проблемы социальной... начатой, хотя и неясно, еще

Матией Губцем» \*<sup>16</sup>. Именно их искусству, в то время далекому от современных событий, противопоставил М. Крлежа в своей программной статье «Хорватская литературная ложь» искусство «жизненных эмоций, истинных и сильных»<sup>17</sup>.

Ни в одном из выходивших тогда на территории Югославии журналов мы не встретим такого убежденного отстаивания основного тезиса — о связи революции культурной и социальной, положения о том, что «новой духовной структуры нет без новой структуры социальной, новой общественной и личной психологии нет без новой общественной физиологии»<sup>18</sup>. Оба редактора выступали за новое искусство, для которого главным станут «проблемы общественные, личные, моральные и эстетические, проблемы человеческие», а героями — не образы из народных легенд, а «инвалиды, что нищенствуют на улицах, богема, сидящая в кафе, преклоняющие перед распятием колена богомольцы, голодающий рабочий и восседающий в правительстве бюрократ»<sup>19</sup>. Неприятие ими консерватизма общественных позиций большинства писателей-реалистов старшего поколения отталкивало их в то время от реализма и приводило к ориентации на левое экспрессионистское искусство. Этим объясняется и та противоречивость, которая столь явно проступает в их теоретических размышлениях и художественных произведениях: с одной стороны, признание реалистической формы «непоэтической» и провозглашение «синтеза и интуиции» главными компонентами художественного творчества в противовес «анализу и психологизму»<sup>20</sup>, а с другой — тяготение к тому самому социально-психологическому анализу и общественной детерминированности явлений и характеров, от которых они столь яростно открещивались.

Среди писателей, провозглашаемых «Пламенем» своими предшественниками, кроме богумилов и поборника славянского единства под эгидой России Юрия Крижанича (1618—1683), назывались и такие, в чьем творчестве реалистические черты были весьма ощутимы. Это «учитель революционной молодежи» хорватский поэт С. С. Крапчевич (1865—1908); основоположник словенской пролетарской литературы Иваи Цапкар. Высоко ценились М. Горький, Р. Родлап и А. Барбюс. Наряду с произведениями югославских авторов (А. Б. Шимича, Г. Крклеца, М. Фельдмана, Т. Уевича, А. Подбевшека и Ф. Альбрехта), на страницах

\* Матия Губец — вождь крестьянского восстания в Хорватии XVI в.

журнала помещались переводы из У. Уитмена, К. Либкнехта, М. Мартине, Э. Зингера\*.

Революционные взгляды редакторов по многим вопросам, их открытое выступление под флагом исторического материализма еще, однако, не говорят о том, что они были тогда последовательными марксистами. Они уловили дух Октябрьской революции, правильно определяли ее значение в вопросе войны и мира, праве наций на самоопределение, строительстве новых общественных и человеческих отношений на основе диктатуры пролетариата. Но к этим верным взглядам примешивалась и изрядная доля анархизма и индивидуализма, на что были свои причины, как субъективные — жизненный опыт каждого из них, так и объективные — недостаточно развитый теоретический и практический уровень рабочего движения того времени в Хорватии и Югославии в целом. Например, Цесарец в том же «Пламене» с присущей ему страстностью писал, что «по своей теоретической программе и методу коммунистический марксизм есть самый смелый бакунизм» («Две ориентации») <sup>21</sup>. Или: «Самая смелая, самая гармоническая и достойная форма общества — это анархистская коммуна...» («Мистификация одной этики») <sup>22</sup>. Такие же противоречивые суждения высказывались и в отношении искусства. Требуя от искусства концентрированного выражения жизни, Цесарец считал, что искусство будущего станет «интегральным по форме и содержанию, полностью освободится от материальной скорлупы, будет искусством, передающим сущность души» («Две ориентации») <sup>23</sup>.

Достаточно точно позиции «Пламена» охарактеризовал через несколько лет М. Крлежа в первом номере своего следующего журнала «Книжевна република» (1923—1927). Там он писал: «Наш исторический материализм времени «Пламена» был больше эмоционального, романтического характера, типа «Sturm und Drang»; ясно ощущая несоответствие экономических отношений, всю анархию и ужас катастрофы, несчастья, которые вызывает это несоответствие, реагируя на эти факты с септиментальной темпераментностью, наш марксизм в провинциально-мещанской среде носил характер, скорее, протестующего отпора и отрицания, чем систематической деятельности» <sup>24</sup>.

\* Кстати, в заметке от редакции, предварявшей стихотворение французского поэта М. Мартине, он представлен как друг Р. Роллана и А. Барбюса, что говорит о том, что эти имена были хорошо известны и соотнесение с ними было достаточным для определения позиции того, о ком шла речь.



Значение «Пламена» для всех югославских литератур трудно переоценить. Оно далеко выходило за пределы личной биографии его редакторов, как и за пределы одной национальной литературы. Несмотря на краткое время существования, этот журнал означал революционный сдвиг, происшедший в сознании части, пусть еще немногочисленной, творческой интеллигенции. Оценивая значение «Пламена» в 1923 г. в московском журнале «ЛЕФ», Цесарец прежде всего отмечал, что он положил начало новой литературной эпохе, став «первым наступлением на национализм и вообще на буржуазную идеологию в искусстве». «Можно сказать без преувеличения, — заключает он, — что «Пламя», несмотря на свирепейшую кампанию саботажа и цензуру, вырыло такую глубокую борозду в незасеянной или почти незасеянной ниве югославской культуры, что... его плодотворное влияние на передовые слои рабочего класса и интеллигенцию ощущается и теперь, через 3 1/2 года после его преждевременной гибели. Правительство поспешило закрыть «Пламя» после падения Советской власти в Венгрии. С точки зрения искусства «Пламя» является первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства»<sup>25</sup>.

Роль этого журнала была столь значительной еще и потому, что его теоретические послышки были подкреплены крупными художественными результатами, реально доказавшими перспективность нового литературного направления. С ним начинается та линия в развитии югославских литератур, которая затем, в конце 20-х и 30-е годы, разовьется в одну из основных — линию социальной литературы и социального реализма. Постоянное стремление к художественному обновлению, требование от искусства «темперамента, динамического движения мысли и стиля»<sup>26</sup>, а главное — связи с самыми передовыми веяниями времени определили жизненность начатого журналом «Пламен» литературного направления, которое было подхвачено в Хорватии и Словении, а несколько позднее и в Сербии, Черногории и Македонии. Такие издания, как «Книжевна република» (Загреб) и «Младина» (1924—1926, 1927—1929 — «Свободна младина», Любляна), стали проводниками революционных идей, способствуя расширению их влияния на творческую интеллигенцию. Обращает на себя внимание крепнущее взаимодействие между литераторами из разных областей Югославии, в чем несомненно большую роль сыграло обаяние могучего таланта Мирослава Крлежи, его яркой и темпераментной личности.



В этих журналах печатались статьи К. Маркса, В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, советских критиков и ученых, письма Ленина к Горькому, статьи Горького. С огромными трудностями удавалось публиковать переводы советских художественных произведений\*. Значительное место в этих изданиях занимали материалы о Советском Союзе. Среди них особую роль сыграли очерки о Стране Советов Августа Цесарца и Мирослава Крлежи — одни из первых правдивых свидетельств о ее жизни. Они не только давали подлинную информацию об успехах и трудностях общественной и культурной деятельности Советской республики, но и создавали эмоциональный и идейно насыщенный жанр реалистического очерка. В становлении революционного искусства в Словении было велико значение деятельности талантливого поэта Сречко Косовела (1904—1926). Его путь к марксистской точке зрения на искусство, на проблему традиций пролетарской литературы был очень показателен и поучителен, его яркие статьи «Культурное значение Ивана Цанкара» и «Искусство и пролетариат» оказали несомненное воздействие на развитие марксистской эстетической мысли в Югославии<sup>27</sup>.

Постепенное ослабление экспрессионизма совпадает с медленным, но достаточно последовательным углублением социально-психологического начала. Наступает период трезвого анализа общественных проблем, период расчета с былыми иллюзиями, рожденными образованием Югославии у одних, размахом рабочего и крестьянского движения — у других.

Серьезные последствия этот процесс имел и в сфере художественного сознания. Происходит смена функциональной направленности литературы, приводящая и к смене «репертуара жанров»<sup>28</sup>. Если с этой точки зрения взглянуть на литературу Югославии, то нельзя не заметить, что, хотя основу «репертуара жанров» составляли поэзия и малые прозаические формы, в ней в то же время заметны и поиски выхода за пределы этого «репертуара». Эпическое начало в прозе завоевывает все большее пространство, тем самым постепенно подготавливая существенные изменения в самом механизме художественного мышления и выводя его на ступень, необходимую для такого концепционного жанра, каким является роман. Этот процесс шел несколь-

---

\* Журнал «Книжевна република», например, был запрещен из-за публикации перевода «Недели» Ю. Либединского, приравненной югославской цензурой к пропаганде марксистских идей.

кими путями. Один из них был продолжением тех традиций, что сложились в каждой национальной литературе. Поначалу он оказался малопродуктивным, ибо больше был связан с сохранением, а не развитием уже известных литературных форм. Растерянность реалистов старшего поколения, приверженность к патриархально-консервативным воззрениям, неспособность понять происходящее в его противоречивости (Д. Шимунович, К. Ш. Джальский, Ф. Финжгар) резко сужали границы их художественного видения, замыкали в рамки старых тем и сюжетов и тем самым лишали этих писателей возможности создать что-либо значительное в жанре романа в эти годы. Тематика и повествовательная техника их произведений воспринимались радикально настроенной молодежью как явный литературный и исторический анахронизм, давая поводы для отрицания самого реализма, как изжившего себя метода. На этом основании складывалось мнение, и не только у современников — оно находит сторонников и среди ученых наших дней, о неизбежном распаде реализма, якобы начавшемся в начале XX в. и продолжавшемся и в дальнейшем<sup>29</sup>. Это мнение подкреплялось ссылками на процесс лиризации прозы тех лет, ее все более откровенное отталкивание от эпических форм, правда весьма непоследовательное и громче звучащее в резких, запатрующих высказываниях, на которые не скупилась литературная молодежь, чем на практике. А на практике шло обратное движение. Проза вновь возвращалась к эпическому обстоятельному анализу, захватывая в орбиту своего влияния и писателей-экспрессионистов. При этом она не только не отказывалась от лирической стихии чувств, а активно использовала накопленные эмоционально-экспрессивные формы выражения.

Несколько особняком в критическом реализме стояли тогда произведения хорватских и словенских писателей оказавшихся на захваченных Италией югославских землях где итало-фашисты вели курс на полную денационализацию славянского населения. Ф. Бевка, Й. Пахора, В. Цар Эмша привлекала тема национальной борьбы, социальные акценты в освещении которой сознательно приглушались. Лишь Й. Пахору в романе «Междувластье» (1923) удалось показать сложное переплетение национальной и социальной борьбы в Триесте и с сочувствием и симпатией изобразить участие коммунистов в антифашистском сопротивлении. Но произведения этих писателей мало меняли общее положение. Отмечаемое Е. И. Рябовой для словенского реализма «недостаточное выявление связей между судьбами ге-

роев и широкими социальными процессами»<sup>30</sup> было свойственно авторам и из других литератур.

Одновременно с обновлением традиционного жанра романа в югославских литературах наметился и иной путь к более широкому изображению человеческого бытия — путь циклизации повелл, кстати характерный не только для этих литератур<sup>31</sup>. Исследователи русского романа, например, отмечают, что в его истории были такие периоды — как правило, переломные (30—40-е, 60-е, 80—90-е гг. XIX в.), — когда выработка отдельных романских форм происходила в рассказе и очерке, в повести и повелле. В это время малые прозаические жанры расчищали путь роману<sup>32</sup>. Аналогичные процессы имели место, на наш взгляд, в югославских литературах в первой половине 20-х годов, когда старые, устоявшиеся формы во многом не удовлетворяли молодых писателей, а сами они еще не обладали достаточным литературным опытом и необходимой цельностью взглядов, чтобы создать нечто новое в жанре романа. Они выбирали иной путь. Он в большей степени отвечал их художественному мировосприятию и в то же время давал возможность удовлетворить потребность в выходе к более широкому и объемному изображению, чем это могла дать повелла или даже повесть. Исторические повеллы И. Андрича, объединенные мыслью о трагической судьбе человека в нечеловеческих условиях старой Боснии, антивоенный цикл М. Крлежи «Хорватский бог Марс» заключали в себе черты, свидетельствующие о поисках сербским и хорватским писателями возможностей раздвинуть границы малой формы. Структурно эти произведения как бы составляют главы одной книги. Каждая глава — повелла строится на раскрытии одного настроения, чувства, отражает отдельные эпизоды. Вместе же они приобретают концептуальный характер, большой масштаб изображения, хотя, как и положено повелле, сохраняют при этом концентрацию материала вокруг одной проблемы. А сам цикл при всем своем проблемно-тематическом единстве не обладает, да и не претендует на всесторонность и полноту охвата обозначенных в каждой повелле проблем.

Надо отметить еще один, на наш взгляд, существенный момент. Если И. Андрич дополняет одну повеллу другой, не задаваясь прямой целью создать цикл, — он возникает в какой-то мере стихийно, то М. Крлежа делает это, как и А. Барбюс, совершенно сознательно, связывая отдельные части цикла общим символическим названием, что в немалой степени отражает большую концепционную цельность

взглядов писателя, овладевающего революционным мировоззрением.

Третий путь, в это время самый художественно результативный, восходит к поискам и экспериментам экспрессионистской прозы. Они шли в рамках этого направления, а также на пересечении экспрессионизма с иными течениями, связующими их с лирико-субъективистским романом рубежа веков, и романом реалистическим. В этом отношении романное творчество Милоша Црнянского и Августа Цесарца представляется наиболее характерным и художественно значительным явлением. Эти писатели предлагали диаметрально противоположные пути, создали разные типы романа, заложив традиции, которые имели, правда в разное время, продолжение в истории этого жанра в Югославии.

### Лирический мир Милоша Црнянского

В сербской литературе после завершения первой мировой войны и создания Королевства сербов, хорватов и словенцев сложилась иная, чем в Хорватии и Словении, литературная ситуация. Сербия, участница Антанты, в качестве страны-победительницы выступившая в роли организатора нового государства и получившая в нем привилегированное политическое и экономическое положение, не знала в эти годы такого размаха революционного движения, какое развернулось в вошедших в Югославию бывших австро-венгерских областях. Поэтому и в литературе поначалу не было столь резкого и бурного размежевания сил. Как пишет советский исследователь М. Богданов, «отсутствие сколько-нибудь ясного взгляда на сущность тогдашних общественных процессов, социальный конформизм, идеологические основы идейно-эстетических позиций — все это делало невозможным переход сербских экспрессионистов от отрицания действительности к осознанию необходимости ее революционного изменения. Это и было одной из главных субъективных причин того, что в Сербии внутри экспрессионизма не сформировалось революционное течение, как это случилось в Хорватии и Словении»<sup>1</sup>.

В самом начале 20-х годов вышли романы С. Винавера, Р. Петровича и М. Црнянского, писателей близких друг другу своим негативным отношением к предшественникам и увлечением далекими землями и мирами как проявлением чувства неприятия существующей вокруг них жизни,



носившего к тому же весьма умеренный и абстрактный характер. Среди этих апархо-индивидуалистически пастроенных экспрессионистов самым талантливым был, несомненно, Милош Црнянский (1893—1977), чье романное творчество оставило след не только в сербской литературе.

Милош Црнянский — фигура сложная, но не противоречивая. Это был в общем достаточно цельный писатель, творческая эволюция которого была теснейшим образом связана с его общественной эволюцией. Художественные произведения 20-х годов, его поэзия, романы, принесли ему заслуженную славу талантливого писателя. Однако свойственные Црнянскому и в 20-е годы конформизм и неприятие революционной и демократической борьбы и передовой отечественной и зарубежной литературы с годами резко усилились и после установления режима военно-монархической диктатуры привели его в лагерь крайне правых профашистских сил. На протяжении 30-х годов, практически оставив литературное творчество, Црнянский посвящает себя публицистике и становится, по словам современного журналиста Р. Поповича, «„рыцарем-защитником“ реакционной литературной фаланги»<sup>2</sup>. Имя его на долгие годы становится символом антидемократизма и регресса. Во время второй мировой войны писатель эмигрировал в Лондон с покинувшим страну правительством короля П. Карагеоргиевича. Лишь через долгие четверть века, в 1965 г., с разрешения правительства СФРЮ Милош Црнянский вернулся на родину и смог продолжить свою литературную деятельность<sup>3</sup>.

Уже к началу 30-х годов, по свидетельству современника Црнянского Б. Чосича, Црнянский был канонизирован как художник слова<sup>4</sup>. Эта тенденция в своем общем виде преобладает и до сих пор. Современный литературовед В. Калезич пишет, что в многочисленных работах, посвященных сербскому писателю, проявляется «больше эмоциональной увлеченности, чем здравости суждения, больше некритического, апологетического возвеличивания, чем объективной оценки его произведений, связанных с ним ситуаций и событий, больше поверхностных импрессионизмов, чем знания фактов, больше пустых причитаний по поводу личных несчастий, чем аналитического подхода, который дал бы возможность сделать рациональные и логические выводы»<sup>5</sup>. В обширной литературе о Црнянском анализ его произведений ведется, как правило, вне всякой связи со временем, их породившим, с позициями писателя в те годы, да собственно и художественным содержанием его прозы, лирики и путевых



очерков в их целостности. Философские взгляды Црнянского отрываются от его «неудобных» для исследователя идейных воззрений, которые провозглашаются несущественными, эстетические — от литературной борьбы того времени и той роли, которую в ней играл писатель, общечеловеческие проблемы, поднимаемые в его прозе и поэзии, — от общей направленности этих произведений. Интересные во многих своих наблюдениях и частных выводах, сделанных на основе текстологического анализа или анализа стиля, языка, композиции произведений Црнянского, эти работы не затрагивают вопроса о месте его романов в общем русле развития сербской и югославской литературы.

Свою литературную деятельность Црнянский начал в годы войны в Загребе, сотрудничая в единственном постоянно выходившем там литературном журнале «Савременик», который тогда редактировал человек большой культуры и эрудиции Юлий Бенешич. Объединяя лучшие художественные силы, журнал предоставлял свои страницы и молодым писателям — А. Б. Шимичу, М. Крлеже, М. Црнянскому. Затем Црнянский становится одним из редакторов умеренного по своим политическим позициям журнала югославской ориентации «Книжевни юг» (1918—1919). В Загребе же увидели свет первые стихи молодого поэта — солдата, а потом офицера австро-венгерской армии, впоследствии составившие основу его сборника «Лирика Итаки» (1919).

Война потрясла и опустошила Црнянского. Для славянских народов Австро-Венгрии она оказалась особенно чудовищной — им приходилось воевать против России, а австрийским сербам — против своего народа. Црнянскому, как и многим интеллигентам того времени, жизнь представлялась беспросветным хаосом. Вырвавшись из окопов, он проклинает пронизывающую всю общественную жизнь ложь, выступает против правителей, лишивших австрийских славян отечества и погнавших их на братоубийственную войну («Гимн», 1917). В новом государстве поэт поднимает голос против возвеличивания побед, срывает позолоту с традиционных представлений о вере, государстве и патриотизме, вступая в открытую полемику с поэзией мэтров предвоенного модернизма Й. Дучичем и М. Ракичем («В память Принципу», 1919).

Переехав в 1919 г. в Белград, Црнянский садится на университетскую скамью и стремится, как пишет он в одном из писем того же года, «остаться в стороне от культурного большевизма и сепаратизма, которые проникают в

студенческую среду»<sup>6</sup>. Позднее, в пояснениях к своим стихам («Итака и комментарии», 1959), Црнянский скажет: «Австрию, войну, политическую борьбу, революцию я видел теперь не как борьбу народа, нации, а как борьбу двух начал: добра и зла. Мерзость побеждала, а беднота нищенствовала»<sup>7</sup>. Этим, видимо, и объяснялась та перемена, которую современный литературовед П. Джаджич увидел в том, что «бунтарь находит вскоре себе другое, более отвечающее ему отсутствующее выражение лица... позу нежного поэтичного бродяги из страны снов»<sup>8</sup>. Как отметит впоследствии сам поэт, комментируя стихотворение «Эпилог» (1920), «это было сознательным отказом от роли некоего Фрейлиграта в Белграде...», «на Итаке ударят совсем в другие струны»<sup>9</sup>.

Внутренняя перестройка, которая происходила в мировосприятии поэта, была подготовлена довоенным национально-патриотически-романтическим воспитанием и индивидуальным психологическим складом Црнянского, его предрасположенностью к меланхолии и трагическому, но не взрывчатому, а примирительному отношению к миру. Нам кажется, что самооценка Црнянского гораздо ближе к истине, чем рассуждения современного литературоведа М. Лончара, сближающего раннего Црнянского с «боевым, активистским направлением в экспрессионизме, из которого впоследствии развилась революционная динамика литературно-политической ангажированности». Правда, чувствуя явную натяжку в своих выводах, критик делает весьма существенные дополнения, которые, по сути дела, сводят на нет его предыдущий вывод. М. Лончар пишет о метафизичности, иррационализме Црнянского, близком к религиозности, о тяготении писателя к трансцендентальности, об отрыве от конкретной действительности и увлечении экзотическими мирами, т. е. обо всем том, что сближало эстетику и творчество сербского писателя с анархо-индивидуалистическим и абстрактным или «космическим» экспрессионизмом<sup>10</sup>.

Изменения в общественных позициях, как и позициях эстетических, происходят быстро и резко. Так, «бунтарь» Црнянский, приветствуя в 1919 г. (это год выхода «Лирики Итаки») появление в Белграде журнала молодых «Нови покрет» («Новое движение»), поддерживает его редакторов именно за умеренность позиции и противопоставляет их «молодым» в Загребе, которые, по его терминологии, склонны «к скандальному шуму и рекламным крикам» (видимо, имеется в виду журнал «Пламен») <sup>11</sup>. Критик национали-

стической косовской мифологии, каким изображает Црнянского тогдашняя литературная пресса, теперь пишет, что «по содержанию, духу и технике литература трехименного народа едина»<sup>12</sup>. Как видим, он даже использует ставшую одиозной уже тогда формулу — «трехименный народ», выдвинутую националистическими кругами сербской буржуазии для оправдания своего гегемонистского положения в новом королевстве. Нет ничего удивительного поэтому в том, что уже в 1920 г. в Белграде возникает альянс между «молодыми» и старшим поколением, хотя «молодые» продолжают наскакивать на своих предшественников, не остаются в долгу и «старики». Мэтр предвоенного модернизма критик Б. Попович, увидев в «новом» движении, скорее, продолжение и развитие в абстрактно-экспрессионистском ключе той части сербской литературы, которую поддерживал он сам, открывает «молодым» страницы редактируемого им журнала — маститого «Српског книжевног гласника». В нем публикуется произведение — манифест Милоша Црнянского «Объяснение Суматры».

Задачу новейшего искусства автор поэтического манифеста видел в передаче «чистого экстаза». «Мы пытаемся, — писал он, — выразить изменчивый ритм настроения, хотя он открыт давно до нас. Дать точную картину мысли, и как можно спиритуальнее! Использовать все краски, неустойчивые краски наших снов и предчувствий, все звуки и шопот вещей, сейчас презираемых и мертвых... Мы вновь допускаем, чтобы на нашу форму влияли космические объекты: облака, цветы, реки, ручьи... Поэтому наша метрика лична, спиритуальна, туманна, как мелодия... Освободив язык от банальных оков, мы слушаем, как он, свободный, сам открывает нам свои тайны...»<sup>13</sup> Категорический отказ «от бывших закопов», от традиций, потому что они мешают «устремленности в будущее», как видим, представляет лишь часть программы «молодых». Другая ее часть говорила о внутренней связи их установок, в том числе и Црнянского, с модернистской эстетикой начала века. Тогда же возникает теория Црнянского, названная им суматраизмом. По этой теории, все существует в иррациональной связи друг с другом. Как антитеза хаотической современности в его концепции выступает гармонический мир природы, любви к «далеким скалам, снежным вершинам, даже холодным мирам. К тем далеким островам, где происходит то, чему, может быть, причиной является совершенное нами»<sup>14</sup>. Однако проповедуемая им теория отстранения от конкретной жизни и погружения в «румяное ве-

чернее небо, желтые осенние листья и покойную серебристую воду» и представление о писателе «как о бледном лунатике», живущем в мире снов<sup>15</sup>, далеко не совпадали с его практикой публициста и художника.

Очень показательна в этом отношении рецензия Црнянского на роман А. Барбюса «Огонь», написанная им в 1919 г., во время работы над своим антивоенным романом «Записки о Чарноевиче». Надо сказать, что эта страстная антимилитаристская книга французского писателя привлекла внимание многих литераторов Югославии. В «Пламене» ее приветствовали А. Цесарец и М. Крлежа. Жестокую правдивость «отличного реалистического романа с явной (под конец и громко звучащей) социалистической и пацифистской тенденцией» высоко оценил И. Андрич, писатель, отнюдь не придерживавшийся революционных взглядов<sup>16</sup>.

В этом ряду любопытен и отклик Црнянского. В нем нет ни слова о сути романа Барбюса, о его пафосе. Црнянскому претит натурализм военных сцен, их антиэстетизм, как не приемлет он и выраженную в произведении французского писателя откровенную тенденцию<sup>17</sup>. В этой рецензии, на наш взгляд, уже была заключена та основная эстетическая посылка, которая найдет свое воплощение не только в суматранизме, но и в писавшемся Црнянским романе о войне и военном поколении молодежи.

«Записки о Чарноевиче» вышли в 1921 г. Сама форма дневниковых заметок, избранная писателем, отвечала его стремлению выразить интимное и очень субъективное отношение к затрагиваемым им вопросам. Это даже не последовательное описание событий, а лишь не связанные между собой фрагменты дневника, который ведет во время войны большой туберкулезом юноша Петар Рапч, уроженец сербской области Австро-Венгрии — Воеводины.

Произведение Црнянского — это исповедь испуганного, потерявшегося и опустошенного человека, оторванного войной от родины, от национальной и социальной почвы. Не зная, что хорошо, а что плохо, он демонстративно занимает «ничейную» позицию, которая внешне выливается в столь же демонстративное, даже циничное равнодушие ко всему, что происходит вокруг, будь то война, солдаты, лежащие рядом с ним в окопах, только что убитые его сверстники, женщины, с которыми его так щедро сводит судьба, или близкие ему люди — мать и тетки.

Критика обычно рисует героя Црнянского полным пигмистом, человеком, избравшим для себя позицию над всем



происходящим\*. Подтверждений тому в романе действительно немало: «Я солдат: о, никто не знает, что это значит. Но в этом вихре, что закрутил мозги всему свету, мало есть людей, которые живут так хорошо и покойно, как я»; «я вижу все и на все смотрю с улыбкой. Я ничей, никого у меня нет, ни брата, ни слуг, ни господ...»; «Итак, я освободился и отделился от всех и вся. И ничто теперь меня не связывает ни с добром, ни со злом»<sup>19</sup> и т. п. На основании этих высказываний героя делаются два основополагающих вывода, характеризующих Раича: герой смотрит, но не видит или не желает видеть<sup>20</sup> — это во-первых, а во-вторых — рассказчик обращен к себе и только к себе, что и определило дневниковую форму романа<sup>21</sup>. При этом критики с завидным постоянством говорят о последовательном соблюдении в романе провозглашенных героем Цриянского жизненных принципов. Однако цельность героя кажется весьма спорной. Правда, современный критик С. Игнятович обращает внимание на противоречивость Раича, как и на то, что эта противоречивость главного героя романа «обогащает всю атмосферу текста и одновременно помогает его творцу, поэту, *сказать больше, чем он, возможно, хотел и мог*»<sup>22</sup> (курсив мой.— Г. Я.). Но, высказав, с нашей точки зрения, интересное и плодотворное положение, критик тут же переключается на новые доказательства ципичного отношения Раича к миру, и суждение о противоречивости героя так и остается пераскрытым.

Герой же Цриянского действительно противоречив, и действительно его противоречивость — в этом совершенно прав С. Игнятович — определяет тональность текста и дает возможность сказать автору «больше, чем он, возможно, хотел и мог». Именно поэтому, нам кажется, герой так часто, можно сказать, назойливо, неоднократно заявляет о своем равнодушии к людям, к войне, говорит о своем нежелании оценивать происходящее вокруг и тем не менее постоянно его оценивает. Он весь переполнен впечатлениями от войны, ему жаль всех людей и самого себя, всех тех, кого война искалечила физически и духовно, кого она лишила будущего. Не потому ли, демонстрируя свое безразличие к другим, Раич берется за дневник не только для себя, но и для других, «может быть для моего сына, бледного и страдающего».

---

\* Свою статью об этом романе критик С. Игнятович так и назвал «„Записки о Чарноевиче“ или нигилизм как предупреждение»<sup>18</sup>.



Вся книга Цриянского соткана из противоречивых, отрицающих друг друга суждений, превращающихся в своеобразные ключевые мотивы-рефрены, которые становятся основным жанрообразующим компонентом всего произведения. В этом столкновении провозглашаемой жизненной позиции героя, пытающегося встать над схваткой, и нравственным чувством, пусть глубоко запрятанным и иронически подавляемым, заложена объективная значимость романа Цриянского, передающего подлинный драматизм человека, сломленного войной. В Раиче нет пикакой монолитной последовательности, которую ему приписывают критики. Более того, подчеркивается именно его раздвоенность, растерянность перед жизнью и непонимание им происходящего («С ужасом, испуганно, внимаю я жизни, держу ее дрожащими руками и смотрю на окружающие меня леса, дороги и небо»). Это душевное состояние героя Цриянского П. Джаджич очень метко определяет как расположение человека, «все существо которого находится в состоянии шока»<sup>23</sup>. Таким человеком и пишутся записки о пережитом.

В романе мало картин собственно военных действий. Сам Цриянский замечал, что в воспоминаниях о войне «куда более ужасными предстают не картины сражений, а картины животных страданий, троглодитской жизни, которой мы жили»<sup>24</sup>. Но ведь и это была военная действительность. «Троглодитская жизнь» предстает в романе в немногих упоминаниях «о тюрьме, учениях, вопочей, вшивой и дерьмовой казарме», о «грязных, вшивых и голодных» солдатах, лежавших в болоте и «тупо ожидавших, когда и где разорвется эта проклятая граната». Она проглядывает и в иронической анкете, определяющей статус больного Раича:

чин — пушечное мясо  
вероисповедание — восточногреческое  
семейное положение — холост  
возраст — 23 года  
профессия — царубийца  
диагноз — туберкулез.

Боясь, однако, показаться сентиментальным, стыдясь выражения своих чувств<sup>25</sup>, герой все время снижает патетику прорывающихся признаний одновременным отказом от них, переключает внимание на размышления о вечности и красоте природы, о том единственном, что дает успокоение и ощущение некоторой надежности, или заявляет о своем равнодушии ко всему и отстранении от всего. Контраст не

просто очевиден, он становится лейтмотивом романа, его идейным стержнем. Так, например, мысль о тюрьме и казарме продолжается откровением, что они мало занимают его, так как он влюблен в воду, деревья и т. п. В другом случае после батальной сцены следует гимн лесу. И этот гимн как один из рефренов будет звучать не раз: «Леса золотые, молодые, добрые мои галицийские леса»; «А леса красные, молодые, увядшие хранили нас в теплой сладкой своей мгле, спасая нас и вливая в наши души ту самую мглу навеки — на всю жизнь».

Также перекрещиваются, то дополняя друг друга, то опровергая, мотивы безжалостности, неверия и циничного безразличия и мотивы любви, сожаления о жизни, ушедшей молодости своей и своих сверстников. «Никого мне не жаль, а меньше всего самого себя» — «Никого мне не жаль так, как самого себя»; «Я так мало люблю людей...» — «Как мне жаль этих людей» или «Жаль мне этих отцов. Я вижу их, желтых и пустых, как земля, в грязных щелях, мокнущих в вонючих лужах. Если бы мне не было стыдно, я бы их утешил».

Суть мировосприятия героя, пожалуй, полнее и точнее всего выражена в словах — «если бы мне не было стыдно, я бы их утешил». Это чувство стыда перед самим собой, старыми солдатами, родными тетками, перед воспоминаниями о довоенном прошлом и студенческими мечтами и делает роман страстным антивоенным протестом, превращая это произведение в художественный документ подлинной человеческой трагедии, и не одного Раича, а целого поколения молодых людей.

По мнению многих критиков, Раич не только «тотальный нигилист», но и столь же «тотальный индивидуалист». Основания и для этого вывода роман дает, но абсолютизировать его можно в том случае, если не замечать других линий в характере героя. Внимательно вчитываясь в текст, можно почувствовать в излияниях Раича выражение страдания многих, тех миллионов, что во всех воюющих странах были вовлечены в кровавую бойню. «Я смотрю на все с горькой болезненной улыбкой,— пишет Раич,— на себя, сгорбленного, измученного кашлем; на того, кто где-то в Одессе... или на того, кто полупьяный отправляется на самый страшный участок фронта у Капоретто... и на того, кто при всех медалях сидел на опушке леса... и погиб при взрыве единственной грапаты». В душе Раича, по его словам, нет больше боли, но нет и счастья. Между тем он не одинок в этом чувстве, ибо таких как он, кто «больше ни-

чего не любит, кроме листьев», но при этом видит трагедию тех, кто вернулся, но «вернулся лишь тенью», много. Это поколение, по его мысли, лишено будущего, оно «должно умереть», но жизнь на нем не кончается вовсе, так как «придет лучшее столетие, оно приходит всегда». Эта пронически звучащая в контексте фразы почти дословно повторяется в романе несколько раз и несет двойную эстетическую нагрузку. Она является своеобразным приговором войне, убивающей в людях все живое. В ней в то же время, как и в многочисленных сентенциях о природе — антитезе «троглодитской жизни» на войне, заключен и универсальный смысл о вечности мироздания и вечности и повторяемости всего в нем происходящего. Люди верят в приход лучшего столетия, а когда оно якобы наступает, пачипают ждать прихода нового. Человеку в концепции Црнянского отводится лишь пассивная роль созерцателя, человеческое деяние ничего не может, по его мнению, изменить.

Автобиографическая основа романа несомненна, однако это не дает основания для отождествления позиций автора и героя, хотя очевидно, что Раич высказывает многие мысли писателя. Авторская позиция, по наш взгляд, находит свое выражение во всей атмосфере романа, которая определяется внутренней спаянностью (внешние опи часто разорваны) «троглодитской жизни» и мечты, воплощенной в суматраизме и его главном носителе Чарноевиче, чье имя неслучайно вынесено в заглавие книги. Этому существующему лишь в памяти героя персонажу посвящено всего с десяток страниц, но автор придает им программное значение, так как на них в концентрированном виде изложена его утопическая теория суматраизма.

«Я хочу вам рассказать.

Об одном человеке, которого не могу забыть и который был для меня больше, чем брат. Об одном единственном человеке, об одном юноше в мире» — так начинает Раич свой рассказ о Чарноевиче, сыне дровосека. Он встретил его в Вене в студенческие времена. Его внешний вид — «прекрасное лицо, мягкое, ясное, на нем не было ни одной морщинки» — был в полном соответствии с душевным настроением суматранста, т. е. человека, верившего, что «будущее народа зависит не от гадких турбин и не от труда вообще, а от голубого цвета берега какого-то далекого острова».

Верой в суматраизм пытается защититься от жизни и Раич, скрыть за пей «все отчаяние и всю ненависть к жизни», свою боль и страх перед нависшей над ним смер-

тью. Но в романе открыто или в подтексте суматраизм все время соотносится с жизнью: «Усталый, довольный, задумчивый, я улыбаюсь. Что нам стоит убить три миллиона человек? Мы свободны и знаем: небо всюду на свете одно и то же, оно голубое»; «Я слышал, что в Москве течет кровь, что боснийцы с ножами ворвались в итальянские окопы, что в Сербии умерло более миллиона человек и что придет лучшее столетие». В таком контексте, хотел того автор или нет, увлечение героя суматраизмом выглядит весьма ироничным, а сама попытка столь наивного и иллюзорного ухода от жизни в кажущуюся «ничейность» рождает эстетический эффект, подобный реквиему по тому поколению, для которого, по словам И. Андрича, «не было выигранных и проигранных сражений, а было лишь потерявшее поражение человечество... был лишь истрадавшийся, униженный человек»<sup>26</sup>.

С. Игнятович начинает свой апализ «Записок о Чарноевиче» с утверждения, что это произведение не является «ни повеллой, ни романом, ни поэмой, ни мелодрамой. Это просто лирический текст так называемой модерпой художественной технологии, модерного характера по духу и способу написания»<sup>27</sup>. Доказывая это положение, он перечисляет некоторые приметы прозы XX в.: отсутствие сюжета, расслоение впечатления, картин, действия, отказ от причинно-следственных связей и т. п. Прозаический текст Црнянского действительно обладает перечисленными свойствами и может быть назван лирическим. Кстати, об этом писалось с момента появления этого произведения. Тем не менее оно, несмотря на кажущуюся свою бесформенность, имеет концепционные и жанровые приметы романа, романа модернистской ориентации. Оно имеет и свою традицию в сербской литературе начала XX в. в романах В. Миличевича и М. Ускоковича, на страницах которых был выведен «пришелец» из деревни, потерянный и безвольный интеллигент, порывающий связи с родными местами и не находящий своего места в капиталистическом городе. Роман В. Миличевича «Беспутье» (1906) был и первым опытом в сербской литературе лирико-ассоциативного произведения. По отношению к нему Й. Скерlichem был введен в обиход сербской критики и термин «краткий роман»<sup>28</sup>.

Однако если Миличевич и Ускокович в своих произведениях еще не порывали связей с реализмом, хотя и испытывали немалое воздействие декаданса, то Црнянский развивает именно модернистско-декадентское начало. «Записки о Чарноевиче» опираются на модернистскую концепцию,



основанную на восприятии жизни как бессмысленной круговерти. В романе Црнянского возникает эпизодический, но чрезвычайно важный для понимания концепции книги образ несущегося поезда. «Он врезался в нас,— пишет герой романа,— и пронесся через нас. Было много мертвых, кругом все горело. Другие сидели вокруг на земле и спокойно ели свой хлеб». Этот эпизод вызывает ассоциации как с романом В. Миличевича, так и новеллой современника Црнянского М. Крлежи «Хорватская раскодя», которая вышла в 1917 г. и, по словам самого Црнянского, стала «литературной сенсацией того года»<sup>29</sup>. В «Беспутье» Миличевича это был поезд, мчавшийся в ночь в поисках пути, которого нет. Экспрессионистское видение тогдашнего мира Крлежа запечатлел в стремительно летящем в неведомое будущее поезде вместе с находящимися в нем людьми. У Црнянского поезд жизни несется на людей, кого-то из них переезжая. Другие в это время продолжают мирно есть свой хлеб. Просто не пришел еще их час. Но он придет, ибо люди умирают «сегодня за черный флаг, завтра за белый, а послезавтра за пестрый», умирают в надежде на приход лучшего столетия.

Этот частный, казалось бы, эпизод приобретает концептуальное значение, ибо в нем сфокусировано идейное и эстетическое противостояние двух писателей-современников — М. Крлежи и М. Црнянского. Црнянский, опубликовавший «Записки о Чарноевиче» после появления большинства новелл Крлежи из цикла «Хорватский бог Марс», полемизировал с ним не только в идейном плане, но и всем строем своего произведения, всей его атмосферой, характером героя, декларируемой им жизненной позицией, заключенной в суматраизме. Полемизировал и откровенно подчеркнутым стремлением уйти от конкретики исторической действительности. На эту противоположность идейных, эстетических и художественных концепций Црнянского и Крлежи сразу же обратили внимание их современники. В статье Славко Батушича, так и озаглавленной «Два человека» (1921), об этих писателях говорится как о двух «полярно отличных друг от друга людях, в душах которых все это (война.— Г. И.) выкристаллизовалось диаметрально противоположным образом, увидено сквозь разные призмы, но одинаково крупно»<sup>30</sup>. Однако Батушич не прав, считая, что Црнянский «умер для реальной жизни и бродит по свету, словно бледный лунатик». Если бы это было так, то он не смог бы увидеть войну крупно, не смог бы передать муки и страдания людей на войне.



Опыт участника войны наполняет роман Црнянского живым чувством боли, наблюдениями человека, хорошо знающего то, о чем он пишет. Все это находит выражение в деталях, намеках, упоминаниях. В подобном сочетании отвлеченности всей художественной картины и выраженных в ней идей, реальности лирического чувства и заложено эстетическое воздействие романа Црнянского. В нем дана подлинность страдания, подлинность той беспомощности и растерянности, что охватила многих пришедших с войны людей, подлинность трагедии потерянного поколения. Это качество романа Црнянского делает его одним из значительных произведений антивоенной югославской литературы и позволяет соотнести его с европейскими произведениями о войне.

Роман Црнянского вышел на восемь лет раньше, чем ставшие знаменитыми книги «Прощай оружие!» Э. Хемингуэя (1929), «Смерть героя» Олдингтона (1929) и «На западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка (1929), за которыми прочно закрепилось понятие романов «о потерянном поколении». Любопытно, что в одном из писем 1918 г. Црнянский, обращаясь к редактору журнала, где готовилась публикация его стихотворений, просил его сделать пометку, что они из будущей книги «Уставшей молодежи»<sup>31</sup>. Эта мысль об уставшем, позднее, во время работы над романом, — о погибшем поколении перекликается с эпиграфом Ремарка к его роману «На западном фронте без перемен». «Эта книга, — писал Ремарк, — не обвинение и не исповедь. Это всего лишь попытка рассказать о поколении, которое было уничтожено войной, даже если оно избежало ее снарядов»<sup>32</sup>.

Получив широкую известность в Югославии, роман Црнянского не вышел в те годы за ее пределы, но связь его с произведениями о первой мировой войне очевидна, как очевидны и отличающие его от них черты. Советский исследователь П. Топер обратил внимание на то, что при всем различии художественных манер, масштаба дарования и дальнейших путей в искусстве в романах о войне Хемингуэя, Олдингтона и Ремарка «до удивления много общего, и не только в судьбах и в том жизненном опыте, который они приобрели в годы войны, но и в самой композиции. Каждый из них написал как рассказ от первого лица, в каждом из них от страницы к странице нарастает ощущение бессмысленности кровавой бойни и крушения идеалов, в которые герои верили, всем им присуща ненависть к «высоким» словам о «защите отечества», «правом деле», «ге-

роизме» и т. д. (о какой бы стране ни шла речь); общее для всех этих книг и в том беспросветном отчаянии перед жизнью, которое охватывает героев на последних страницах»<sup>33</sup>.

Многое из упомянутого П. Топером как характерное для произведений западных писателей было присуще роману Цриянского. Его герою, как и героям книг этих авторов, было свойственно «искусственное ограничение картины мира» и стремление уклониться от политических выводов<sup>34</sup>. В то же время добротный реализм Хемингуэя, Олдингтона и Ремарка, подчеркнутая трезвость мышления их героев и зримая осязаемость происходящего, разумеется, ничего общего не имели с эмоциональной сумятицей мыслей и чувств непосредственного переживания только что вышедшего из войны человека, для которого окружающий его мир казался сплошным хаосом.

И при всем при том трудно согласиться с выводом П. Джаджича, по мнению которого в романе Цриянского абсолютизируется отсутствие «моральной драмы» того времени<sup>35</sup>, как невозможно принять и точку зрения советского ученого М. Богданова, утверждающего, что «ни концепция, ни способ ее воплощения не давали подлинной художественной правды о только что минувшей войне и о реальных людях, участвовавших в ней. Это мрачно-пессимистическое произведение свидетельствовало лишь о полной растерянности автора перед событиями войны, о его непонимании ее смысла и характера»<sup>36</sup>. Конечно, книга Цриянского свидетельствовала о непонимании ее автором законов общественного развития и истинного характера войны и не давала реалистического изображения военных лет и людей того времени. Это был экспрессионистский роман, и писался он по соответствующим художественным законам. Эта книга — действительно свидетельство растерянности и отчаяния, но в ней отразилось умонастроение не только Цриянского, а значительной части военного поколения, и это умонастроение имело свои общественные корни. Оно нашло свое выражение в новеллах реалистов (В. Петрович, И. Секулич, Д. Васич, С. Колар, Ф. Бевк) и в произведениях экспрессионистов (Д. Василев, Р. Драинац), естественно воплотившись в них согласно тем эстетическим принципам, которых придерживались их авторы. Несомненно и то, что Цриянский сумел увидеть лишь одну сторону исторической драмы, в этом сказались его личный опыт и его мироощущение. Но в эмоциональном воздействии романа не меньшую роль играла особенность его дарования, которая заключа-

лась в любви к реальной детали, в ассоциативной, но очень конкретной связи между историей и настоящим, в умении символизировать конкретное или придать ему обобщенное значение, сохраняя осязаемость этого конкретного. Эта сторона таланта Црнянского проявилась в «Записках о Чарноевиче», в полную меру она раскроется в следующем романе писателя — «Переселения».

«Записки о Чарноевиче» в югославских литературах положили начало такому типу прозы, в котором мироощущение превалирует над миропониманием. Отдельные достижения этого романа не прошли бесследно для развития литературы в целом, повысив ее общий уровень в передаче лирического настроения, душевного состояния, умение создать ритмически обогащенный прозаический текст. Однако сам тип подобного романа в межвоенный период развития не получил. Своих последователей он найдет в югославских литературах в 50—60-е годы нашего века в так называемом поэтическом романе.

Во второй половине 20-х годов в сербской литературе роман все еще остается на периферии. Несколько произведений, даже привлечших к себе внимание (Б. Чосич. «Шабаш», 1925; «Два царства», 1928; А. Вучо. «Угол зрения», 1928), не изменили, в сущности, отношения в жанровой системе того времени. И все же общий процесс, заключающийся в переориентации на более глубокое освоение действительности, ее социально-психологическое художественное познание, т. е. поворот к реалистической литературе, начал захватывать и роман.

Роман «Переселения» Црнянского появился через несколько лет после социально-экспрессивного романа Августа Цесарца «Императорское королевство» (1925) и социально-психологического полотна этого же писателя «Юноша из золотой молодежи и его жертвы» (1928). Он вышел в тот год, когда не смог увидеть свет поэтический альманах «Книга товарищей», созданный революционно настроенными поэтами из Словении, Хорватии, Сербии и Черногории. Экспрессионистские формы, по сути дела, себя исчерпали. «Переселения» Црнянского свидетельствовали о поисках новых путей и модернистским романом.

Все исследователи единодушны, отмечая усиление эпического начала в новом романе Црнянского при сохранении господствующего положения начала лирического. Единодушны они в своих размышлениях о верности писателя уже заявленным философским принципам и в определении их сути. Она остается неизменной — жизнь бессмысленна в

своем движении по кругу, фатальна судьба человека, народа, да и человечества, бессильных что-либо в ней изменить. По-прежнему единственной утехой человеку служат величественная природа и мечта о чем-то лучшем, которая, вселяя беспокойство в человека, влечет его в бесконечное движение по кругу. В основе очень разных произведений Црнянского лежит «весьма сходная метафизическая схема», «мировоззренческий регистр Милоша Црнянского не широк и не оригинален», — пишет Н. Милошевич<sup>37</sup>. По П. Зоричу, большинство идей и ощущений писателя восходят к романтизму, в нем он черпает свое вдохновение. В то же время, замечает критик, меланхолия, усталость, тщетность жизни и желание смерти, смесь спиритуального экстаза с головокружительной эротикой, как и культ свиданий, — все это было хорошо известно и до Црнянского<sup>38</sup>. Но, как ни странно, именно в этих метафизических и признаваемых ими не новыми идеях большинство югославских литературоведов видит непреходящее значение произведений писателя, отводя самому художественному содержанию его романа «Переселения» роль «фактографической основы»<sup>39</sup>.

Между тем художественную концепцию романа, которая шире и многозначнее философских взглядов писателя, составляют оба эти плана, не существующие в нем один без другого и теряющие один без другого всякий смысл. Обратившись к событиям 40-х годов XVIII в., Црнянский, конечно, не задавался целью дать исторически верное их описание. Но вряд ли правильно будет утверждать, что «главные темы романа развиваются независимо от хронологической последовательности событий»<sup>40</sup>. Абсолютизация лишь философских аспектов романа приводит к сужению действительного значения этого произведения.

Само название романа — «Переселения» \* — включает в себе двойной смысл. С одной стороны, оно исторически конкретно. Начиная с XVI в. бежавшие от турецкого нашествия сербы селились вдоль южных границ Австрии, которая, будучи заинтересована в их укреплении, создавала там военные поселения и освобождала жителей этих областей от большинства феодальных повинностей. Их главной обязанностью было несение пограничной службы, а несколько позже, в период стабилизации австро-турецкой границы, — участие в австрийских войнах в разных районах Европы.

\* Нам кажется более правильным перевод названия романа во множественном числе — «Переселения», а не в единственном, как это сделано в русском переводе.



Вместе с тем обосновавшиеся на чужбине сербы получали самые плохие, непригодные к земледелию болотистые участки. В условиях католического государства им приходилось отстаивать право на свою религию, свою культуру и язык. Црнянский выбрал в истории своего народа один год — с весны 1744 до лета 1745, всего один из длительной европейской войны за австрийское наследство. Этим подчеркивалась его ординарность в истории переселенцев, его непримечательность и обычность. Но название романа имеет и более обобщенный смысл. Для Црнянского переселение выступает как выражение его философских воззрений, как вечное движение масс в поисках недостижимого счастья и поэтому бесконечное.

Содержащаяся уже в названии романа двуплановость присутствует и в самом повествовании. Действие в «Переселениях» развивается по двум внешне разделенным фабульным линиям, каждая из которых связана с одним из братьев Исаковичей — офицером австрийской армии Вуком и торговцем Аранджелом. Движением полка к пункту назначения, смотрами, парадами, походом к месту сражения, военными действиями и, наконец, возвращением остатков полка домой, т. е. военной сферой бытия, определяется одна из фабульных линий. Другая строится на изображении мирной жизни тех, кто остался дома. В центре ее оказывается Аранджел Исакович, переехавшая к нему с детьми на время отсутствия мужа жена его брата Дафина и их отношения. Аранджел страстно влюблен в невестку и всячески домогается ее. Но, когда ему удастся достичь цели, Дафина умирает. Обе эти линии внутренне переплетены и взаимообусловлены на всех уровнях романного повествования и служат воплощению единой художественной задачи. Судьбы братьев и их окружения, заключенные в разные сферы жизненного бытия (Вука — военного, общественного, национального, Аранджела — мирного и более частного), сливаются в общую картину народного существования.

Перед нами два разных психологических типа. Вук — меланхолик, мечтатель, вместе с отцом устраивавший своих соплеменников в новых местах. Он верит, что, воюя вместе с ними за интересы Австрии, он упрочит их положение в новом государстве, сможет сохранить их язык, культуру, а может быть, и создать «новую Сербию». Не первый раз отправляется он в военный поход, но именно на четвертой своей войне он осознает, что до сих пор жил по чужой воле, что прошли времена борьбы с Турцией, наполнявшие его жизнь смыслом ясным и ему, и его сол-



датам. В нынешнем походе, полном физических страданий и унижений, Вуку вдруг внезапно открывается истина: австрийским генералам, в сущности, наплевать и на него, и на его офицеров, и на солдат, да, собственно, и на весь его народ, ютящийся в болотистых придунайских землях. Поняв это, он начинает обращать внимание на то, что раньше проходило мимо его внимания, — ему становится жаль солдат, он замечает теперь их страдания, их тоску по дому, проявляет больше заботы не только об их питании, но и защищает от жестоких наказаний, царивших тогда в австрийской армии. Все его существо охватывает одно желание — «жить по своей воле без этой страшной суматохи, следуя своему жизненному предназначению»<sup>41</sup>, осуществление которого он связывает с мечтой о переселении в Россию. Эта страна видится ему не только родиной православия, она предстает в его мечтах как «некая неоглядная зеленая поляна, на которой он будет скакать верхом», там, кажется ему, он и его народ наконец-то смогут жить по своей воле, там ждет их «беззаботная и приятная жизнь», ибо, думает Вук, «где-то должно же быть что-то светлое, большое». Этой мечтой живет он, вернувшись домой и погружившись в заботы о своих солдатах, о строительстве кузницы и достройке церкви, начатой еще его отцом. Осуществить свою мечту Вуку не удастся, это делает его пасынок Павел Исакович, о чем рассказывается во второй части романа.

Аранджелу тоже не удастся исполнить свое заветное желание. Оно меньше и интимнее мечты Вука, которая у Аранджела вызывала лишь усмешку. Всегда умевший улаживать свои дела и добиваться поставленной цели, он оказывается бессилен перед любовью и смертью, что и его заставляет задуматься над прожитой жизнью и прийти к выводу, как и его брата (причем эта фраза — «как и его брата» — повторяется в романе неоднократно), о бессмысленности жизни. Судьбы братьев, столь разные и в то же время приведшие их к одному и тому же жизненному итогу, все же не равны по своему объективному значению. С Вуком связана активность беспокойного человеческого духа, она заставляет его заботиться о своих соплеменниках и завещать своим детям мечту о переселении в Россию, тогда как Аранджел после единственного в его жизни сильного душевного порыва замыкается в одиночестве и превращается в «ужасного бездушного скрягу».

Изображение связанной с каждым из братьев жизненных сфер отличается и по своему построению и по доминирую-

щей в ней стилевой черте. В изображении военной главенствует эпическое начало, оно подчиняет себе ход повествования и композиционную структуру составляющих его глав. Югославский критик П. Матицкий сделал весьма интересное наблюдение о сходстве военных глав романа Црнянского с граничарской эпикой — хрониками о военных походах. «Новелла о Вуке Исаковиче, — пишет исследователь, — является романизированной граничарской хроникой. Для ее композиции характерны те общие места, которые являются определяющим в эпических хрониках граничарских походов: *описание ухода на войну, описание оружия, маршрута похода, формирования войска, описания сражений, граничарских приветствий и здравиц...* Каждое из таких общих мест и в граничарских песнях и в «Переселениях» перерастает в целостный мотив»<sup>42</sup>.

По мысли Матицкого, Црнянский сохраняет даже последовательность событий. Как и в песнях, в рассказе о Славово-Подунавском полку содержатся те же узловые точки повествования: командир собирает отборных юношей на определенном месте, они вооружаются и готовятся к смотру, на смотре перед ними держит речь австрийский командир, в ней прославляется доблесть сербов (в романе эта речь спародирована), затем описываются маршрут, сражения и возвращение с войны. Следование композиции народной эпической песни наложило свой отпечаток и на сам стиль изложения. В нем заметен дух хроникальности. Приведем в качестве примера начало одной из глав: «Вся лотарингская кампания, в которой участвовал во главе своих трехсот отборных солдат благородный Вук Исакович, закончилась в несколько недель. Командующий авангардом фельдмаршал-лейтенант барон Йоган Леопольд Беренклау внезапной атакой захватил редуты под Майнцем, после чего сдался и город. Тогда перешел Рейн со своей армией и Карл Лотарингский. Спустя три дня...».

Эта хроникальность стиля присуща не только информационно-описательным эпизодам, она определяет тон самого повествования в этих главах: «Так, без особой радости, но и без сожаления, он (Вук. — Г. И.) пропустил парламентаров к барону Беренклау, приехавших сдать город, и телегу, нагруженную мертвыми, руки и ноги которых свисали вниз и болтались в воздухе». Однако хроникально-документальная манера не является в этих главах единственной. Все эти описания-сообщения прерываются размышлениями Вука и его солдат, введением картин природы, выступающих как антипод всему совершающемуся и придающих ему

характер еще большей бессмысленности и чудовищности. Эту роль выполняют и появляющиеся среди реальных картин природы суматраистские видения голубого неба, зеленой травы и звезд.

Следование традиции эпической пародной песни выразилось и в постепенном вытеснении Вука образом безличной солдатской массы, в которой он как бы растворяется. Не раз писатель повторяет фразы: «как и в душе Исаковича, в их душах» или, наоборот, «в их воспоминаниях, как и в душе Исаковича», тем самым способствуя восприятию Исаковича и его солдат как чего-то единого в их коллективном отношении к войне, которое становится лейтмотивом данной части книги. Чем дальше от дома уходит полк, тем тише и подавленнее становятся рекруты, стихает песня<sup>43</sup>. Полк охватывает страх: «Голодный вечером, промерзший утром возле зажженных стогов, только теперь начал он понимать, что случилось. Оставив свои села, он оставил все, что было ему понятно и осязаемо, и попал в мир, ему непонятный и чуждый». Мотив чуждости мира, в котором очутились солдаты, передает чуждость самой войны, на которую они идут, ощущение полного незнакомства, «ни где они находятся, ни куда их ведут». Если раньше, когда они отправлялись в походы против Турции, им было ясно, против кого и за что они воюют, то теперь их охватывает тоска и уныние, а в душах поселяется страх и пустота. Из их сознания постепенно выветриваются воспоминания о доме, родных и близких, нарушается та внутренняя связь с ними, что делала осмысленной их жизнь. Так продолжают они путь и вступают в бой, «не зная, за что они воюют, и не спрашивая о том». Когда кончилась война, полк превратился в толпу «бездомных несчастных людей», и воинская слава его была забыта. Больше он был не нужен. Промаявшись всю зиму без денег и продовольствия, оставшиеся в живых лишь весной следующего года получают разрешение вернуться домой, где их ждали новые заботы и страдания.

Война в изображении Црнянского предстает прежде всего как национальное бедствие, социальные моменты в его романе явно приглушены. Сербские солдаты и офицеры в нем одинаково унижаются австрийскими командирами, видящими в сербах лишь смешных дикарей. Вместе с тем объективная самостоятельность художественного мира дает достаточный простор для более разностороннего восприятия изображенного. Все-таки тяжелее всего было солдату, которому приходилось не только воевать, но и добывать себе самому пропитание, его паказывали и муштровали и ав-

стрийские, и свои, сербские, офицеры, он ни с чем возвращался в оскудевший без хозяина дом. И эта сторона пахотит в романе свое отражение, хотя и не акцентируется писателем.

«Мирные» главы, в отличие от «военных», преимущественно строятся на лирической доминанте, однако в них, как и в военных сценах, присутствуют и натуралистические эпизоды, и изображение реалий быта. Но, хотя богатый дом торговца Исаковича, где происходит главное действие этих глав, возвышается над округой и жизнь его далека от жизни, протекающей в избах, стоящих на болоте, они не оторваны совсем друг от друга. Со смертью Дафины действие перемещается из хором Аранджела в дома его слуг и жеп солдат, ушедших с его братом, а рассказ о них строится на иной основе. Тот же Матицкий доказывает в своем исследовании, что Црнянский в этой части романа обращается к народным прозаическим формам, легендам и сказкам, преданиям об унырях и вампирах. Эти сцены, так напоминающие гоголевские рассказы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и их юмор, в то же время полны подлинно сербских народных примет и стоящей за ними жизни.

В главах о мире меньше действия, чем в военных, и оно скреплено постоянным соотношением с теми основными ключевыми мотивами, которые составляют содержание военных частей — мотивом разрыва связей между ушедшими и оставшимися, мотивом бесцельности происходящего по чужой воле. Даже время в этих главах течет в сопоставлении с тем, что отсчитывается в главах о войне: весной 1744 г. уходит полк Вука Исаковича — этой датой открывается и глава о жизни его жепы в доме Аранджела. Другие временные вехи — это пришедшие с войны вести, возвращение сначала призрака погибшего, затем первого из оставшихся в живых, потом и всех остальных.

Как и в первом романе, для создания единого лирического настроения в «Переселениях» Црнянским широко используется эмоциональное воздействие фраз-рефренов, ключевых слов, образов и мотивов, неоднократно повторяющихся на протяжении повествования. Предельно ясна и та смысловая нагрузка, которую несет название первой и последней глав — «Беспредельный голубой круг. В нем звезда», — и содержащиеся в них переключки: льет тот же дождь, так же вопят и причитают женщины, встречающие остатки полка, как они вопили и причитали, когда провожали мужей на войну. «Все было, — думает Вук, — как и в день его отъезда».



В отличие от «Записок о Чарноевиче», где было просто невозможно говорить о рассказе как таковом, в «Переселениях» — стиль лирически настроенного повествования, связанного внешними и внутренними путями и временной последовательностью событий. Однако если главы о войне строятся на основе причинно-следственных отношений, то в главах о мире они почти сводятся на нет и в них на первый план выступает ассоциативно-лирический компонент. Но и в первом и во втором случаях события подаются в двух ракурсах — увиденными и пропущенными сквозь призму сознания и чувств братьев и независимо от них. Тем не менее даже тогда, когда они предстают в размышлениях Исаковичей, в форме несобственно-прямой речи (кстати, эта форма уже активно использовалась в романах А. Цесарца), вкрапленной в авторскую речь, автор главенствует во всем произведении. В «Записках о Чарноевиче» субъективизированная форма оттесняла автора, не давала ему выступить открыто, в «Переселениях» он — объективизированный рассказчик, он сам повествует не только о событиях, но и внутренних движениях души своих героев, лишь изредка предоставляя им право высказаться в форме несобственно-прямой речи, т. е. под своим контролем. В романе нет диалога, героям не дано никакой самостоятельности. Автор рассказывает о них сам, создавая чрезвычайно эмоционально насыщенный текст. Такого откровенного диктата автора не знала даже классическая реалистическая литература.

Роман Цриянского «Переселения» был встречен одобрительно всеми или почти всеми литературными кругами страны. Его рекомендует «как хороший роман» для перевода А. Цесарец своему другу Б. Дитетовой-Штястной<sup>44</sup>, большие положительные рецензии на него пишут сюрреалист М. Ристич и критики М. Богданович и В. Глигорич, сочувственно относившиеся к социальной литературе. Событием в сербской литературе считает появление этого романа журнал «Новая литература», с которым вскоре Цриянский начнет «войну», выступив против прогрессивной литературы. Все они увидели в этом произведении поэтическое воплощение национальной судьбы воеводинских сербов, оценили лиризм романа и его эпическую многогранность. Вместе с тем произведение Цриянского давало повод для весьма разноречивых суждений, так как оно завершало собой одну из линий развития литературы 20-х годов, линию экспрессионистскую. На это обратил внимание уже М. Богданович, по мнению которого роман «Переселения» является примером в большей мере «экспрессионизма» и куда в меньшей —



выражения сознательного и аналитического начала<sup>45</sup>. Однако нельзя не заметить, что свойственное дарованию Црнянского чувство конкретной детали и столь же конкретное построение получило толчок для своего развития под воздействием общего движения литературы этого времени к объективированному изображению. Этот процесс несомненно затронул его творчество и усилил в стиле писателя изобразительные моменты, но не в ущерб экспрессивно-выразительным. Возник лирический роман с сильным эпическим началом, синтезировавший лирическую глубину и насыщенность с объективной объемностью содержания.

Каждый из критиков выделял в романе близкую его художественным воззрениям линию. М. Ристич, например, полагал, что «истинность образов зависит не от психологии, а от некоей в полном смысле слова поэтической силы оживления, так же как истинность всех событий и деталей, всей общей атмосферы «Переселений» определяется не реализмом, а той же силой воплощения, нового созидания истины на поэтическом уровне, где она возникает по законам искусства, не совпадающим с законами повседневной действительности»<sup>46</sup>. А Милану Богдановичу видится в этом произведении выражение «мощного лирического синтеза хаотической эпохи», но достигнутое на «совершенно определенной исторической основе. На изученных фактах о людях и событиях»<sup>47</sup>.

Споры о романе, его методе, значении для определения его жанра исторической основы продолжают до сих пор. Хотя, признает П. Зорич, в этом романе судьбу индивида сменяет «судьба народов и многих индивидов, которые равноправно участвуют в событиях», хотя поэтический принцип в произведении «объективизируется, сливаясь с эпическим началом, не теряя при этом своей лирической красоты», хотя Црнянский «изображает реальные исторические ситуации», все это, по мнению критика, «лишь основа для выражения оригинального видения жизни»<sup>48</sup>, для которого, как полагал он, вслед за М. Ристичем, «история и все ее детали служат лишь средством художественного существования»<sup>49</sup>. Свои размышления о романе Црнянского (включая и вторую часть романа, выпущенную в 1962 г.) П. Зорич заключает выводом о том, что это произведение написано на основе программной антиреалистической эстетики. Исходя из понимания реализма как лишнего поэтического воображения метода, сербский критик полагает, что Црнянский в «Переселениях» выходит за ставшие для него узкими рамки реалистического стиля и создает «прозаическое произведе-

ние, кажущееся историческим и реалистическим, но которое по сути своей порывает и с историей, и с реализмом, произведение, чья красота и смысл заключены в сфере воображения»<sup>50</sup>. Другой сербский критик, Н. Милошевич, пишет, что «самые характерные и самые значительные идеи писателя, а особенно его идея о бессмысленности, универсальной бессмысленности, скрываемой за специфически национальными и историческими примерами, и здесь (в «Переселениях». — Г. И.) имеет свое литературное соответствие»<sup>51</sup>. Оставим на совести критика, что в другом месте он эти «самые характерные и самые значительные идеи» называет метафизической схемой и не видит в них ничего оригинального. Обратим внимание на то, что Милошевичу из двух планов, составляющих роман, исторического и психологического, с одной стороны, и медитативного и оцепочного — с другой, в качестве главного видится второй, первый он считает несущественным.

Вопрос о методе писателя вплотную связан с его отношением к истории. В спор об историчности своего произведения вступил и сам писатель. «Меньше всего оба романа исторические, — сказал он в одном из интервью, — хотя они основаны на мемуарах того времени и архивных данных... Вук Исакович известен из мемуаров Пишчевича, но в романе это не историческая личность, а фикция... Несмотря на наличие в произведении исторических сведений о Вене и Киеве того времени, они в произведении не выступают как исторические места. С другой стороны, несмотря на то, что образы женщин в романе основаны на жизненной модели, ни Дафина, ни дочь сенатора Стриецкого, ни Богданович... никогда не жили. А все же они реальность»<sup>52</sup>.

Црнянский заявлял также, что форма исторического романа устарела. Однако он не отрицал, что история в романе «Переселения» «выступает как его опора»<sup>53</sup>. Эти высказывания писателя говорят о том, что он видел в «Переселениях» произведение, написанное на историческом материале. И в этом он был прав. Но важнее другая сторона его творческой лаборатории, также затронутая им в приведенном интервью. Образы в художественном тексте строятся на жизненном материале, пропущенном через писательское воображение. Еще М. Богданович отмечал, что лирическая атмосфера романа Црнянского, лиризм, пропизывающий все его содержание, стиль, язык «проистекают прежде всего из исторической ситуации, которая в нем разрабатывается и которая могла быть оживлена только благодаря синтезу и эмоциональной сгущенности». Они рождены также «атмо-

сферой страны и тех условий, в которых развивается содержание романа»<sup>54</sup>. Именно опора на этот принцип ведет писателя к активному использованию реалистической техники письма. Этого не отрицают даже те, кто считает, что рамки реализма оказались для Црнянского узкими и что он выходит за их границы, обращаясь к «модерному», т. е. модернистскому роману. Конечно, дело не в узости реалистических рамок, а в узости понимания реализма этими критиками. Црнянский обладал прекрасным чувством конкретного и мастерски это конкретное изображал, но он сознательно уходил от социальной детерминированности исторических событий, отбрасывал социальный аспект и в поведении человека, делая акцент на национальной психологии и идеалистическом понимании связей между людьми, между человеком и природой.

Исходя из исторического материала и опираясь на него, Црнянский субъективистски, лирически его переосмыслял, перетолковывал и мифологизировал. Однако художественное изображение лиц и событий рождало полную иллюзию их исторической, а не только поэтической реальности. В таком подходе к истории Црнянский был неодинок. Его придерживался в те годы и другой сербский прозаик Иво Андрич. «Можно отметить определенную общность в принципах построения образной системы у Црнянского и Андрича, — пишет Н. Б. Яковлева. — Оба писателя от исторического национального опыта поднимались к общезначимым философским выводам, воплощенным в образах-символах»<sup>55</sup>. Основываясь на глубоком знании истории и психологии народа и человека, они выбирали в прошлом такие ситуации, которые давали им возможность поставить общечеловеческие проблемы и подтвердить концепцию фатальности человеческой судьбы и беспомощности человека перед господствующим над миром злом. Художественные пути, предлагаемые Црнянским и Андричем, были различны. Андрич отдает предпочтение принципу предельной объективизации и авторской устранимости, с помощью которого и добивается универсализации и символизации изображаемого им мира человеческих отношений. Црнянскому ближе принцип авторского субъективистского произвола, такая степень эмоционального накала, которая воздействует на читателя как лирическое произведение. В его романе откровенно действуют идеи-поводыри, являющиеся воплощением его идеалистической философии и составляющие часть художественной системы романа. Все эти идеи, образно говоря, паразитируют на реальном жизненном материале. Это не значит,

однако, что они не являются частью художественного восприятия писателя или ему противоречат. В том-то и дело, что им оно во многом определяется, но... не ограничивается. Художническое чутье у Црнянского и у Андрича оказалось более тонким и более точным, а их мироощущение — глубже, шире и многограннее, чем их общественные и философские взгляды, чем их априорные идеи. Андричем и Црнянским тогда создавался определенный тип исторической параболической прозы, в которой универсальная модель человеческого бытия возводилась ими на прочной основе реальных человеческих связей и истории народа, но при этом односторонне осмысленных. В этом была сила и слабость этих писателей.

Опыт Црнянского-романиста обладает несомненной ценностью для развития сербского и югославского романа. Им был создан тип лиро-эпического историко-параболического романа о национальной судьбе, представляющий сплав двух стихий: конкретно-исторической с явным тяготением к реальному стилю изображения и фатально-пессимистической в отношении к человеку и истории человечества. Обе они неразделимы, и именно эта их неразделимость определяет специфику творчества Милоша Црнянского, специфику его художественного дарования.

## Романы Августа Цесарца

Вся жизнь Августа Цесарца (1893—1941) вплоть до гибели от рук фашистов была подлинным подвигом. Связав свою судьбу с Коммунистической партией Югославии, он становится ее верным и стойким бойцом. Он — редактор легальных и член редколлегии нелегальных ее изданий, острый публицист, автор первых в Югославии страстных очерков о молодой Советской республике, позднее очерков о жизни народов Советского Союза в 30-е годы и борьбе югославских бойцов интернациональных бригад в Испании. Но прежде всего Август Цесарец был и остается одним из крупнейших писателей Югославии. Недаром последними словами этого удивительного человека, написанными его рукой на клочках бумаги, найденных по пути его следования к месту казни, были — «Август Цесарец — писатель».

Аресты и тюрьмы, преследования и эмиграция затрудняли его труд писателя, а иногда делали его невозможным. Много сил и времени отнимала срочная партийная, журналистская и редакторская работа. Но это была его жизнь, в этих обстоятельствах складывалась та внутренняя, выно-



шенная и выстраданная убежденность в правоте своего дела, без чего не состоялся бы Цесарец-писатель.

Это прекрасно чувствовали его современники. «Имя Цесарца,— писал соратник писателя известный критик Веселин Маслеша,— стало программой целого поколения, его книги — школой, его борьба — идеалом»<sup>1</sup>. Это осознают и преемники писателя. По мнению современного поэта и литературоведа Юре Каштелана, «Цесарец принадлежит к тем великим деятелям духа, слово которых подтверждается делом. Свое дело литератора он подтвердил жизнью и смертью борца»<sup>2</sup>.

Нет работ о Цесарце, где бы не отдавалась дань уважения мужеству этого очень мягкого, скромного и деликатного человека, одновременно известного твердостью и упорством в отстаивании своих взглядов. Но, к сожалению, практически нет и исследований, серьезно анализирующих его эстетические взгляды, его художественное творчество. В статьях о нем так или иначе варьируется мысль о нераскрытости или скованности таланта, подчинившего себя служению революции. Эта тенденция дает о себе знать даже в серьезных работах, таких, например, как статья поэта и историка литературы М. Франичевича или очерк крупного современного писателя М. Селимовича. По мнению М. Франичевича, «без осознания непрестанной распятости Цесарца между одинаково великой пожизненной его любовью к творчеству и к революции, которые он постоянно хотел соединить», «практически невозможно серьезно подойти к творчеству Цесарца»<sup>3</sup>. М. Селимович видит драму Цесарца в противоречии между свободой творчества и дисциплиной партии, а его художественные неудачи связывает с «реалистически-рационалистической заданностью»<sup>4</sup>.

Свое наиболее полное выражение эта концепция в Югославии получила в книге С. Ласича «Столкновение в лагере левой литературы», в которой утверждается, что «искусство есть отрицание всякой сформировавшейся идеологии», а потому антиномия между революцией и искусством длится вечно. «Будучи по своей сущности одновременно и подтверждением и отрицанием революции,— пишет Ласич,— оно с ней разъединено и спаяно». Вот почему искусство всегда выступает как противник революции и всегда занимает по отношению к ней позицию постоянной измены. По мысли Ласича, синтез между художником и революцией невозможен, а поэтому отношения между ними принимают трагический характер<sup>5</sup>.

В применении к Цесарцу следование, даже отчасти, та-



ким взглядам привело к тому, что в очень немногочисленной критической литературе о нем преобладают статьи о его публицистике, политических позициях, партийной и журналистской деятельности, об исторической основе его произведений, воспоминания о нем. Не случайно едипственная книга о Цесарце также посвящена его биографии<sup>6</sup>. Бесспорно, большинство этих материалов очень важны и интересны, они содержат новые документы, свидетельства, наблюдения и оценки. Вместе с тем положение дел в изучении творчества Цесарца не удовлетворяет самих югославских ученых. И. Франгеш в конце 60-х годов пишет, что «в наших суждениях о Цесарце нередко еще появляется мысль о политическом деятеле, который неизменно подавлял в себе писателя»<sup>7</sup>. Та же мысль, но еще в более острой форме прозвучала десять лет спустя в выступлении В. Заниновича. Он констатировал, что и поныне «Цесарец как писатель, художественная ценность его творчества толкуются узко и односторонне»<sup>8</sup>. До сих пор, по его мнению, преобладают оценки, вынесенные на основе тех текстов писателя, которые не представляют большой художественной ценности. Но именно эти оценки абсолютизируются и распространяются на все творчество. «А было бы естественнее и оправданнее, — продолжает Занинович, — другое, в общей характеристике творчества писателя прежде всего исходить из тех текстов, которые действительно обладают значительной художественной ценностью», так как речь идет о художнике, большая часть произведений которого «может быть отпесена к лучшим страницам в нашей литературе»<sup>9</sup>.

Когда же исследователи обращались к собственно художественным произведениям Цесарца, к тому же лучшим его произведениям, то та же концепция оборачивалась другой своей стороной, а именно — полным отстранением от идейных и эстетических воззрений писателя. Так, в главах монографии С. Корача о хорватском романе межвоенного периода, посвященных произведениям Цесарца, о его отношении к миру и искусству нет даже упоминания. Более того, именно в главе о Цесарце заключен общий принципиальный вывод автора. «Сегодня в романе, — читаем там, — мы ищем литературные достоинства, все остальное должно быть второстепенным»<sup>10</sup>. Литературные достоинства при этом сводятся к чисто формальным моментам, а за пределами их остается все художественно-познавательное содержание романа.

В сложившейся в югославском литературоведении ситуации, видимо, играет роль еще один момент. Творчество

Августа Цесарца оказалось сейчас в тени могучего таланта его друга и соратника Мирослава Крлежи. Да, Крлежа превосходил Цесарца по силе и масштабу дарования, по мощи художественного темперамента. Но Цесарец, обладая удивительной твердостью духа и последовательностью взглядов и поведения, несомненно оказывал немалое влияние на своего увлекающегося и иногда впадающего в крайность друга. Стремясь сохранить Крлежу в рядах революционного движения, он твердо отстаивал значение его творчества для передовой литературы, важность его союза с партией, особенно в те моменты, когда у Крлежи возникали с ней серьезные осложнения.

Главное же, что Цесарец всегда оставался самим собой, избрав свой, отличный от Крлежи, путь в искусстве. Ему интересны были другие темы, характеры, у него был иной стиль, соответствующий его природе человека и художника. Вместе с тем он, как и Крлежа, стоял у истоков революционной литературы Югославии, закладывал ее идейные и эстетические основы в литературной критике, публицистике и художественной практике. Оба эти писателя, по сути дела, стали первыми социалистическими писателями в литературах Югославии, скрестив отечественные традиции словенца Ивана Цанкара, хорвата Сильвие Страхимира Краньевича, серба Радое Домановича, боснийца Петара Кочича и многих других передовых югославских писателей с традициями русской и западноевропейской литературы, а также с современной им революционной литературой мира.

В одной из последних своих книг — «Испанские встречи» (1938) Цесарец написал: «Наивысшим идеалом искусства является наивысший идеал человечества. Не может быть великим то искусство, в котором художник сосредоточен только на себе или на самом искусстве и не обращается в нем к человеку как своему другу и брату, борцу за победу красоты и в жизни»<sup>11</sup>. Здесь эта волновавшая всех крупных художников мира мысль выражена кристально просто и ясно. Но к этой простоте и ясности Августа Цесарца вел долгий путь человека, борца, писателя.

Цесарец гордился своим происхождением и своей семьей. Это была не просто рабочая семья. Это была семья передового рабочего, члена социал-демократической партии, семья преданных и любящих друг друга людей, с пониманием относившаяся к революционной деятельности Августа и всегда поддерживающая его в трудные для него дни. Цесарец тепло вспоминал своего отца: случилось так, что писатель получил типографский экземпляр перевода «Капита-

ла». К. Маркса на хорватско-сербском языке, который вышел под его редакцией, вскоре после смерти отца. Несмотря на скорбь, он испытал приятное чувство от того, что, по его словам: «так страшно встретились смерть дорогого мне человека и жизнь дорогой мне книги; то, ради чего он жил, особенно в молодые годы, этой книгой получило лучшее подтверждение из рук сына, который последовательнее и глубже продолжил и продолжает начатое им дело»<sup>12</sup>. Не без влияния отца первые свои произведения Цесарец публиковал в рабочей прессе, а в 1914 г. вступил в социал-демократическую партию.

С детских лет Цесарца отличала твердость характера и целеустремленность. Он был одним из лучших учеников гимназии, читал запоем отечественную, русскую и западноевропейскую литературу, отдавая предпочтение произведениям югославских писателей с бунтарской тенденцией: Дж. Якшича, С. С. Краньевича, Я. Полича-Камова, И. Цанкара, рабочих-литераторов К. Абрашевича, М. Данко, Н. Вукоевича. Он увлекается И. Тургеневым, Г. Ибсеном, Э. Золя и, конечно, М. Горьким. Журнал «Вал», одним из основных сотрудников которого был молодой Цесарец, в 1911 г. в небольшой заметке о Горьком писал: «Своими революционными идеями, что пашли выражение в его новеллах, романах, драмах, политических, философских и социологических статьях, он нам ближе всех из современных писателей мира»<sup>13</sup>.

Современный биограф Цесарца В. Запинович щедро цитирует письма Цесарца к родным из тюрьмы, где он находился за участие в покушении 1912 г. на бапа Хорватии С. Цувая, из оккупированной Сербии — там Цесарцу пришлось быть солдатом австро-венгерской армии, — и в каждом из них содержится просьба прислать книги на родном языке, на немецком и итальянском, а также словари французского и русского языков. В эти годы юноша много читал, многое продумал, на многое изменил свой взгляд. Террор не казался теперь ему правильным методом борьбы с общественным злом\*, так же как пребывание в Сербии усилило всегда присущее ему чувство интернационализма, сделав его активным противником национализма во всех его видах и разведя с бывшими единомышленниками из журнала «Вал» во главе с В. Черипой. Все его симпатии отдашь

\* Вскоре после покушения на Цувая Цесарец писал: «Покушение не имеет смысла, так как вместо одного убитого чиновника приходит другой, а режим остается»<sup>14</sup>.

теперь Октябрьской революции в России и ее идеалам. По возвращении в родной город после развала Австро-Венгрии и создания Королевства сербов, хорватов и словенцев Цесарца снова ждал арест и та самая тюремная камера, в которую он был заключен шесть лет назад. Встреча с новым государством была знаменательной.

Наступил 1919 год, открывший собой бурный период созревания Цесарца-коммуниста и Цесарца-писателя, который продолжался приблизительно до 1925 г. Это был сложный период истории. Октябрьская революция, революции в Венгрии и Германии, революционное движение в самой Югославии и создание Коммунистической партии вселяли веру в скорую победу пролетариата. Но терпят поражение революции в Венгрии и Германии, жестоко подавляется борьба рабочего класса в Югославии. Режим террора, установленный в ней после так называемой Обзнапы, открывает собой период гонений на коммунистов, на деятельность других демократических организаций. Но, пожалуй, самым трудным оказался переход на кропотливую, длительную, будничную повседневную работу, направленную на завоевание влияния в массах трудящихся. Не случайно вновь в среде рабочего класса возникает мысль о необходимости террора как средства политической встряски, напоминания о существовании революционных сил. Потребовалось время, чтобы преодолеть это заблуждение. Трудные эти стадии прошел и Август Цесарец, активный член КПЮ, участник ее съездов, а главное — журналист и писатель, переживший все это как художник и запечатлевший этот сложный процесс общественной и психологической перестройки в своих произведениях.

Двадцатые годы (включая, впрочем, и 1919) были самыми плодотворными в творчестве Августа Цесарца. 1919 годом открывается его напряженная работа не только публициста и редактора «Пламена», но прежде всего писателя. Он пишет новеллы, стихи, драмы, начинает работу над крупными прозаическими произведениями. Уже в период «Пламена» определяется единство его идейных и эстетических позиций, неразрывная связь между художественным осмыслением происходящего вокруг с идейным и теоретическим возмужанием. Тогда Цесарцу, не без влияния революционной немецкой литературы того времени, казалось, что экспрессионистская форма наиболее полно может выразить настроенные переломной эпохи, ее трагизм, ненависть к войне, давящей власти капитала и ощущение надвигающейся революционной бури. Главными мотивами разорванных,



клочковатых, насыщенных туманной символической стихов Цесарца («Стихи», 1919) становится абсолютное неприятие существующего мира, его порядков и этики, вера в необходимость его изменения и сомнения в возможности осуществления этой мечты в югославских условиях.

Проза оказалась менее податлива экспрессионистской стихии чувств, и экспрессионизм не получил в ней законченного выражения. В том же 1919 г. вышли три повеллы писателя, различные по тематике и стилю. Две из них — «Зверь-гора» и «Великий комтур перед трибуналом совести» — написаны в отвлеченной, усложненной стилевой манере, с использованием библейской образности, в то время как в третьей — «Возвращение» («Na posljednim tračnicama») — чувствуется неудовлетворенность писателя экспрессионистской поэтикой, его стремление найти иные изобразительные средства. В основу рассказа легли жизненные впечатления автора — возвращение домой в конце войны. Сам сюжет, связанный с лично пережитым, характеры простых солдат, с которыми он и его герои провели многие дни, заставили Цесарца обратиться к более конкретному стилю изложения, а не к символам Свободы и Утешения, Совести и Правды, как это было в двух предыдущих повеллах, продумать психологическую мотивированность поведения героя<sup>15</sup>, кстати, наделенного автором многими автобиографическими чертами. Ему писатель доверяет многие свои мысли, его он подведет к пониманию необходимости социальных преобразований и сознательному включению в революционную борьбу пролетариата.

Советский исследователь немецкого экспрессионизма Н. С. Павлова совершенно верно заметила, что границы экспрессионистского искусства становятся особенно очевидными, когда тема войны соприкасается с поисками выхода, с новой темой — темой революции<sup>16</sup>. Пример Августа Цесарца в этом отношении очень характерен. Однако это не означало еще полного отказа от экспрессионизма. Умение экспрессивно передать настроение толпы, стихийный бунт очень пригодилось писателю, но органического сплава двух начал еще не получалось. Скорее это было соединение двух параллельных стилевых потоков. На эту особенность ранней новеллистики Цесарца обратил внимание сербский исследователь М. Бандич. Первый стилевой поток, по его мнению, «заключается в экспрессионистском метании и поисках нового революционного выражения, а другой — показывает Цесарца сильным реалистом — рассказчиком с широким эпическим размахом»<sup>17</sup>. Однако, на наш взгляд, Бандич



все же преувеличивает степень овладения писателем реалистическим подходом к действительности. Это качество проявится в его прозе несколько позже, пока, пожалуй, можно было бы говорить о паличии двух названных стилевых потоков, при этом в разных произведениях доминировал один из них.

Начавшаяся перестройка художественного мышления в последующие годы продолжалась весьма интенсивно и в творчестве, и в теоретическом его осмыслении. После заперещения «Пламена» Цесарец вынужден был эмигрировать в Прагу, где он сблизился с чешскими революционерами. Он пробыл в Праге недолго — всего несколько месяцев: с октября-ноября 1919 г. до конца апреля 1920 г. Это время, пишет С. А. Шерлаимова, характеризовалось углублением процесса размежевания в чешской литературе. «Всей литературе, извращающей жизнь или уводящей от нее в мистицизм, противостояла революционная литература С. К. Неймана, И. Ольбрахта, М. Майеровой, И. Волькера. Знаменательной особенностью передовой чешской литературы того периода было непосредственное участие ее представителей в революционном движении»<sup>18</sup>. Трудно представить себе, что мимо внимания Цесарца могло пройти Обращение писателей, под которым стояли подписи С. К. Неймана, Й. Горы, А. Совы, Ф. Шрамека. В нем сообщалось об основании в середине 1919 г. «Социалистического совета рабочих просвещения», объединившего прогрессивные силы чешской интеллигенции и вскоре присоединившегося к группе «Кларте». (Кстати, в 1919 г. в органе КПО «Нова истипа», в котором активно сотрудничал Цесарец, была опубликована заметка о создании группы «Кларте» и ее призыв к объединению работников культуры.) Так же трудно себе представить, что Цесарец не обратил внимания на журналы Неймана «Червен» (1918—1921) и «Кмен» (1919—1921). Но даже если Цесарец ни о чем этом не знал, то и тогда общность многого в позициях маститого уже чешского поэта и начинающего хорватского представляет несомненный интерес. В те годы и Нейман, и Цесарец выступают пропагандистами пролетарского искусства. Защищая его от упрощенного толкования и ратуя за высокое художественное качество революционной литературы, оба они апеллируют к статье Луначарского «Культурные задачи рабочего класса» (1917). Цесарец по этому поводу пишет: «Глубоко ошибается тот, кто думает, что автор провозгласит пролетарским искусством вечное воспевание красных знамен или красных гвоздик, к тому же в старом ритме и метрике, и рекомен-

дует повторять в плохом издании Золя, описывать забастовки, оргии богачей и пицету эксплуатируемых, изображая, с одной стороны, толстых буржуев с шампанским, а с другой — истощенных пролетариев перед пустыми тарелками»<sup>19</sup>. Редактор «Кмена» не менее Цесарца опасался, что революционную поэзию могут затопить «рифмами, ослепить мельканием красных знамен и красных маков»<sup>20</sup>.

Вернувшись из Праги, в 1920 г. Цесарец публикует в органе КПЮ «Нови свнет», членом редколлегии которого он являлся, статью «Декаданс и революция», в которой подвергает резкой критике авангардистские течения, в том числе и экспрессионизм: «Искусство скользит по бездорожью. Его судорожное погружение в футуризм, кубизм, экспрессионизм и дадаизм, хотя, подобно эфемерной красоте, и щекочет подчас нам нервы, оставляет впечатление немощи, впечатление отчаяния... и поэтому оно является не чем иным, как выражением фатальной, неизлечимой, доходящей до садизма болезни европейской культуры, паралича ее бывшей активной способности к творчеству»<sup>21</sup>. А через несколько лет в журнале «Книжевна република» в статье «Современные русские художники. (Искусство в революции и абстракция в искусстве)» Цесарец писал о том, что искусству может припсти известную славу открытие новых форм, но тогда «оно живет только для себя, между ним и нами разрушается тот мост, который всегда приближал человеческой душе самую смелую художественную форму; этот мост есть содержание, смысл, сущность». Здесь он признается, что на выставке советских художников-абстракционистов он не мог отделаться от впечатления, «что за всем этим кажущимся богатством и смелостью форм на самом деле скрывалась страшная бедность»<sup>22</sup>. А годом раньше, в 1923 г., в статье «К вопросу об искусстве классовом и пролетарском» Неймап назвал футуризм и кубизм «эксцентрическими продуктами современного буржуазного искусства, оказавшегося в тупике, из которого нет выхода»<sup>23</sup>.

Примеров подобного рода схождения в эволюции революционного искусства можно привести немало\*. Такова

\* Например, в том же втором номере журнала «ЛЕФ» за 1923 г., где была напечатана статья Цесарца «ЛЕФ в Югославии», появилась и статья немецкого художника Г. Гросса, в которой можно прочесть следующее признание: «Я опять пробую дать абсолютно реалистическое изображение мира. Я стремлюсь к тому, чтобы быть понятным каждому человеку, я отказываюсь от модной теперь глубины, полной каббалистического обмана и интеллектуальной метафизики, в которую можно без риска окунуться только в костюме водолаза»<sup>24</sup>.

была логика развития теории и художественной практики революционных писателей разных стран<sup>25</sup>. Первые послевоенные годы, когда совершался выбор общественно-политической позиции, подвели революционных писателей к следующему этапу — глубокому изучению марксистской теории, работ К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, А. В. Луначарского. Об этом свидетельствует прежде всего журнал «Книжевна република», ставший идейным наследником и продолжателем «Пламена». Критик-марксист О. Кершовани с полным основанием мог сказать, что «Книжевна република» по своему идейному уровню была гораздо выше, чем «Пламен», и что журнал сделал необычайно много для пропаганды марксистской теории»<sup>26</sup>.

В той роли, какую сыграл этот журнал в революционизации общественного сознания, и прежде всего сознания передовой молодежи, особое место принадлежит очеркам Цесарца о Советском Союзе. Югославский литературовед А. Флакер в своей статье «Взгляды Цесарца на развитие советского искусства»<sup>27</sup> приводит интересную выборочную таблицу важнейших общественно-культурных и литературных событий, проходивших в Москве с ноября 1922 г. по март 1923 г. — времени пребывания Цесарца в СССР, справедливо полагая, что югославский писатель или принимал в них участие, или был о них хорошо осведомлен. Здесь выступления В. Маяковского и В. Брюсова, выход книг А. Грина, Вс. Иванова и Б. Пильняка, дискуссия о «Серапионовых братьях», появление книжки журнала «Красная новь» с произведениями Горького, А. Толстого и Вс. Иванова, полемика Луначарского с Гастевым и т. д. В течение этих пяти месяцев было опубликовано и несколько работ Ленина: в декабре 1922 г. — «Группе „Clarté“», в начале 1923 — «Страшички из дневника», статья «Лучше меньше, да лучше». «В вопросах культуры, — писал, например, Ленин в статье «Лучше меньше, да лучше», — торопливость и размахистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус»<sup>28</sup>. Цесарец, потрясенный выступлением Владимира Ильича перед делегатами IV конгресса Коминтерна (он был в их числе), не мог не познакомиться с этими статьями\*. Призывы Ленина о бережном отношении к демократическому культурному наследию были услышаны

\* Свидетельство тому — упоминание ленинской статьи «Лучше меньше, да лучше» в работе Цесарца «Достоевский—Ленин» (1924)<sup>29</sup>.

многими революционными художниками мира, увлеченными идеями тотальной перестройки искусства и нигилистически относившимися почти ко всему отечественному прошлому. В числе таких художников слова были и Цесарец и Крлежа. Ленинские положения о необходимости диалектического подхода к старой культуре заставили их задуматься над собственными позициями, обратиться к более глубокому изучению и пропаганде ленинских работ. Достаточно вспомнить, что в журнале «Књижевна република» печатаются письма Ленина к Горькому, статьи «О диалектике», «Социализм и религия», отрывки из «Материализма и эмпириокритицизма», воспоминания и статьи о Владимире Ильиче. Один из номеров журнала был посвящен памяти В. И. Ленина (1924, № 5—6). Разумеется, в условиях монархической диктатуры количество опубликованных работ лишь в самой малой степени могло свидетельствовать о широте и глубине знакомства с ленинской теорией. Произведения Ленина, как и многих советских ученых, критиков и писателей, читались на русском и немецком языках. Нельзя забывать и того, что тогда югославских революционных писателей больше интересовали общеполитические и философские основы ленинского учения, вопросы эстетические были для них пока на втором плане.

После возвращения из Москвы Цесарец пишет целую серию статей о Советской России, ее культуре, литературе, живописи, театре. «Вместо развалин и опустошения я встретил в современной России, и особенно в ее столице — Москве, жизнь бурлящую, словно в волшебном котле, — сказано в одной из первых его статей, — обнаружил здоровое и полнокровное сердце, увидел кузницу, где, если еще и не созданы, то во всяком случае возникают новые ценности»<sup>30</sup>. В «Борбе» (орган КПО с 1922 г.) он рассказывает об огромных завоеваниях победившего пролетариата и о последствиях войн и разрухи, о голоде и беспризорности. Не упрощая сложности борьбы в советском искусстве начала 20-х годов, Цесарец рассказывает о молодой советской литературе, восторженно пишет о Мейерхольде и Таирове, о Передвижном театре тещи В. К. Сержникова, культивировавшего жанр коллективной декламации, серьезно аргументирует свои выводы о сближении советского театра с тем новым зрителем, который пришел в него после революции. Ратуя за расширение связей с советской культурой, он писал: «Контакты с русской книгой, русской наукой, новой русской жизнью окажут благотворное влияние на духовно и морально разбуженную югославскую среду»<sup>31</sup>. Сам он делает все от него



зависящее для пропаганды идей Ленина, советского искусства, жизни в стране Советов. Интерес к очеркам Цесарца был огромен. В частности, в ответе на анкету газеты «Борба» читатели писали, что им больше всего понравились статьи Цесарца о Советской России, и просили его писать на эту тему чаще<sup>32</sup>.

Приобщение к советской культуре не прошло бесследно для самого Цесарца. Он стремится постоянно следить за произведениями советских авторов, чаще ему удается прочесть их в немецком переводе (об этом он не раз пишет в своих письмах), читает немецких и чешских авторов, в частности известен его интерес к Гашеку и Ольбрахту. Поэтому столь радостным было для него осознание чувства локтя с левыми писателями, которое он, по его словам, ощутил во время пребывания в Советской стране. Постепенно более глубоким становится понимание Цесарцем диктатуры пролетариата, культурной политики в Советской стране, значение образования Советского Союза (вопрос особенно острый для многонациональной Югославии). Стиль Цесарца-публициста, не теряя эмоциональности, приобретает спокойствие и ясность, важными его компонентами являются теперь аналитизм и логическая стройность доказательств.

Тот же процесс происходит и в прозе писателя. Немалую роль при этом сыграла работа Цесарца над переводом пьесы Горького «На дне» (1921) и углубленное изучение творчества Ф. Достоевского. Эти два столь разных писателя занимают особое место в становлении и возмужании Цесарца-художника, в выработке им своего взгляда на значение искусства и своей творческой манеры.

Цесарец задумывает написать большое прозаическое произведение уже в 1917 г. Этим годом помечена рукопись неопубликованного романа «Белый скиталец». С 1921 по 1924 г. писатель работал над двумя, также оставшимися неопубликованными в то время романами: «Христос и Иуда» и «Матерь божья Бистрицкая». Отрывок из первого романа был опубликован в 1953 г., «Матерь божья Бистрицкая» увидела свет в 1955. Суровость оценки, которую встретил этот роман, нам кажется, объясняется двумя причинами. Прежде всего писавшие о нем М. Селакович и С. Корач<sup>33</sup> отнесли к нему как к законченному произведению. На самом же деле этот роман не прошел стадии окончательной авторской подготовки к печати, о чем свидетельствуют найденные в архиве писателя новые варианты отдельных эпизодов романа, заметки на полях рукописи. Кроме того,



в своей оценке этого произведения критики явно отвлеклись от времени его написания и уровня хорватского романа той поры. А для тех лет, несмотря на композиционную рыхлость, явную еще неумелость автора в обращении с большим материалом, слабость в обрисовке характеров и мотивов поведения героев — во многом это были слабости романа вообще, — произведение Цесарца было романом в полном смысле этого слова, построенным на концепции жизни, легшей в основу его сюжета. В нем изображался крестный ход к церкви Марии Бистрицкой, во время которого в окрестных селах возникает стихийный бунт крестьян, провозглашающих у себя республику. В отличие от героя романа модерни, мечтавшего освободить только самого себя, герой Цесарца вместе с другими людьми хочет «разбить все алтари, алтари всяческой лжи, которые делают человечество слабым, беспомощным и униженным»<sup>34</sup>. В этом заключалась его принципиальная повизна. Роман был важен для самого писателя как ступень в овладении новой темой, новым героем, как ступень в овладении изобразительным мастерством, передачи многоголосия толпы, состоящей уже из социально очерченных, но психологически слабо индивидуализированных персонажей.

«Для того чтобы создать роман, — справедливо писал П. Медведев, — нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в большом масштабе»<sup>35</sup>. Добившись первых художественных успехов, как и Крлежа, в рассказе, стихах, очерке, Цесарец за короткий период создает тот необходимый фундамент, на котором могло возводиться здание романа, а неслабевающий интерес к этому жанру вновь приводит его к нему через несколько лет. Именно ему, писателю-революционеру, суждено было создать в югославских литературах первый роман нового типа. При этом важна была не только субъективная одаренность Цесарца (были тогда писатели более талантливые, чем он), а целостность его идейных и эстетических воззрений.

«Роман не может обрести новую жизнь, — справедливо писал английский критик-коммунист Ральф Фокс, опираясь на опыт европейского и американского романа после первой мировой войны, — гуманизм не может возродиться до тех пор, пока не будет выработано такое мировоззрение. Этим мировоззрением может стать только мировоззрение диалектического материализма, порождающее в искусстве новый социалистический реализм»<sup>36</sup>.

Наличие общего, выверенного жизнью и борьбой взглядом на югославскую действительность, основанного на понимании законов классового развития общества в сочетании с художественным талантом и личным писательским опытом, и позволило Цесарцу стать пионером в развитии нового типа ромашого творчества. Это вынуждена была признать даже та критика, которая не разделяла взглядов писателя и не могла принять идейной направленности его произведений. Сочетание объективных условий — общелитературной ситуации (но этого было мало, такая ситуация была и в Словении) — и субъективных — талантов, которыми в тот период в наибольшей мере обладала передовая проза Хорватии, выдвинуло хорватскую литературу в 20-е годы в авангард литературной жизни всей страны.

В 1925 г. вышел роман Августа Цесарца «Императорское королевство. (О пас, какими мы были)», роман поваторский и в проблемно-тематическом и в художественном отношении.

Поздней осенней ночью, вернее, «перед самой зарей» в камере следственной тюрьмы в Загребе раздается крик о помощи. Так начинается роман, действие которого продолжается всего один день — от утренней зари до зари вечерней. В первой же фразе указывается на время действия — 1912 год, год покушения на бана Хорватии Цуваля, год первой балканской войны. Это были события, взбудоражившие всю страну. Спокойная констатация фактов, ставящая все действие в исторический и общественный контекст, и крик о помощи сразу определяют тональность повествования и его стиливую двушланговость. Начатое на высокой эмоциональной ноте, оно сохраняет драматическое напряжение на всем своем протяжении.

Об исторической основе романа писали исследователи<sup>37</sup>, писал о ней и сам Цесарец<sup>38</sup>. В частности, он говорит о кризисе политической жизни Хорватии в начале XX в., вызванном беспомощностью буржуазных партий, их неспособностью решить ее национальные и социальные проблемы, о недовольстве положением дел на родине радикально настроенной молодежи, которое выливалось тогда «в демонстрации и манифестации, несколько разбитых окон, облитые черпилами дома, в покушения с помощью тухлых яиц и сожженных знамен,— вот что значило в Хорватии действовать»<sup>39</sup>. Но прозвучали и выстрелы, и среди молодых террористов был сам Август Цесарец.

Основное место действия романа — коридор, куда входят камеры, и тюремный двор. Оно как цельза более точно

передает восприятие писателем и его друзьями тогдашнего положения Хорватии в составе Австро-Венгерской империи\*, однако не только ее положение как одна из балканских войн и первой мировой войны. Ведь роман пишется в 20-е годы, после «Обзнаны», после покушения рабочего Алиа Алиагича на министра внутренних дел М. Драшковица (1922). Хотя Коммунистическая партия Югославии не может признать индивидуальный террор методом своей борьбы, она не может и не отдать должного мужеству и самопожертвованию Алиагича: его похороны превращаются в массовое шествие. Цесарец проводит с Алиагичем последнюю почь накануне казни. Обращение рабочих к террору Цесарец объясняет в своих статьях «Последняя почь Алиа» и «Характер на виселице» теми общественными условиями, которые сложились в Югославии после введения «Обзнаны». В этой ситуации, считает он, «отдельные представители рабочего класса, незнакомые с сущностью классовой борьбы, подпали под власть искушения террора»<sup>41</sup>. А так как очень часто, да, собственно, почти всегда, Цесарец — политического деятеля, Цесарец-публициста и Цесарец-художника занимали одни и те же проблемы, он исследует их с разных сторон, в разных планах, на разных уровнях. Уже в 1923 г., т. е. через год после покушения Алиагича, публикуется первый отрывок из романа «Императорское королевство». Размышления писателя о терроре, о тех дискуссиях, которые шли тогда по этому поводу в партии, находят свое художественное отражение и в одной из лучших его новелл «Террорист Моисей» (1926). Бесспорно, эта спаянность для Цесареца идеологических и эстетических проблем вела к сознательной идеологизации его художественного творчества, выделению в нем идеологической функции наряду с аналитико-познавательной на первый план.

Как видим, многие моменты обстановки начала 20-х годов напрямую ассоциировались с хорватским 1912 г. Та же перешепность социальных, национальных и культурных проблем в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, та же грабительская деятельность возникающих, как грибы после дождя, капиталистических обществ и фирм, та же предательская политика буржуазных партий и как безвыходный, отчаянный жест — индивидуальный террор. Теперь, наде-

\* В журнале «Вихор» в сообщении об освобождении из тюрьмы Цесареца и его друзей говорилось, что, вернувшись в Загреб, «из одной небольшой тюрьмы, они попали в другую, только ббльшую тюрьму»<sup>40</sup>.

ленный собственным опытом того далекого 1912 г. и опытом последующих лет, опытом рабочего движения Югославии и его партии, возмужавший Цесарец воссоздает картину хорватской жизни. Совсем не случайно к названию романа сделан подзаголовок — «О нас, какими мы были». Употребленное здесь прошедшее время важно не только как указание на историческую удаленность описываемого, но и как напоминание о том, что это уже пройденный самим писателем и революционным движением этап.

Хорватия предстает в романе в микромире тюремного двора. Это пространственное ограничение отвечало стоящей перед писателем художественной задаче — передать царившее на его родине состояние подавленности и безысходности. Само сужение пространства романа, его жесткая огражденность тюремными стенами, те минимальные связи, которые существовали между замкнутым тюремным миром и миром внешним, призваны были подчеркнуть и усилить эмоциональное настроение, возникающее от торжества царящего насилия.

Этой же цели служит и решение проблемы времени. Один день — вновь жесткое ограничение, как в классицистической драме. Видимо, то, что Цесарец сначала предполагал написать драму, дает себя знать во многих особенностях романа. Даже биографии героев подаются почти без всякого внутреннего движения. Как в драматургической характеристике от автора, в них подчеркнуты чисто внешние факты из жизни героев, раскрывающие общественное положение персонажа: Юришич происходит из бедной крестьянской семьи, свое образование, как многие дети из таких семей, начал в монастырском приюте, из которого был исключен за слишком большой интерес к земным делам, затем поступил в учительскую школу, но не закончил и ее, потому что накануне экзаменов на аттестат зрелости оказался в тюрьме за участие в покушении на хорватского бана; Марко Петкович — сын дворянина, владелец имения, плохой хозяин, легкомысленный человек и столь же легкомысленный политик, а Франё Рашула — дитя разорившейся торговой семьи, вся взрослая жизнь которого направлена на достижение одной цели — обогащения любыми средствами.

В романе три главы, связанные с тремя отрезками времени: от рассвета до утра, от утра до полудня, от полудня до вечера. Движение времени при этом обозначают не только физические приметы наступающего утра, полдня или вечера, но и сопутствующий им колокольный звон, как бы сопровождающий жизнь города и государства и определяющий



ее ритм. Это придает изложению и соответствующую топальность: сначала передается предчувствие беды, затем ее приход. «Вся тюрьма была окутана мраком почти, как смертный одр черным сукном. Но сейчас это сукно начало бледнеть на солнце. Где-то далеко дель, подернутый красной паутиной, извлек из черной бездны солнечный мячик и медленно поднимает его в высоту...»; «По городу льются звуки заутрени...»<sup>42</sup>; «Тихо и торжественно наступили два часа полуденного отдыха. Казалось, время остановилось. Так пусто вокруг. Лишь изредка какой-то шум в камерах говорил о присутствии живых.

В городе, где жизнь сейчас была ключом, звонят полуденные колокола»; «...в коридор ворвался рыдающий звон колокола, оповещающего о конце официального дня», и вновь «почь окутала город в черные посмертные одежды».

Этот открывающий или завершающий отрезки повествования колокольный звон, подобно музыкальному мотиву, проходит через все произведение и придает ему оттепок временной протяженности. Эту роль он играет и тогда, когда временной его характер отступает на второй план, а на первый выдвигается момент завершения чего-то свершившегося и недоброго. Юришич, подавленный своими неудачами в желании помочь Петковичу и Мутавцу, слышит, «как малые колокола позванивают на соборе, словно эта колокольная песня городу последнее причастие». Точно так же мрачные предчувствия о близкой смерти, которыми охвачен Мутавац, заключает фразой: «В городе звонит колокол, воспоминание о смерти на Голгофе, звонит одиноко, словно колокол в пустыне, на который никто не отзовется». Этому однообразному печальному музыкальному сопровождению соответствует столь же однообразная, но четко оцепочная палитра красок — подавляя все другие цвета, в романе господствуют два цветовых мотива: черный и красный.

Черный цвет ассоциируется с темной почью, окутавшей всю Хорватию, Загреб, тюремный двор: «Тюрьма была окутана мраком почти, как одр черным сукном»; «Все здесь, однако, было мрачно. Черно... город топул в черноте... башни собора торчали как рога какого-то черного чудовища, воззешные в еще более страшное чудовище — небо. Черные большие часы, как пустые глазницы, бдят над городом, который ночь заключила в черный круг траура».

Красный цвет выступает в нескольких функциях. Это цвет полицейской лампы, символ паспия и неволи. Он цвет крови, льющейся в городе и тюрьме: городские крыши видятся Юришичу похожими на «свернувшуюся кровь»;



«тюремный двор, словно лужа крови»; Петковичу после смерти Мутаваца кажется, что тюремный двор это лобное место, по которому текут красные потоки крови, и сам он в этот момент, окаменевший от ужаса, стоит «освещенный красным светом, словно в крови».

Красный цвет в романе Цесарца символизирует, согласно традиции поэтики революционной литературы, и наступление нового дня, мечту о светлом будущем: «солнце в красной паутине встает над тюремным двором»; «там, где-то, как красное сердце, в почве начинает что-то светлеть!»; «красный свет, ставший знаменем, будет символом твоего возрождения!»; «красное око правды»; «красный шар, что встает на востоке...» и т. п.

Итак, все движение времени в романе, втиснутое в жесткие рамки одного дня, парочито замедленно. Тюремным двором ограничено пространство, сужено музыкальное и цветовое сопровождение — все призвано создать ощущение скованности и несвободы, атмосферу постоянного напряжения, предшествующего взрыву. Сужен и круг основных персонажей. Это группа мошенников из «Общества взаимной посмертной помощи», получившего патристическое название «Хорватская стража». Прикрываясь циничными заявлениями о помощи бедным, главари фирмы обманом записывали нуждающихся в это общество и присваивали себе полагающиеся родным умершего помощь на похороны и членские взносы вступавших в него людей. Под следствием оказываются глава фирмы, не раз уже судившийся Франё Рапула, ее адвокат и одновременно вождь одной из оппозиционных буржуазных партий Франё Пайзл, их компаньон торговец Розенкранц и бухгалтер Мутавац. К этой компании примыкает и журналист Мачек, боящийся разоблачений Рапулы. В тюрьме их связывает та же иерархия социальных взаимоотношений, что объединяла их и на воле.

Помимо названных мошенников, среди других заключенных выделены еще двое. Один из них — Марко Петкович, романтически настроенный дворянский интеллигент. Он действительно симпатизирует бедным и старается им помочь, например, уничтожает все долговые расписки крестьян. Но при этом, не имея твердых убеждений, Петкович постоянно меняет свои политические симпатии и переходит из одной партии в другую, от крайне правой до социалистической. Его анархистская деятельность надоела властям, и они с удовольствием пользуются доносом зятя Петковича адвоката Пайзла, желающего получить опеку над его именем, и сажают его в тюрьму за неуплату небольшой

суммы денег. Неустойчивая психика Петковича не выдерживает столь тяжелого для него испытания — в тюрьме он сходит с ума.

Второй — студент учительской школы Юришич, участник покушения на хорватского бана. В этом образе явно чувствуется автобиографическая основа. Стараюсь и в тюрьме быть полезным людям и защищать слабых и беспомощных (больного Петковича и запуганного Мутаваца) от интриг Рашулы и Пайзла, он вступает в неравную борьбу со всей этой бандой мошенников и их покровителей и терпит поражение. Ему не удастся помочь Петковичу и даже уберечь его от лишних страданий, как не удастся и уберечь Мутаваца от смерти, которая так пужна Рашуле для спасения собственной шкуры. И все же, несмотря на это поражение, предрешенное самой расстановкой сил, Юришич являет собой совершенно новый для хорватской и всей югославской литературы тип героя, вступающего в совершенно иные отношения с обществом и другими людьми. Этим в первую очередь и определяется повизна романа Цесарца.

Цесарец строит образы своих персонажей на известном в реалистической литературе приеме — на выделении доминирующей черты характера, которая определяет поведение героя, его взаимоотношения с другими персонажами. Однако этот прием претерпевает и существенные изменения. Ведущая черта характера становится, по сути дела, основным мотивом образа, выполняя в произведении экспрессивно-выразительную функцию. Такой способ типизации дает возможность писателю сохранить полную реальность и правдоподобие внешнего и внутреннего рисунка образа и одновременно придать ему некий обобщенный, а подчас и символический смысл, тем самым рождая свойственную роману в целом двуплановость, которая станет одной из характерных черт романа XX в., причем отнюдь не только мифологизирующего романа, как считает Е. М. Мелетинский<sup>43</sup>. Другие исследователи западноевропейского романа нашего века убедительно показали, что подобная техника повествования не закреплялась за каким-то одним типом прозы, а имела более общий характер<sup>44</sup>.

В образе Рашулы гротескно заострено его стяжательство, а сравнение с пауком становится лейтмотивом данного персонажа. Он, как паук, выслеживает свою жертву, будь то Петкович, Мутавац или его бывшие компаньоны Пайзл и Розенкранц, плетет сети интриг, втягивая в них так или иначе почти всех персонажей романа. Когда Рашула обращается к журналисту Мачеку, положение которого полно-

стью от него зависит, то последний вздрагивает, «как от укуса паука в шею». Образ паука в соединении с Рашулой наполняется социальным и эмоциональным содержанием и, отделившись от него, приобретает самостоятельное оцепочное значение. Одно его упоминание в другом, казалось бы безобидном, контексте по отношению к другому лицу, например любовнице Петковича актрисе Регине Рендели, дает представление о сущности данного человека. В больном сознании Петковича паук становится желтым, разрастается до человеческих размеров и является носителем бактерии несправедливости, разъедающей сердце человека. Здесь невольно вспоминается город Желтого Дьявола Горького и символизируемая им власть золота пад жизнью и душами людей. В романе Цесарца образ желтого паука не получает развития, но даже в отдельном эпизоде он заключает в себе четкое идейное и эмоциональное содержание.

Адвоката Пайзла характеризует прежде всего лживость и беспринципность. Он продает своего зятя, своих компаньонов и, наконец, когда ему становится выгодным, то и партию, которую он возглавляет. В связи с Пайзлом все время так или иначе возникает мотив фарисейства, игры, лицедейства. Он не перестает наясничать даже в момент подлинного горя (его с детьми оставляет любимая им жена), не говоря уже о лживых слезах, которые он умел выдавливать из себя в любую минуту. Будучи, по существу, вдохновителем всей махинации с покойщиками и получая от нее немалые барыши, Пайзл благодаря отказу от своей партии и согласию сотрудничать с австрийским правительством единственно выходит на свободу. В этом образе, как и в образе Рашулы, присутствует план конкретно-бытовой — преуспевающий адвокат, сибарит, который и в тюрьме имеет в своем распоряжении вино, сигары, личные вещи, несчастный муж, хитрый политикан и интриган-вымогатель — и план обобщенный, позволяющий Юришичу пазвать Петковича «жертвой пайзловщины».

Также с выделением доминирующей черты их натур строятся и образы Мутаваца, Мачека и Розенкрапта. Двое последних — трусы и приспособленцы — играют подчиненную роль в общей системе образов. Подлинным трагизмом наделен один Мутавац. Этот несчастный горбун, нашедший свое счастье в такой же горбунье, живет под постоянным страхом смерти. Его отец и брат умерли от чахотки, болен и он, и все время ждет своего часа. Мутавац припрятал тайную бухгалтерскую книгу «Общества...» в надежде, что с ее помощью он получит от Рашулы неуплаченное ему

трехмесячное жалованье. Книгу эту находят, и тем самым Мутавац не только ухудшает свое положение, но и положение своих шефов, убежденных в том, что книга сожжена. Страх с новой силой охватывает все его существо, теперь не только страх за себя, но и за свою жену и будущего ребенка. Два естественных и сильных чувства — любовь к жене и страх смерти — насыщают этот образ трагическим звучанием. Вместе с тем автор вовсе не поэтизирует этого жалкого, физически непривлекательного человека. Он сознательно дополняет характеристику Мутавца еще и мотивом немоты, безгласности, запечатленном даже в его фамилии; мутавац по хорватско-сербски — немой.

Следующий этап художественного обобщения — вся компания вместе и царящие в ней взаимоотношения. Кроме Мутавца, все остальные, по словам Юришича, составляют ненавидящий друг друга «легион циников». Каждый стремится обмануть другого и боится быть обманутым. А над всеми ними кошери подлецов во главе с гроссмейстером подлости. Этим упоминанием Цесарец прямо вызывает ассоциацию с известным рассказом М. Крлежи «Гроссмейстер подлости» («Veliki meštar sviju hulja», 1919), где был создан символический образ шефа «Первого хорватского похоронного бюро», власть которого распространялась на всю Хорватию. В сознании сошедшего с ума Петковича на троне черного королевства восседает подлец (hulja). Известно, что на австрийском престоле сидел тогда Франц Иосиф (в хорватской транскрипции Франё); Рапулу, которого Петкович назвал подлецом, тоже зовут Франё — так протягивается ниточка, связующая капиталиста Рапулу и его адвоката с правителем страны, тирана заключенных и тирана, обладающего неограниченной властью над многими пародами.

Между тем ассоциация с рассказом Крлежи рождается не только в связи с изображенными в нем и в романе Цесарца фирмами похоронных дел и их шефами. Она поддерживается аналогией между главным героем рассказа Крлежи журналистом Любо Кралевицем и Марко Петковичем у Цесарца, связанных с темой интеллигенции, очень важной для творчества обоих писателей, как и для хорватской литературы предшествующего периода. Любу Кралевица автор характеризует как «сентиментального неврастеника», он весь во власти охватившего его чувства ответственности за все, что творится вокруг него в воюющей Европе, Австро-Венгрии и собственно Хорватии, ему жалко всех угнетенных и униженных и очень хочется, чтобы «все они были добры,



веселы и здоровы»<sup>45</sup>. Он пытается установить контакты с жильцами своего дома, помочь им в их бедах, но наталкивается на непонимание и подозрительность, а то и прямую враждебность — все разобщены, все замкнуты в своем одиночестве. Он вступает в единоборство с могущественным шефом похоронного бюро, однако оно оказывается ему не по силам, и он, как и Петкович, сходит с ума.

Петкович тоже всю свою жизнь горел желанием «сделать что-то хорошее». По словам Юришича, он представляет собой «трагический тип хорватской интеллигенции, в голове которой переплелись самые невероятные противоречия; он порядочный и бескорыстный человек и хотел бы быть рулевым, чтобы увести потерявших ориентир людей в некий лучший мир. Но он полностью принадлежит к тому типу интеллигенции, которому самому нужен руководитель, куда уж им быть вождями». Петкович стремится помочь людям, но наталкивается, как и Любо Кралевич, на непонимание одних, подлость, ложь и ненависть других. Время таких искренних, но беспомощных политиков прошло, недаром автор называет его «хорватским Дон Кихотом». Правда, и в прошлом они могли пойти лишь на самопожертвование, как это сделал Э. Кватерник (эта аналогия присутствует в романе), поднявший в 1871 г. явно обреченное на неуспех восстание против австрийского господства.

Тип рефлексующего интеллигента был хорошо знаком сербской, хорватской и словенской литературе (М. Нехаев, Я. Лесковар, М. Ускокович), впоследствии он получит свое продолжение в произведениях Донадини и Црнянского. Крлежей и Цесарцем будет развита начатая Цанкаром линия социально-классовой характеристики этого героя. И если для творчества Крлежи он останется центральным, вступая в произведения писателя в новые общественные и личные контакты и являясь своего рода индикатором морального, а то и политического состояния общества, то Цесарец в разработке данного социального типа как бы ставит в своем романе точку. Он отдает дань уважения таким людям<sup>46</sup>, но они уходят с арены общественной и политической жизни, уступая место новым силам, представленным в романе Юришичем.

Юришич активен и энергичен в своем стремлении помочь родине и конкретным людям. Но, так же как одиночки были террористы на воле, так и здесь, в тюрьме, он оказывается один, без всякой поддержки даже тех, за кого он вступается. Свойственная молодости горячность и бескомпромиссность суждений и поведения Юришича, его прямо-



линейность вызывают пастороженность одних и подозрительность других. В силу своего положения в романе Юришич оказывается резонером — обличителем, следователем и судьей компании мошенников. Но вместе с тем он также человек, умеющий критически отнестись к своей собственной деятельности и увидеть более правильный путь борьбы за справедливое переустройство мира. Как и многим другим представителям молодого поколения кануна первой мировой войны, балканская война представляется ему началом национального освобождения Хорватии, и он мечтает о том, чтобы сербский народ, который сейчас борется с турками, и народ хорватский поднялись бы вместе и стали бы судьями над всеми подлецами.

Но пока в Хорватии царит ночь, он в тюрьме, попытки спасти Петковича и Мутавца остаются безуспешными, а его самого ждет суд. На вопрос тюремщика, загоняющего заключенных в камеры, чего он ждет, Юришич отвечает: «Человека жду!». А если вспомнить, что в 1921 г. Цесарец перевел пьесу Горького «На дне», то возникающая ассоциация с сатинским монологом не вызывает сомнений. В этом возгласе, в отличие от Донадиши и Цриянского, звучит не только тоска по человеку, но и вера в его приход.

Исследователи не раз писали о влиянии на Цесарца Достоевского<sup>47</sup>. Оно действительно было. Причем не только чисто внешнее, например обращение к героям русского писателя или сходным эпизодам и сюжетным ходам, использование в построении фабулы криминальных событий (повесть «Судите меня», романы «Императорское королевство» и «Юноша из золотой молодежи...»), но и глубоко внутреннее, которое прежде всего сказалось на внимании хорватского писателя к жизни сознания, становящегося самостоятельным объектом изображения. Интенсивность внутренней жизни главных персонажей вела у Цесарца, как и у Достоевского, к активизации несобственно-прямой речи. Аналогии вызывает и изображение положения человека в капиталистическом обществе, его внешней и внутренней несвободы.

Югославский критик М. Юркович, большой знаток русской и советской литературы, совершенно справедливо увидел в постоянно ведущемся в романе противоборстве идей воздействие одного из наиболее характерных принципов поэтики Достоевского — принципа двойника. В подобной оппозиции выступают у Цесарца персонажи повести «Судите меня» — ведущий рассказ безымянный герой, совершивший, как он считает, справедливую экспроприацию имуще-

ства эксплуататора и раздавшего деньги беднякам, и соучастник этой операции — вор и циник Джон. В романе «Императорское королевство» такой дуэт, по мнению Юрковича, составляют Юришич и Петкович, символизируя разные типы народной интеллигенции и разные пути борьбы за освобождение Хорватии. Но, пожалуй, в наибольшей степени этот принцип у Цесарца, вслед за Достоевским, воплощается во внутреннем расслоении монологической формы размышлений персонажей. Переходами от авторского повествования к несобственно-прямой речи или прямой, к внутреннему диалогу создается напряжение идейного и нравственного столкновения, того спора, который идет между персонажами или они ведут сами с собой, выдвигая новые аргументы и доказательства, придумывая новые ходы в развивающейся интриге. Эта стилистическая конструкция располагает большими возможностями, так как при сохранении структуры авторской речи она способна выразить разные точки зрения.

Особенно важным представляется то, что М. Юркович в сходстве черт поэтики Цесарца с поэтикой Достоевского увидел «не результат сознательного подражания», а «плод глубокого проникновения молодого писателя в мир Достоевского, плод огромной увлеченности произведениями Достоевского и симпатии к ним, а также *соответствия некоторых эстетических тенденций*» (курсив мой.— Г. И.)<sup>48</sup>. Конечно, у хорватского писателя были и прямые подражания русскому художнику, у которого он многому учился. Но Юркович совершенно прав, говоря о соответствии некоторых эстетических тенденций в развитии хорватской литературы того времени и творческой эволюции самого Цесарца и углубленности Достоевского в психологический мир своих персонажей. Это дает ключ к пониманию истока увлечения Цесарца художественным творчеством Достоевского, его внимания к тем сторонам поэтики русского писателя, которые привлекли тогда и позже многих европейских художников слова, чьими усилиями они были включены в художественную практику XX в. Для югославских литератур немалая заслуга в этом принадлежит Августу Цесарцу, ибо он почувствовал соответствие этих эстетических тенденций потребностям развития родной литературы и пытался их воплотить в своих произведениях.

Между тем до сих пор упускалось из виду то, что отличало Цесарца от Достоевского и сближало его с Горьким<sup>49</sup>, творческое воздействие которого сыграло не меньшую, а в некотором отношении и большую роль в художественном раз-

витии Цесарца. Советские ученые отмечают в своих работах, что Горький, как и Достоевский, делал сознание, мысль, идейную жизнь объектом изображения, но в отличие от Достоевского он видел их социально-классовое содержание. Горький не только изображал революционное сознание само по себе, но, сталкивая его с другими видами сознания, выявлял тем самым логику истории. В этом и заключалось величайшее открытие Горького, ставшее достоянием мировой литературы<sup>50</sup>. Цесарцу была особенно близка та черта горьковского дарования, которую выделял в нем А. В. Луначарский. «Горький хочет дать не просто образ жизни, — писал советский критик, — он хочет истолковать ее как величайшую обиду по отношению к большинству людей, дать величайший призыв к обиженным — и покопчить со всяким безобразием усилиями самих обиженных»<sup>51</sup>.

Цесарец, как и Горький, обновлял традиции реалистического искусства. Но в отличие от Горького, который в своем художественном развитии — воспользуемся характеристикой Н. П. Утехина — «ускоренно прошел весь путь русской литературы XIX в., начав с романтизма, утверждающего свободу личности в ее противопоставленности среде, затем через критику современного ему общества и исследование взаимоотношений его с личностью к поэтическому утверждению нового человека и новой идеи общественного развития»<sup>52</sup>, Цесарец имел за плечами только школу экспрессионизма и, используя опыт Горького, делал первые шаги в освоении и критического и утверждающего начал в реализме.

Роман «Императорское королевство» строится на трех стиливых опорах: авторском повествовании, диалоге и упорядоченной несобственно-прямой речи, которая редко, но переходит в упорядоченный поток сознания. Надо сказать, почти все исследователи творчества Цесарца отмечают стилистическую шероховатость его произведений. Однако в разных произведениях она разной природы. В романе «Императорское королевство» сталкиваются два типа художественного сознания, которые вели к сосуществованию двух стилеобразующих факторов, причем сосуществованию не всегда органичному и мирному. Реалистически достоверное изображение поведения и образа мыслей почти всех персонажей еще оказывалось слабо спаянным с повышенно экспрессивными суждениями автора и Юришича, восходящими к стилевому строю экспрессионизма. Вообще надо сказать, что авторское повествование Цесарца эмоционально-оценочно окрашено, в нем открыто присутствует его от-

пошение к персонажам и событиям. Возьмем в качестве примера начало и копец романа. Первая фраза: «Над императорским королевством царили 1912 год и опекун, выстрел террориста прозвучал в его мраке, а вскоре, в октябре, его тишину разорвали балканские пушки». Последняя: «В городе, белом, свободном королевском городе императорского королевства, рыдали пожарные сигналы и причитал похоронный марш». А вот как дапо описание города, увиденное Юришичем сквозь тюремную решетку и очень напоминающее экспрессионистское полотно: «Перед ним возвышались крыши, темные, точно свернувшаяся кровь. Как вздернутые морды живых городских чудовищ громоздились башни. Распятые сети телефонных проводов. Кто знает, какие разговоры бегут сейчас по этим проводам, злые или возвышенные! Перед ним распростерся город, его хребет и ребра». Разбросанные по всему роману эмоционально-оценочные фразы, экспрессивные тропы, как и строго аналитические размышления, придают более широкий смысл происходящему на тюремном дворе, среди узкого круга людей, выводя его за рамки тюремных стен и насыщая символически-экспрессивным содержанием. Но они же создают впечатление стиливой неоднородности, даже клочковатости изложения.

Та же переходность ощущается и в сочетании старой повествовательной техники, при которой автор преимущественно остается всезнающим вершителем судеб своих героев, с новой техникой романа XX в. Правда, приемы, провозглашаемые характерными якобы только для романа нашего века, в частности бесфабульность, смена отношения автора к повествованию и предоставление персонажам свободы выражения, — все это присутствовало и в прозе XIX в. Польский ученый Г. Маркевич в своем фундаментальном труде «Основные проблемы науки о литературе», анализируя позиции повествователя в эпических произведениях и устанавливая их типологию с точки зрения отношения автора к изображаемой действительности, отмечает присущую прозе XIX в. свободу в изменении позиций автора-повествователя даже в одном произведении<sup>53</sup>. Следовательно, отличие романа XX в. с этой точки зрения следует искать в ином соотношении разных авторских позиций или абсолютизации тех из них, которые ведут к наибольшей свободе выражения индивидуального сознания.

Хорватский ученый И. Франгеш обратил внимание на проявившуюся в романе Цесарца двойственность авторской позиции в отношении к изображенной действительности. Она заключалась в сочетании в нем положения автора как



всезнающего повествователя с предоставлением возможности непосредственной исповеди действующим лицам. Вместе с принципом ограбленного пространства введение Цесарцем большей, чем когда-либо ранее в хорватском романе, свободы выражения личностного сознания Фрагеш считает «исключительным его новаторством»<sup>54</sup>, хотя, как справедливо полагает ученый, Цесарец не всегда находит для обоих этих принципов адекватное художественное воплощение. Однако и Фрагеш не обратил внимания на то, что, кроме этих формальных новшеств, подлинное новаторство писателя заключалось в столкновении разных индивидуальных социально детерминированных сознаний, одно из которых поэтизировалось и признавалось автором высшей ценностью. Поэтизация эта достигалась писателем романтически-экспрессионистскими средствами, хотя и в сочетании с реалистическими, и эти переходы одного стиливого пласта в другой соответствовали уровню идейного и эстетического сознания писателя.

Современники Цесарца писали о значительности романа «Императорское королевство». Известный хорватский литературовед А. Барац в рецензии на это произведение отмечал, что «это роман полнокровный и завершенный, многочисленные наблюдения выражены в нем как глубоко пережитое, благодаря чему весь разнородный материал, охваченный в романе, складывается в единое целое»<sup>55</sup>. Критик Д. Бублич назвал «Императорское королевство» «одним из лучших хорватских романов»<sup>56</sup>. А. Барац видит и недостатки романа, условно подразделяя их на две группы. Одни из них для него бесспорны — это фрагментарность, от которой писатель освобождается лишь к концу романа, местами излишняя рефлексивность и пристрастие к анализу, свидетельствовавшее о больших интеллектуальных способностях писателя, чем художественных. О других недостатках он высказывается с известной долей осторожности, усматривая в них проявление новизны, не всегда еще понятной читателю, привыкшему к другим образцам. «Несмотря на остроту наблюдений и искусство сконструированную фабулу,— замечает Барац,— многие места в романе будут тяжелы для тех, кто рассказ предпочитает анализу души, как бы тот ни был интересен». По его мнению, Цесарец «много места отводит диалогам, которые, будучи интересными сами по себе, нарушают темп и утомляют читателя, который прежде всего хочет читать захватывающую историю»<sup>57</sup>.

Как видим, Барац заинтересовали диалоги Цесарца, анализ душевного состояния персонажей, и он видит в этом от-



ступление от традиционного реалистического повествования, к которому привык читатель. Однако на этом основании он не только не выводит «этот полнокровный и завершённый» роман из реализма, как это делает современный исследователь С. Корач, а усматривает в Цесарце талантливую его продолжателя. Корач же, исходя из формальных признаков «модерного романа» и накладывая их на конкретное произведение, категорически заключает, что романы Цесарца «находятся где-то посередине на пути преодоления дословного реализма»<sup>58</sup>. С этим утверждением не стоило бы спорить, если бы вскоре определяющий эпитет «дословный» не опускался вовсе и речь не шла бы об отходе Цесарца от реализма вообще и приобщении, пока, правда, ещё неполном и неудачном, к «модерному роману». Реализм выступает в теории Корача как набор формальных примет — это детали, элементы действительности, фабульность и последовательное, ровное повествование. Приобщение к «модерному роману» исследователь усматривает в расширении границ «двойничества». Абсолютизируя идею «двойничества» и идентифицируя ее с персонажем-идеей, т. е. образом, подчиненным идее и являющимся ее иллюстрацией, Корач видит ее проявление в романе Цесарца в объединении всех персонажей произведения в одну личность, разными сторонами которой они, по его мнению, являются. «Если мы попытаемся соединить эти образы,— пишет он,— то сможем почувствовать, из каких элементов состоит человек и каковы его действительные возможности, ведь они видны не всегда, а то и погружены в мрачные глубины его существа»<sup>59</sup>.

Увидеть в Рапуле, Пайзле, Мутавце, Петковиче и Юришиче «разные стороны одной и той же личности» трудно даже с формальной точки зрения, не говоря уже о том, что это просто невозможно сделать, если исходить из заложенного в них конкретного социально-психологического содержания, которое, как видно из его анализа, Корач не включает в литературные достоинства произведения и которое, по его мнению, должно быть для исследователя второстепенным. Если же иметь в виду основные принципы творческого метода писателя и его художественную эволюцию, то роман «Императорское королевство» может рассматриваться как переходный, но не от реализма к «модерному» типу творчества, а наоборот, от экспрессионизма к реализму, и притом реализму нового типа. Цесарец обращается к реализму как к принципу, который дает ему возможность более глубокого постижения жизни в ее социальных, моральных, психологических и биологических связях, и использует при

этом опыт отечественной и русской литератур. Но бесследно не проходит для него и экспрессионистский период в его личном развитии и развитии хорватской литературы в целом. Принцип «выражения», господствующий в экспрессионизме в ущерб принципу «познания», в этом романе явно уступает ему место, хотя и не исчезает вовсе. Поэтому столь модные ныне абстрактные, внеисторические сопоставления романа Цесарца с произведениями Кафки и Камю, о которых Цесарец слыхом не слыхивал — произведения Кафки были тогда малоизвестны, а Камю не родился еще как писатель, — практически ничего не дают для понимания творческого облика хорватского писателя и его места в родной и югославской литературе.

Несмотря на переходность романа «Императорское королевство», реалистическое начало в нем можно считать доминирующим. Более того, выведенный в этом произведении новый герой и присущее роману Цесарца ощущение исторической перспективы общественного движения позволяют говорить о нем как о первом социально-экспрессивном романе в хорватской и югославской литературе, в котором закладывался новый тип художественного мышления — социальный реализм со свойственной ему приверженностью к социально-психологическому анализу и выведением на первый план познавательной функции искусства.

Для югославских литератур в жанре романа пока это был еще единичный факт, но вместе с явлениями подобного типа в рассказе, драме и поэзии создавалась почва для формирования направления социальной литературы и социального реализма. Цесарец во многом предвосхитил этот процесс. Революционная литература Югославии воспримет заложенную им традицию в полной мере лишь на втором этапе своего развития, уже в середине 30-х годов.

Следующий роман Августа Цесарца — «Юпоша из золотой молодежи и его жертвы» — вышел в свет в 1928 г. В основу этого романа, как и всех прозаических произведений Цесарца, были положены его личные жизненные наблюдения. Югославские исследователи приводят многочисленные факты, подтверждающие наличие прототипов основных персонажей романа, в том числе и его главного героя. Местом действия избраны тоже хорошо знакомые Цесарцу места — село Брцковляны (там жила его сестра) и Загреб. Но, разумеется, это лишь детали, хотя и важные для понимания складывания концепции романа и метода работы над ним. Личные наблюдения, реальные факты служили отправной точкой для более глубокого проникновения в процессы

современной жизни. Таким конкретным общественным и политическим фактом, в котором писатель уловил опасную и пвешую далеко идущие последствия тенденцию, стала для него фигура доктора Берислава Анджелиновича, одного из активных деятелей фашистской «Организации югославских националистов» («Орьюна»), брата министра внутренних дел\*. Он представлял собой тип политического дельца-преступника, оказывавшего режиму услуги и поэтому чувствовавшего себя в полной безопасности. Несмотря на совершенные им два убийства, этот человек стал пресс-атташе Югославии в Париже, а затем в Вашингтоне.

Цесарец уже тогда почувствовал в этом распоясавшемся молодчике представителя так называемой золотой молодежи, опасное социальное явление, пускающее корни в общественной жизни страны и поддерживаемое правительственными кругами. Той самой «золотой молодежи», что, по словам писателя, «словно стервятник, налетала на любое свободолобивое движение, на любой вид идеализма, она страшна, чудовищно страшна в своем эгоизме, жестокости и распутстве!»<sup>61</sup>.

Предчувствия не обманули писателя — это были первые проявления фашизма на его родине, и ему еще не раз придется выступать с политическим анализом этого явления в Югославии и в других странах\*\*. Художественному исследованию его истоков Цесарец посвящает свой новый роман.

«Юпоша из золотой молодежи...» — самое крупное и самое зрелое реалистическое полотно Цесарца. И если в предыдущем романе речь шла о реализме как доминирующем, но не единственном метообразующем пачале, то в этом произведении он подчиняет себе все его компоненты как па содержательном, так и стилевом уровнях. Это произведение отличает единство концепции, подхода к изображению действительности и композиционно-стилевого его воплощения. Спокойнее, ровнее и объективнее становится само повествование, расширяются его пространственные и временные гра-

\* Пришлось столкнуться с ним и Цесарцу. Во время одной из встреч левых писателей в кафе, где она проходила, ворвался Анджелинович со своими друзьями. Цесарец не удержался и сказал что-то вслух о порядках в стране, где убийцы гуляют на свободе. Анджелинович тут же подскочил к столику, за которым сидел Цесарец, и ударил его кулаком по лицу<sup>60</sup>.

\*\* Например, статья «Гитлеризм у нас» (1934), в которой, помимо других, приводятся примеры проявления фашистской идеологии в литературной жизни Югославии (кампания Црнянского против левой литературы или травля клерофашистской печатью М. Крлежи); «Испанские встречи» (1938).

пицы, оно явно тяготеет не к символической сгущенности, а к реалистической глубине анализа.

На изменение художественного мировосприятия Цесарца было обращено внимание уже в то время. Известный хорватский критик Й. Богнер писал по выходе романа о выражении в нем свойственного всей литературе движения от субъективного, трансцендентального и мистического к социальному анализу и апатомированию общества, психологии класса и эпохи. Методом современного романиста, по его мнению, является «аналитико-синтетический реализм». Но современного автора, считает Богнер, должно отличать и высокое идеальное чувство веры в лучший порядок, а сам он должен выступать «вестником лучшего общества и предвещать появление лучшего человека». Цесарец может служить, по Богнеру, хрестоматийным примером такого писателя<sup>62</sup>.

Роман состоит из двух частей. Место действия первой — село, корчма Якова и Резики Смуджей, куда съехались все члены их семьи в связи с составленным стариками завещанием. На фоне типичного для реалистической литературы XIX в. конфликта между членами семьи из-за дележа наследства Цесарцем выявляются и те новые социальные и психологические черты, которые рождены послевоенными югославскими условиями. Конфликт обостряется всплывшим во время семейной ссоры фактом — совершенным несколько лет тому назад случайным убийством госпожей Резикой своего любовника, слуги Ценека. Смудж и его впуск Панкрац, присутствовавшие при этом, чтобы скрыть следы преступления, топят труп в лесном озере и распускают слухи об отъезде Ценека с товаром на итальянский фронт, где он якобы пропал без вести. Но той ночью у лесного озера их встретил сводный брат Ценека Краль. Заподозрив пеладное, он стал шаптажировать Смуджа угрозой сообщить о случившемся в полицию. Боясь разоблачения, Панкрац по поручению семьи совершает новое и теперь отнюдь не случайное убийство. Народная молва и это преступление вновь упорно связывает со Смуджами. Конкурент Смуджа добивается разрешения на осушение озера, и труп Ценека извлекается с его дна. Так закапчивается первая часть романа. Основное действие второй части разворачивается в Загребе. Здесь, в городе, акцент с конфликта семейного переносится на общественный смысл поведения его участников. Подобно тому как завещание явилось своего рода индикатором семейных отношений, во второй части романа такую роль играет демонстрация рабочих, отношение к ко-

торой героев и расставляет все точки пад і в их характеристике.

Хотя действие произведения протекает в городе и на селе, они практически пространственно никак не связаны и существуют как бы в параллельных плоскостях — каждый со своим временем и со своим конфликтом. Время в романе не совпадает с временем физическим, оно движется по своим внутренним законам и определяется насыщенностью действием. Поэтому, стремительно развиваясь в течение половины дня в первой части, оно словно останавливается и застывает на протяжении нескольких месяцев — во второй: страх ожидания, как решится вопрос об осушке озера, буквально сковывает всех участников драмы, и действие не движется до того момента, когда становится ясно, что озеро будет осушено. Тогда оно вновь приходит в движение, меняя сам стиль повествования. Описательно-сообщительную форму вытесняет драматически напряженное столкновение событий. Вновь за короткий отрезок физического времени сгущается время романное, вбирающее в себя важнейшие события в их спрессованном, как бы лишенном протяженности виде. Действие в городе разворачивается в течение полутора дней, а основные эпизоды — встреча Папкраца с капитаном Братичем, демонстрация рабочих и ее разгон, смерть Смуджа вновь приходится, как и в первой части, на вторую половину одного дня.

Во второй части романа, по существу, снимается конфликт его первой части — вопросы наследства решены, с отъездом Смуджа под защиту родственника-полицейского ослабевает угроза ареста, и на первый план выдвигается иной конфликт, высвечивающий совершенно иные взаимоотношения между героями, и этот конфликт разворачивается в своем времени — времени собственного развития. Подобное пространственное и временное решение, как и в предыдущем романе, вытекает из установки писателя не на показ эволюции персонажей, а на выявление их сущностных черт. В первой части романа в большей мере раскрываются моральные аспекты в поведении и образе мыслей героев, во второй — они вплотную увязываются с аспектом политическим, определяя сюжетные центры каждой из частей.

Таким сюжетным центром первой части являются два сюжетообразующих фактора — завещание и угроза разоблачения. Отношение к этим двум сюжетообразующим факторам выявляет взаимоотношения в семье и облик каждого из ее членов. Первому поколению Смуджей при всей их грубости, жадности и эгоизме все же еще присущи хотя бы



какие-то остатки привязанности и сочувствия друг к другу. Особенно это свойственно старому Смуджу. Бывший кларнетист загребского театра, он оставляет искусство ради торговли. Искусство забыто, и лишь кларнет, висевший на самом почетном месте на стене, напоминает о былой жизни хозяина одного из самых богатых трактиров в округе. Поведение детей во время обсуждения завещания, страх ареста и смерти (у Смуджа случился удар в связи со всем происходящим) всколыхнули в старом человеке воспоминания, которые поначалу лишь едва маячат перед его ослабевающим взором. Когда же он приезжает в город и попадает в театр на оперу «Фауст», они захватывают полностью все его существо, поставив под сомнение его жизнь после ухода из театра. Один из лучших страниц романа, да, пожалуй, и прозы того времени, посвящены очищающей, возвышающей и преобразующей силе искусства. «Впервые после нескольких месяцев... когда он почти умер и лишился способности улыбаться, на его лице появилась улыбка; здесь сидел преобразившийся, совсем другой Смудж, пежели полчаса тому назад.

А разве не происходило с ним того же и раньше — мягкий, бархатистый звук кларнета, так папоминающий звук его собственного, вызвал в нем воспоминание о том, как он, сидя там, внизу, в оркестре, копчал сольную партию или свою часть вместе со всем оркестром и, вытирая пот, испытывал удовольствие от выполненного дела, наслаждался успехом, наконец, красотой, которой был увлечен не только сам, но увлекал других, не только других, но и самого себя!». Воскресший в его душе старый музыкант помог ему понять, что он изменил своему жизненному назначению. Он получил деньги, богатство, но «стал ли он от этого счастлив, спокоен и доволен?» То были последние мысли, посетившие умирающего в театре бывшего кларнетиста.

Второе поколение — сын и две дочери Смуджей, муж одной из них Васо Белобрк — мало индивидуализировано, оно едино в своем корыстолюбии и стремлении отхватить от семейного пирога кусок пожирнее. Среди них единственно Белобрк получает слово во второй части романа. Уже в первых главах облик его достаточно проясняется — он невежествен, груб, пагл и туп во всем, от слепого служения режиму, причем любому, будь то австрийский или югославский, до борьбы за долю наследства. На вопрос о том, как бы он повел себя, встретив демонстрацию, он, не моргнув глазом, отчеканивает: «Закон! Подумаешь! Крикну: расходись, не слушают: саблю паголо! Опять не действует?

Огоп! Вот тогда увидишь! Улица чиста, словно вымыта». Получив место в городской полиции, Белобрк доказал, что это не было с его стороны пустой бравадой, он осуществляет то, о чем говорил, почти дословно.

Собственно, второе поколение функционально выполняет в романе подчиненную роль. В созданной им социальной и духовной атмосфере растет последний отпрыск этого семейства Панкрац, сын дочери госпожи Резики. Мать и отец мальчика рано умерли, и он воспитывался в доме деда и бабки, с детских лет проявляя редкую способность к изворотливости, хитрости и вымогательству. Учиться какому-нибудь ремеслу он не хотел и, кое-как окончив школу, записывается на юридический факультет. Его учеба в городе совпала с военными и первыми послевоенными годами, «которые были окружены атмосферой смерти» и эгоистического желания во что бы то ни стало пережить это время. Для таких, как Панкрац, оно явилось весьма перспективным. В первые послевоенные годы, когда развернулось широкое революционное движение и только что возникшая коммунистическая партия пабирала силу, он, разумеется, не вступая в нее, выдает себя за ее сторонника и вымогает у стариков деньги обещанием спасти их от экспроприации, если победит революция. Как только коммунистом или сочувствующим им стаповится быть опасным, он примыкает к хорватскому националистическому движению, но вскоре предает и его, увидев для себя большую выгоду в организации югославских националистов. Торгово-мещанская среда была той социальной базой, из которой рекрутировались верные слуги фашизма. «Главное, чтобы не страдали мы, наше величество Я, ха-ха-ха!» — вот лозунг Панкраца, вот почему его привлекает организация, провозгласившая своим идеалом власть сильного и культ жестокости. Свое отличие от малодушного капитана Братича он видит в том, что «находится в согласии с самим собой». В этом он несомненно прав. Ему чужды какие бы то ни было сомнения, угрызения совести и чувство жалости даже к близким людям. Увидев мертвого деда, он первым делом обшаривает его карманы. Ничего, кроме смеха, не вызывает у него трагедия Маргариты в «Фаусте», ибо таково же его собственное отношение к женщине в жизни. Естественным для него является и донос на бывшего товарища, который, приехав из провинции и не зная, что Панкрац предатель, доверился ему. Он испытывает удовольствие, получив возможность шантажировать деда или капитана Братича, в минуту откровенности раскрывшего Панкрацу свои симпатии к рабочим и их идеалам.

Цесарца упрекали, что краски в обрисовке Панкраца настолько сгущены, что он перестает казаться живым человеком. Думается, эти упреки неоправданны. В невежественной и бездушной среде, где совершались убийства, где все отношения строились на обмане, рождение такого социального и биопсихологического типа было совершенно закономерно. Писатель увидел в Панкраце действие той обезчеловечивающей силы капитализма, которая превращает личность в своеобразный механизм, основанный на животном эгоизме. Уже использовавшийся писателем в предыдущем романе принцип типизации на основе одной-двух доминирующих черт, которые становятся своеобразными мотивами данного образа, применяется им и здесь. Человек, но без души и сердца, т. е. марионетка, кукла с запрограммированным числом свойств, главным из которых является прекрасно срабатывающее в любых условиях чувство собственной выгоды, — таким предстает Панкрац на страницах романа. Этот принцип типизации, заключенный в превращении человека в куклу, в дальнейшем получит блестящее развитие в сатирическом романе М. Крлежи «Банкет в Блитве».

Цесарец создает не сатирический образ, поэтому он большое внимание уделяет биологической основе характера данного типа. В других случаях, как, например, со Смуджем, когда в нем, сыне торговца, просыпается голос крови и он покидает театр, этот мотив звучит вскользь. У Панкраца мотив дурной наследственности появляется не раз, хотя всегда он выступает как порождение социальной обстановки или увязывается с мотивами социальными. Однако в обрисовке особенно этого образа натуралистическая тенденция ощутима, на что обращали внимание исследователи, как, впрочем, она ощутима вообще в литературе этого времени. Вместе с тем в сознательном сужении многообразия человеческой природы до механического существования с наибольшей отчетливостью выявлялась социальная природа изображаемого явления. Не выливаясь в самостоятельное течение, натурализм присутствовал в югославской прозе как заметная тенденция у писателей разной эстетической ориентации — у Крлежи и Црпьянского, у Цесарца и М. Беговича, позднее — у писателей социальной литературы и социального реализма, включаясь в разные художественные системы и выполняя в них разную роль.

Цесарец хорошо знал и любил Золя, перевел его роман «Труд». В одном из писем он писал в этой связи: «Хорошо ли ты знаешь Золя? Когда я сейчас читаю его вновь, а некоторые его произведения я до сих пор не читал, я убеж-

даюсь в колоссальности, в актуальной колоссальности этого писателя, и у меня возникает неодолимое желание написать о нем эссе... Сейчас его намеренно замалчивают, они имеют на то основания»<sup>63</sup>. Несомненно, этот писатель оказал воздействие на Цесарца своим страстным и одновременно скрупулезным изучением разлагающего влияния капитала на человеческие души, коверкающего все человеческие отношения. Золя оказывал воздействие своим бесстрашным изображением самых низменных страстей и отвратительных состояний, анализом социальных и биологических причин поведения человека\*. Все эти качества органически влились в реализм хорватского писателя.

У Цесарца это воздействие чувствуется во все укрепляющейся приверженности тем принципам изображения, согласно которым человек рассматривается в комплексе социальных, психологических и биологических качеств. Там же, где он выделяет биологическое начало, писатель сознательно акцентирует внимание на бездуховности данного человека, его близости к животному состоянию. Таков пьяный Краль — «косматый человек со злыми глазами», весь измазанный блевотиной. Таков и изящно одетый лощеный Панкрац, который уколом иглы будит спящую служанку; таков и капитан Братич в первом варианте концовки романа, когда он после всех своих громких рассуждений о благородстве коммунистического идеала, о справедливости и о своем желании пачать новую жизнь даже не идет, а крадется в публичный дом. Такова была последняя точка в характеристике обоих персонажей, вначале данных как антиподы.

Действительно, капитан Братич появляется в романе как представитель той части интеллигенции, которая понимает несправедливость современного общественного устройства, обладает многими привлекательными чертами и все же оказывается среди пособников врагов народа, которых он презирает за их моральное и душевное убожество. Такого рода люди могли позволить себе поговорить о классовых противоречиях, о диктатуре пролетариата и Советской России, об эксплуатации народа и национальном угнетении, но они ока-

---

\* Здесь уместно вспомнить, что в 1916 г. Г. Манн в своей речи о Золя подчеркнул, что «понятие „натурализм“ охватывает и мучительные стороны правды и по существу означает некую неделикатную, по-дарвински грубую откровенность»<sup>64</sup>, а в 1933 г. И. Эренбург обратил внимание на то, что Золя «предвидел не только новую технику романа, тот «монтаж», который принесло с собой кино, но в эпоху символов и будуаров он уже предвидел торжество социального пачала»<sup>65</sup>.

зывались не способными ни к какому активному действию. С классом, которому они служат, их связывает общественное и материальное положение и нежелание его потерять. Ведь дело случая, что капитан Братич после возникшего у него желания пойти с демонстрациями, правда тут же подавленного, чуть не предал этих демонстрантов. Просто его опередил Панкрац. Братич не сделал бы этого по собственному желанию, но он выполнил бы приказ, полученный от случайно оказавшегося рядом генерала. Поняв, что Панкрац может предать и его, он вновь капитулирует и униженно просит ненавистного молодчика (теперь он знает, что Панкрац не коммунист, а фашист) о заступничестве перед генералом, обещая взамен лжесвидетельство в предстоящем тому уголовном деле. И как логический вывод из сопоставления этих двух типов звучит мысль о глубинном сходстве обоих. К ней приходят и они сами.

Казалось бы, что общего между книжником и добряком Братичем и садистом и невеждой Панкрацем, между действительно симпатизирующим рабочим и своему знакомому инженеру-коммунисту Братичем и откровенным ренегатом и циником Панкрацем? Но это общее есть. Один охотно, а другой по принуждению служат одному и тому же режиму угнетения и насилия. Первым эту мысль высказывает Панкрац: «Послушайте, капитан, ведь что бы вы ни говорили, а вы недалеко ушли от меня!». Он поясняет удивленному и ошарашенному этой мыслью капитану, что из-за своей слабости и нерешительности тот никогда не уйдет в отставку, не женится на любимой женщине и т. д. Появившись однажды, эта мысль неотступно будет преследовать Братича, который возвращаясь к ней, то будет с ней соглашаться, то внутренне ополчаться против нее. Признавшись наконец себе в том, что он медлит с уходом с военной службы, не желая терять материальную обеспеченность, он развивает эту мысль: «...значит, все его намерения, его убеждения, что же все это пустые слова, а на самом деле в большей ли или меньшей мере, но он представляет собой то же, что и Панкрац...

То же, что и Панкрац? — ужаснулся капитан. Некогда, когда он еще ценил юношу, может быть, его бы это так не задело, но теперь? Теперь!.. Но разве логика Панкраца не оказывалась и логикой его, капитана?

Не витай в облаках, свыкшись с тем, что есть, и тогда, может быть, будешь в согласии с собой, может быть, еще и женишься! На крестьянке, на интеллигентке, не все ли равно, пайдется, если будет принято твердое решение!



И плевать тебе тогда на все остальное; если то прекрасное, то величное и столь привлекательное неосуществимо, будь счастлив хотя бы сам».

И наконец, случай с демонстрацией. «Но, но,— вновь вернулась старая мысль,— в чем он может упрекнуть Панкраца? Ведь он сделал бы то же самое, не опереди он его. То же самое — так разве он и Панкрац не одно и то же! Нет, все же нет! — убеждал себя капитан, однако, когда трамвай вскоре остановился у театра и он выпел из него, он почувствовал себя угнетенным и сломленным».

Понимая, что копец романа еще больше закрепляет именно сходство капитана с Панкрацем, Цесарец в 1934 г. пишет второй вариант заключительной сцены для предполагаемого чешского издания. Этот вариант был опубликован в Югославии в 1959 г.<sup>66</sup> Автор существенно изменил в нем идейную тональность образа Братича, а тем самым и соотношение сил в романе в целом. Капитан встречает двух коммунистов — участников демонстрации и под влиянием разговора с ними соглашается распространять рабочую газету среди солдат. Приняв, наконец, решение, с кем он, Братич почувствовал себя, «песмотря на свои слабые силы, частью армии истины и правды»<sup>67</sup>.

Понятно, что по прошествии нескольких лет после выхода романа Цесарцу хотелось изменить несколько пессимистическое его звучание. К 1934 г. революционное и демократическое движение в Югославии вновь начинает набирать силу. Хотя положение и для партии и для Цесарца остается очень тяжелым (в Праге писатель находился по пути в эмиграцию в СССР), он увидел возможность именно такой эволюции капитана Братича. Теперь она казалась ему оправданной. Может быть, на такое изменение его толкнул и роман Ольбрахта «Анна-пролетарка» (1928), немецкий перевод которого он прочел в 1930 г. и увидел свое писательское родство с чешским автором. Роман Ольбрахта завершается сценой рабочей демонстрации, в которой плечом к плечу идут его герои Тоник и Анна. Но если у чешского писателя их участие в демонстрации было следствием внутренней логики развития их характеров, то у Цесарца такая концовка вызывает чувство недоверия, ибо она не соответствует логике характера капитана. Поэтому она, скорее, воспринимается как одно из искренних эмоциональных решений Братича, на выполнение которых у него не оказывалось сил. Ведь и до этого он не раз убежденно высказывал мысль о возрождающей силе пролетариата, о нравственной глубине его общественных идеалов и т. п.

Но при этом Цесарец, который вкладывает в уста Братича многие свои мысли, не имея возможности выразить их в иной форме, все время делает существенные оговорки, не оставляющие сомнения в подлинной позиции капитана. Братич свое «глубокое убеждение» поверяет... шопотом, хотя кругом никого нет. И это не результат внутренней борьбы с самим собой, а проявление сущности слабого и малодушного человека, в обрисовке которого писатель неоднократно подчеркивал беспомощность и плаксивость («его лицо пришло плаксивое выражение»; «лицо капитана стало плаксивым»; «беспомощность, близкая к плачу, охватила капитана»). Ждать от такого человека мгновенной, решительной перемены вряд ли возможно. Во всяком случае ее надо было обосновать в ходе повествования, только тогда новая концовка выглядела бы убедительной.

Было бы неверно думать, что в романе с первым вариантом его завершения не присутствовали силы, противостоящие миру зла. Этой силой прежде всего является та самая демонстрация, отношение к которой и стало определяющим моментом в оценке остальных персонажей. Накануне государственного переворота 1929 г. рабочее движение приобрело размах, явно пугавший правительство, а Загреб был одним из центров, где регулярно отмечались 1 мая и день Октябрьской революции, проводились забастовки против безработицы, с требованием отмены запрета на коммунистическую партию и т. п.\* Цесарец не мог тогда писать о рабочем движении в легальной печати, и все свои симпатии к нему, все свое уважение к стойким и мужественным его участникам он выразил в романе. В его изображении демонстранты в основном молодые люди. Их немного, но они идут сплоченно и стройно. Во главе колонны шел «высокий молодой человек с бледным, но очень добродушным лицом».

В поведении демонстрантов чувствовалось достоинство, убежденность, солидарность и сплоченность. Именно эта группа людей, хотя она и малочисленна, противостоит всем Смуджам, Белобркам и Панкрацам. Она представлена молодыми и, что немаловажно, добрыми и смелыми людьми. Для Цесарца последнее обстоятельство имеет большое значение, и неслучайно революционеры обязательно наделяют

\* Так, например, в 1927 г. в Загребе состоялся четырехтысячный митинг рабочих, на котором была принята резолюция с требованием свободы профсоюзов, 8-часового рабочего дня, освобождения политических заключенных, установления дипломатических отношений с СССР<sup>68</sup>.

ся им чувством человечности. Люди, лишённые этого качества, для Цесарца в какой-то мере люди ущербные. Подробно эта тема будет развита писателем в его следующем романе.

Демонстрантов замечают Папкрац и Братич. Они еще далеко, но их присутствие накладывает отпечаток на весь дальнейший разговор и поведение обоих собеседников. Панкрац быстрее капитана сориентировался, что это за демонстрация, и побежал звать в полицию. Вскоре и капитан понял, что это идут не друзья Панкраца, как он подумал сначала, а рабочие. Демонстранты не только вызывают его симпатии, но и желание пойти вместе с ними, что было бы логично после произнесенных им речей. Но вот тут-то и срабатывает инстинкт социального самосохранения и проявляется вся несостоятельность этого человека. Он не только подавляет в себе возникший было импульс солидарности с демонстрантами, но по чистой случайности не становится доносчиком. Так демонстрация рабочих выступает во второй своей функции — отношение к ней составляет окончательные идейные акценты в обрисовке главных персонажей.

«Юноша из золотой молодежи...» — эпическое, социально-психологическое произведение. Хотя оно совершенно несомненно было связано с традицией классического реализма, в нем ощутимо и ее развитие. Прежде всего это чувствуется в выделении в традиционном семейном конфликте классовой его структуры, которая определяла мораль и политическое лицо персонажей. А введение демонстрации как сюжетно-оценочного фактора придавало познавательной функции идеологический характер, что, в свою очередь, вело к расширению сферы действия в художественном произведении публицистического начала. Оно присутствует в описании самой демонстрации и ее разгона, выступает оно и компонентом характеристики Братича. По природе своего писательского дарования Цесарец тяготел к толкованию, объяснению, прямому выявлению смысла, но не всегда мог найти необходимое равновесие между изображением и истолкованием.

Не всегда удавалось ему органично включить в художественную канву публицистические отрывки или размышления. Иногда они выглядят растянутыми и звучат навязчиво, а в случае с Братичем и просто чужеродно. Причины тут были разные. С одной стороны, они заключались в собственно литературной сфере — публицистическое начало только начинает осваиваться тогда литературой как

компонент художественного произведения (в этом плане большего успеха добьется Крлежа), и Цесарец одним из первых в Югославии пытается использовать его для характеристики политической ситуации, для передачи сути идейной борьбы и выражения политических позиций своих персонажей. С другой стороны,— в сфере нелитературной, в той роли, которую вынуждена была играть передовая художественная литература, становясь в условиях террора единственной трибуной открытого обращения к трудящимся. Недаром в истории Коммунистической партии Югославии отмечается огромная революционизирующая роль и публицистики, и художественных произведений Августа Цесарца, ибо они не только содержали критическое изображение мира собственнической психологии и порождаемых им социально-политических явлений, но и были пронизаны верой в революционные силы общества.

Во второй половине 1928 г. Коммунистическая партия Югославии, переживая трудный период своей истории накануне монархо-фашистского переворота, поручает Цесарцу издание легальной газеты «Защита человека» — официального органа югославского МОПРа, и он полностью отдает себя выполнению этого задания. Ему приходилось заполнять почти всю газету самому: он писал статьи, перевел речь В. Гюго 9 июля 1850 г. во французском парламенте, «Случай Кайя Антония Троссулуса» Я. Гашека, отрывки из книги «Люди бездны» Дж. Лондона, собирал информацию о борьбе с реакцией в Югославии и других странах. В частности, он публикует сообщение о протесте чешской интеллигенции против запрещения органа чешской компартии «Руде право», выступление А. Барбюса о терроре в Греции и т. п. Но особенно встревожила югославскую полицию публикация серии статей Р. Йовановича «Главяча как система»\*, которые затем с предисловием Мирослава Крлежи были изданы «Защитой человека» в виде отдельной брошюры.

6 января 1929 г. был совершен переворот, и в Югославии устанавливается монархо-фашистская диктатура, а 16 января, после выхода 26 номера, «Защита человека» была запрещена, и ее издатель и редактор Август Цесарец арестован, но арестован... за статьи, опубликованные им пять-шесть лет назад в газете «Борба», в частности за статью об Алии Алиягиче. В течение 1928—1929 гг. Цесарец нахо-

---

\* Главяча — политическая тюрьма в Белграде, ставшая символом всего режима.

дился под постоянным наблюдением полиции, арестовывался семь раз\*.

Цесарец в эти годы обращается к жанру социально-психологической новеллы, главной темой которой была трагическая жизнь бедняков предместья («Топкипа любовь», 1930), и жанру повеллы-легенды или фантастического рассказа\*\*, позволяющему ему найти не только художественно оригинальные решения, но и в эзоповской форме поставить важнейшие вопросы, волновавшие общество, — проблему тирании, власти, восстания, путей борьбы с насилием. Кроме того, в эти годы Цесарец переводит Э. Синклера, Я. Гашека, В. Гюго, Э. Золя, берет на себя редактирование перевода «Капитала» К. Маркса, который был сделан на каторге М. Пияде и Р. Чолаковичем.

К этому же времени относятся серьезные опыты Цесарца в изучении философии Фрейда и Адлера. В шести номерах журнала «Книжевник» за 1931 г. (отдельная книга вышла в 1932 г.) была опубликована серия его статей под названием «Психоанализ и индивидуальная психология», представлявшая собой, по мнению современного югославского философа М. Петровича, самое интересное исследование, созданное марксистами между двумя мировыми войнами<sup>70</sup>. «Психоанализ Фрейда, несмотря на позитивные тенденции и несмотря на объяснимость тенденций отрицательных, — отмечал хорватский писатель, — остановился на полпути и зашел в тупик, из которого не было иного пути к широкому полю деятельности и показу всей плодотворности человеческих возможностей, особенно на практике, в применении к психологии и педагогике, кроме научного, исследовательского плана. Открыв возможности постижения и нормальных людей, он, как мы знаем, ограничил свою практику в основном истерией»<sup>71</sup>. Критическое отношение Цесарца к философии Фрейда и ее влиянию на литературу было достаточно типичным для тогдашних левых литературных кругов. Так, скажем, Ральф Фокс несколькими годами позже высказывает близкие суждения: «Психоана-

\* В 1932 г. один из руководителей КПЮ М. Горкич писал сотруднику Коминтерна: «Посмотри, есть ли какие-нибудь возможности отправить Августа Цесарца вверх (т. е. в Советский Союз.— Г. И.). Он там, ввиду, погибает, и его необходимо спасти и в политическом и материальном смысле. А кроме того, он сейчас там не может многого для нас сделать, так как его ужасно боятся и постоянно за ним следят»<sup>69</sup>.

\*\* Первые составили впоследствии сборник «Новеллы» (1939), вторые — «Исход израильтян и другие легенды» (1938).



лиз, как он был разработан Фрейдом, явился апофеозом индивида, крайней степени интеллектуальной анархии. Бесспорно, он повлиял на английский роман последних двадцати лет больше, чем какое-либо другое идейное течение. Он привел его к застою, к состоянию почти полного интеллектуального банкротства, хотя некоторые исключительно оригинальные произведения и обязаны значительной долей своей мощи тому раскрытию индивидуальной психологии, которое стало возможным благодаря анализу Фрейда»<sup>72</sup>. Важно при этом отметить, что оба автора, и югославский, и английский, не занимают позиции нигилистического отношения к критикуемой теории, пытаются объективно разобраться в причинах ее воздействия на современную им европейскую литературу. Противовес учению Фрейда Цесарец увидел в работах Адлера. Его привлек в них «сплав психологии с социологией». Этим и объяснялось преувеличение им значения теории Адлера и недостаточно критическое к ней отношение.

«Научность, строгость и даже педантизм»<sup>73</sup> Цесарца в исследовании психоанализа и индивидуальной психологии, серьезность его рассуждений и выводов рождали к нему доверие. Его работы сослужили в первой половине 30-х годов добрую службу, помогая писателям и критикам социальной литературы более внимательно отнестись к проблемам психологии творчества, природы таланта и их значению в художественной сфере деятельности, к тем самым проблемам, которыми они на первых порах пренебрегали, а с течением времени — преодолеть свойственную им односторонность, приводившую к существенным просчетам и в их писательской практике.

Не случайными кажутся размышления Цесарца в эти годы по тем вопросам эстетики, которые раньше не особенно привлекали его внимание. Отвечая в 1932 г. М. Црняпскому на его выступление против левой литературы, Цесарец пишет: «Искусство, искусство! Но что такое искусство, где объективный критерий столь важного в наше переходное время поиска всяческих форм, усвоения и воплощения всех ценностей? Лишь при ложном фетишизме искусства можно поднять его надо всем, поставить вне всего и видеть единственно журналистику и дидактику там, где речь может идти лишь об идее, — а разве без идеи существовало когда-нибудь хоть какое-либо глубокое и жизненно важное литературное произведение»<sup>74</sup>.

Обращая внимание на одну, очень важную часть в этом высказывании Цесарца — признание им идейной направлен-

ности искусства неотъемлемым его качеством, исследователи опускали другую заключенную в нем мысль. Для Цесарца теперь не менее существен «поиск всяческих форм, усвоение и воплощение всех ценностей». Несколько позже эта мысль найдет свое развитие у критиков социального реализма И. Брнчича и Дж. Йовановича.

«Где, по сути дела, начало социальной литературы,— продолжает свою мысль Цесарец,— где она получила наибольшее развитие? Мы могли бы ее обнаружить уже в давным давно прошедшие времена в Китае, Индии, в Палестине, в Элладе и Риме»<sup>75</sup>. В цепочке перечисленных имен величайших писателей мира с древнейших времен до Золя Цесарцу видится традиция социальной литературы его дней. При всей кажущейся расширительности приведенного им литературного ряда, он одним из первых марксистов в Югославии устапавливает связь социальной литературы с передовой литературой мира. Напомним, что начинал Цесарец с довольно суровой оценки и близких и далеких литературных предшественников. В его позиции 30-х годов нам видится влияние ленинских мыслей о необходимости бережного и вдумчивого отношения ко всему богатству человеческой культуры, ставших ему близкими в то время, когда в рядах социальной литературы еще господствовало очень узкое понимание традиций пролетарской литературы. Не случайно его точка зрения вызвала тогда возражения. С ним полемизировал Дж. Лопичич, исходивший из того, что, создав новое классовое сознание, пролетарское движение создаст и «свою науку и искусство». Он полагал, что «странно и глупо утверждать, что великие произведения Овидия, Данте, Шекспира, Гете, Достоевского вечны, так как содержат вечные, абсолютные истины. Не вечны даже произведения Синклера и Горького, потому что наступит новая жизнь с новой человеческой психологией, придет новое общество, бесклассовое, социалистическое, в котором изменятся и жизнь, и человек, и эти произведения не будут отвечать потребностям того времени»<sup>76</sup>.

О том, что точка зрения Лопичича была для Цесарца неприемлема (хотя он проявлял больше терпимости к «завихрениям» социальных писателей, чем М. Крлежа), свидетельствует следующий роман писателя — «Эмигранты», в котором затрагивались и вопросы революционного искусства. Первый отрывок из него был опубликован в 1922 г., окончательный вариант вышел в конце 1933, что не могло не повлечь за собой стилевой неоднородности произведения, его художественной непоследовательности. Проходили годы,

менялись творческие принципы писателя. На восприятие им самим собственного романа несомненно влияло и изменение общественной и литературной обстановки. К моменту его появления уже вышел роман М. Крлежи «Возвращение Филиппа Латиновича», увидели свет первые произведения словенских социальных реалистов. Наступала иная литературная эпоха, в пей все громче заявляло о себе новое литературное направление — социальный реализм, преодолевший многие слабости начального этапа социальной литературы.

В письме к Дитетовой-Штясной от 29 ноября 1930 г. Цесарец писал: «Во время болезни я прочел хороший пражский роман (в немецком переводе): Иван Ольбрахт. Анна, девушка из села \*. И при этом мне вспоминался мой роман, и вновь меня охватывало чувство горечи, что мне с ним так не везло. Один из моих типажей особенно напоминает мне одного из героев Ольбрахта»<sup>77</sup> (Видимо, Цесарец имеет в виду своего Булюза и ольбрахтовского Плецитого.— Г. И.).

Советский ученый И. А. Бернштейн в своей книге о чешском романе XX в. обращает внимание на ту типологическую связь, которая существует между произведениями этого жанра в европейской революционной литературе и совершенно оправданно ставит «Анну-пролетарку» в один ряд с такими произведениями, как романы Б. Иллеша «Тисса горит» (1929), К. Грюнберга «Пылающий Рур» (1928), «Славянская песня» Ф. Вайскопфа (1929), «Улица Розенгоф» В. Бределя (1931). В этот ряд смело может быть включен и роман Августа Цесарца «Эмигранты». Все это — произведения боевого, тенденциозного, партийного искусства, основанного на признании слитности задач искусства и партийной деятельности, но в то же время уже осознающего и свою специфику как деятельности совершенно особого вида. Эгих писателей роднит прежде всего поставленная задача — изобразить выступления пролетариата конца 10-х — 20-х годов. Всех их интересуют вопросы внутрипартийной борьбы, полемика с правыми социал-демократами и реформистами, дискуссии по вопросам организации рабочего движения и методов революционной борьбы. Словом, партийная жизнь, партийная борьба, являясь неотъемлемой частью жизни самих этих писателей, признается ими важнейшей темой искусства и смело вводится в художественное произведение. Советская исследовательница выделяет

---

\* Так назывался в немецком переводе роман Ольбрахта «Анна-пролетарка».

и то, что отличает чешского писателя от его собратьев по перу в других литературах. Роман Ольбрахта написан раньше названных произведений, а кроме того, считает она, более опытный чешский романист больше внимания уделяет чисто литературной стороне своего произведения<sup>78</sup>. В этом отношении Цесарец ближе чешскому писателю, ибо за его плечами, как и плечами Ольбрахта, когда он писал «Анну-пролетарку», уже стоит немалый литературный опыт, в том числе и опыт романиста, тогда как вышеупомянутые произведения, кроме романа Вайскопфа, первые произведения их авторов, и историко-публицистические задачи изображения революционных боев пролетариата явно потеснили в них анализ внутреннего мира человека. Видимо, и это почувствовал Цесарец, говоря о близости ему чешского писателя.

Действие романа Цесарца, как и романа Ольбрахта, протекает в Праге в 1919 г., куда вынуждены бежать преследуемые югославской полицией за революционную деятельность основные его персонажи — Никола Вишнич, Илья Корен и Булюз и куда приезжает учиться главная героиня — Буга Влаткович. Совпадает не только место, но и время действия обоих романов: напомним, что книга Ольбрахта имеет подзаголовок — «Роман о 1920 году». В «Эмигрантах» нет непосредственного изображения революционных событий, это и понятно, ведь герои, хотя и завязывают связи с чешским рабочим движением, только что приехали в эту страну и находятся в ней на положении беженцев, все помыслы которых направлены на то, чтобы как можно скорее вернуться на родину. Но, разумеется, все это чисто внешние совпадения, которых могло и не быть. Важнее другое, перед обоими писателями стояли сходные задачи, которые и определили типологическую близость в подходе к теме, решении поставленных проблем и некоторых способов изображения. Как и в романе Ольбрахта, в романе Цесарца присутствует два плана повествования. Один из них, составляющий фабульную основу романов, связан с судьбами девушек Анны (у Ольбрахта) и Буги (у Цесарца) и их любви к юноше-революционеру. Обе меняются под воздействием этого чувства. Существенные различия определяются социально-психологическими особенностями героинь. Анна — из трудовой крестьянской семьи и наделена твердым и решительным характером. Буга — дочь весьма состоятельных родителей, когда-то активных деятелей национально-освободительного движения, теперь — верных слуг Королевства сербов, хорватов и словенцев. Полюбив Вишничка, Буга ух-



дит из этого мира, но она, в отличие от Анны, слаба и физически, и духовно, замкнута и очень одиока. Приняв идеалы Вишничя, скорее, сердцем, чем умом, она чувствует себя с ним и его товарищами лучше, увереннее, но она не в силах еще порвать отношения с отцом и матерью и болезненно переживает их холодность и равнодушие к себе. Психологически этот образ удался Цесарцу как ни один другой, поэтому и случайность смерти героини воспринимается как трагическая неизбежность, ибо это тонкое, нежное и очень обаятельное существо оказывается совершенно не приспособленным к суровым условиям жизни, а тем более к революционной борьбе.

Второй план повествования составляют столь характерные для романов революционной литературы той поры проблемы: пути революционного движения и методы борьбы, типы революционеров, внутрипартийные дискуссии, взаимоотношения искусства и революции и многие другие — по эти главные. Этот пласт и делает роман Цесарца «Эмигранты» первым политическим романом в югославских литературах межвоенного времени. В нем, по мнению Б. Поповича, «вопросы человечности, взаимоотношения искусства и политики, художественной свободы и партийной дисциплины поставлены на базе новых отношений между людьми, людьми, решившими изменить буржуазный мир и встать на путь человеческого бытия, истинный смысл которого определяется общественной мерой нового мира»<sup>79</sup>.

К теме революционной борьбы и складывающихся в ходе ее новых, непростых, неоднозначных человеческих отношений, основанных на сопричастности общему делу, как и к разным типам революционеров, Цесарец обращался и ранее в новеллах («Возвращение», «Террорист Моисей») или опубликованной из-за запрета цензуры неполностью повести «Дочь „Черной руки“» (1926—1927). Герои этих произведений не были людьми особого, железного склада, рыцарями без страха и упрека. Персонажи Цесарца — прежде всего люди думающие, любящие, страдающие и спорящие о самом дорогом для них — деле освобождения своего народа от социального гнета. Среди них есть фанатики революции, притом, как скажет о них писатель в «Эмигрантах», «фанатики особо страшные, те, в которых идея, превратившись в догму, обручилась с темпераментом примитива»<sup>80</sup>. Таков Булюз, от всего облика которого веяло чем-то черным: «на нем была черная пелерина, черная меховая шапка, черные глаза и черные волосы, да и смуглое его лицо казались еще чернее, так как он был не брит». Бу-



люз дезертирует из австро-венгерской армии, сдается в русский плен, участвует в Октябрьской революции и гражданской войне, затем сражается за венгерскую коммуну. Путь на родину для него закрыт, и он оказывается в Праге. Его самоотверженность и преданность революции не могут не вызвать к нему уважения, и в то же время почти все герои романа чувствуют себя с ним неуверенно и вступают в спор, защищая человечность, верность близким, заботу о женах и детях. «И у меня есть жена и дети! — говорит Булюз. — Но что значат жена и дети в то время, когда мир сотрясается в борьбе за освобождение миллионов, в том числе и женщин и детей?» Родство Булюза с Плечитым Ольбрахта действительно бросается в глаза. И вновь дело не в совпадении их внешнего облика: Плечитый тоже смугл, волосы и борода его черны, как смоль, «взгляд его темных глаз суров, пропителеп и остр, как лезвие пожа», как и не в сходстве отдельных фактов их биографий (Плечитый тоже сражался в рядах Красной Армии, призывал к вооруженной борьбе с буржуазным правительством у себя на родине, в связи с чем вынужден покинуть пределы Чехословакии). Дело в типологическом сходстве определенногo и достаточно распространенного в то время типа революционера. Они преданы революции, но лишены тепла к конкретным людям, за счастье которых они борются, даже к своим товарищам по борьбе. «Плечитого, — пишет Ольбрахт, — не интересовали судьбы отдельных людей. Его интересовала лишь революция»<sup>81</sup>.

Примечательно, что героини и чешского и хорватского писателя не могут побороть в себе неприязни к этим людям. Да и не только героини. Не может примириться с диктатом Булюза и начинающий писатель Илия Корен, человек ищущий, анализирующий свое поведение и свое душевное состояние. Этот герой во многом автобиографичен и уже не раз вводился автором в свои произведения. Здесь Илия становится одним из главных персонажей романа. С ним связывает Цесарец свои размышления по поводу положения художника в революционной борьбе. Ему доверяет он свои сомнения, колебания, свои суждения по сложным вопросам. Одним из них является вопрос о возможности соединения требований революционной борьбы с фантазией художника, его интересом не только к социально-политическим причинам явлений, но и к их интегральной сущности, к той тайне жизни, которую способно обнаружить только искусство, только художественное ее познание.

Не раз самому писателю, страстному книжнику и мечтателю, приходилось оставлять перо беллетриста и браться за дело политического публициста и редактора, не раз приходилось ему публицистически вводить в свои художественные произведения дорогие ему общественные идеи, так как для него были закрыты другие пути их воплощения. Понимал ли он, что это нарушало подчас художественную цельность его творения? По всей видимости, понимал. Он шел на это сознательно, ибо главным для него, говоря словами его героя, было «по-настоящему участвовать в жизни и делать все, чтобы ее изменить, даже, я бы сказал, жертвуя собой!». К этому выводу Илию Корена привела серьезная внутренняя борьба, из которой он вышел победителем. Поднимаясь на вершину Петршина, он «стремился к вершине, с которой он мог бы охватить взором все свои противоречия, смог бы отринуть, преодолеть все то, что ему мешало, смог бы пайти выход, цельность и согласие — согласие не только с самим собой, но и с тем, что его, как поэта и борца, делало составной частью определенной части общества». Ему искренне хотелось, чтобы в нем, как писателе, слились воедино его художественные импульсы и задачи борьбы, чтобы «перо и меч — до сих пор существовавшие как противоположности — объединились в едином вдохновении, которое бы словно на крыльях подняло бы и понесло бы его вперед».

В рассуждениях Корена обращают на себя внимание два существенных момента, которые были очень дороги самому писателю. Цесарец был непреклонен в защите основной функции революционного искусства — служении обездоленным, причем не голой, абстрактной идее, а людям страдающим, любящим, борющимся. Этим определялась вся направленность, весь пафос творчества Августа Цесарца. Этим определялось его положение как одного из самых талантливых представителей социалистической литературы Югославии. Вместе с тем Цесарец шире и глубже, чем в чем-то похожие в своей нетерпимости и прямолинейности на его Булюза писатели социальной литературы, видел сущность искусства, немислимого для него без вдохновения, фантазии, утопии, без превращения «повседневной действительности в преображенное талантом художника». Однако тот факт, что Цесарец-художник оказывался шире программы социальной литературы первых лет ее существования, что он полемизировал с отдельными ее положениями, как и с отдельными их толкователями, еще не дает основания для принципиального противопоставления Цесар-

ца этому течению, а тем самым выведению его за пределы социалистической литературы вообще. Например, Б. Попович призывает «в интересах самого Цесарца» подойти непредвзято к его творчеству, «поискать и найти в нем все то, что освобождает его от неприглядного и неприятного социально-литературного долга»<sup>82</sup>. Чтобы доказать этот тезис, Попович не скупится на очернение революционной литературы, причем не утруждая себя ни анализом программ социальной литературы, ни исследованием художественных текстов, написанных представителями этого течения. По его мнению, и так всем известно, что социальная литература доктринерски прямолинейна, антихудожественна и античеловечна, ибо требовала связи художественного творчества с революционной борьбой. Анализируя художественную сущность романа «Эмигранты», Попович справедливо усматривает ее в аналитическом подходе писателя «к проблеме революционного активизма», а также «к проблеме солидарности с живой неистребимой силой человечности в себе самом и в других, как пагубнейшей обязанности каждого человеческого существа»<sup>83</sup>. Но почему это противоречит эстетике социалистической литературы? Все творчество А. Цесарца говорит об обратном. Имея за плечами большой личный опыт, Цесарец был энциклопедически образованным человеком, владевшим несколькими европейскими языками. Пережив период пугилистического отношения к предшественникам, он видел ограниченность социальной литературы, ее однонаправленность, которая ее обедняла, и предостерегал молодых писателей от пренебрежения спецификой искусства и недооценки таланта. Но это отнюдь не означало, что в своем творчестве он отступал от принципов революционного, социально направленного искусства.

Новаторство Цесарца было связано с проблемно-тематическим пластом литературы, где им были освоены целые массивы, до него никем не затронутые. С ним в литературу вошел и новый тип личности — герой активного действия, человек, посвятивший все силы своего ума, сердца, всего себя делу революции. Цесарцу принадлежит заслуга создания произведений, в том числе и романов, с совершенно новым взглядом на действительность и задачи искусства. Сам исследуемый писателем материал и новый взгляд на жизнь потребовали от него поиска и новых художественных решений. Драматически напряженное действие он синтезирует с лирической его обобщенностью, сгущает романное время и пространство, использует смену позиций повество-

вателя, предоставляя больше свободы самовыражению героев. Цесарец опирается при этом на горьковскую традицию, видя в индивидуальном сознании выражение его социально-классовой и психологической сущности.

Творческое развитие Цесарца шло по пути все большей эпизации повествования. Усиление роли автора соответственно происходило за счет ослабления «самостоятельности» героев. При снижении выразительности и эмоциональной насыщенности повествования шло овладение изобразительным планом, совершенствование аналитико-психологического начала и публицистической открытости. Теряя в одном, оно приобретало в другом. Одним из первых, а иногда и первым в югославских литературах он улавливал потребности литературного развития и в меру своих сил пытался на них ответить. Соединить все лучшее из достигнутого им ему было не дано. Он был убит фашистами в самом расцвете творческих сил. Но бесспорно, романый опыт Цесарца стал одной из фундаментальных опор, на которой зиждилось будущее развитие югославского романа. Многие из внесенного им в литературу оказалось устойчивым и было продолжено другими.



## РОМАН 30-Х ГОДОВ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

### Своеобразие литературного процесса в 30-е годы

**Н**а рубеже 20—30-х годов в литературах Югославии шел интенсивный процесс, приведший к глубокой перестройке существовавшей художественной системы. Экспрессионизм и дадаизм явно покидали литературную сцену. Дадаизм, практически не оставив следа в литературной практике, экспрессионизм — сохранившись как стилевой пласт или один из компонентов других образных систем. Последним крупным всплеском модернизма в прозе был роман М. Црнянского «Переселения». Но, как отмечалось при его рассмотрении, и в нем уже ощутимо победное шествие реализма, который, обогатившись достижениями и открытиями других течений, овладевал всеми сферами искусства. Кратковременная история сербского сюрреализма (1929—1932) своей исключительностью только подтверждает закономерность общего движения. Оставив несомненный след в критике, спровоцировав целый ряд дискуссий по острым вопросам эстетики и роли литературы и искусства, в результате которых более четко выявились и позиции его главного оппонента — социальной литературы, это течение в те годы было, скорее, течением эстетической мысли, чем художественной практики<sup>1</sup>. Сюрреализм просуществовал всего несколько лет, некоторые его представители впоследствии пришли к социальному реализму (О. Давичо, Дж. Йованович).

В литературе происходит отчетливое размежевание между силами реакции, все откровеннее связывавшими себя с разного вида националистическими воззрениями и профа-



пистской идеологией, и силами демократическими, к которым в 30-е годы во всех литературах Югославии присоединились самые талантливые писатели. Особенно показательным примером противостояния этих сил в культурной жизни Югославии может послужить ситуация, сложившаяся в 1932 г. во время кампании Милоша Црнянского, призывавшего к беспощадной войне с советской литературой и передовой литературой Европы и Америки, а заодно и Югославии<sup>2</sup>. Общественный суд был для Црнянского убийственным. Ему ответили более 150 писателей, поэтов, музыкантов, архитекторов, ученых, поставивших свои подписи под обращением протеста. Его подписали В. Глигорич, Д. Максимович, В. Назор, Д. Цесарич и многие, многие другие. Среди подписавшихся, кроме писателей-коммунистов, были литераторы самой разной политической и эстетической ориентации, по все они, а среди них были люди и весьма умеренных воззрений, увидели в выступлении Црнянского угрозу культуре родной страны и оказались единодушными в оценке антидемократической сущности его акции. Они назвали в нем поведение Црнянского «недостойным писателя», выразили свое негодование методами его полемики, пользуясь которыми он ставил передовую литературу в положение, когда она была лишена возможности защищаться<sup>3</sup>.

Но и Црнянский не был одинок. В его крайне реакционном журнале «Иден» оказалась группа людей с литературным именем (бывшие экспрессионисты С. Винавер, Т. Матпойлович, С. Стефанович). В Хорватии и Словении активно действовали правокатолические писатели и профашистски настроенные литераторы, как, например, будущий идеолог фашистского хорватского государства в годы войны М. Будац, автор романа из крестьянской жизни «Очаг» (1938), или редактор католических изданий (в том числе и при фашизме) критик Л. Маракович, который в 20-е годы написал несколько интересных статей о творчестве М. Крлежи и экспрессионизме в хорватской литературе. Все они в меру своих сил и политического темперамента вели борьбу с передовой отечественной литературой, составляя противоположный идейно-эстетический лагерь.

Получив подкрепление в лице бывших экспрессионистов (И. Андрич, М. Крлежа, А. Цесарец, Б. Крефт) и обогатившись за счет внутреннего движения и раскрывшихся творческих возможностей писателей-реалистов (В. Петрович, Ф. Бевк, Ю. Козак, С. Колар, Д. Максимович, О. Жупанчич), реализм в 30-е годы занимает в литературном про-

цессе ведущее место. Он восстанавливает в значительной степени ранее прерванные связи с реалистической литературой предшествующих эпох, расширяет круг знакомства с литературами других стран. Если в 20-е годы усваивался преимущественно опыт нереалистических течений, то в 30-е, после относительно недолгого увлечения французским сюрреализмом, интерес югославских писателей переключается на прогрессивную реалистическую литературу мира. Если в прошлое десятилетие на страницы югославской печати по цензурным соображениям попадали очень немногие произведения этой литературы, а публикации советских авторов часто были поводом для закрытия журнала (т. е. знакомство с ними было случайным и спорадическим, и шло оно преимущественно через посредничество немецких и чешских издательств), то с созданием в 1928 г. издательства «Нолит» в Белграде и «Биноза» в Загребе стали более или менее регулярно печататься переводы из советской литературы, а также прогрессивной литературы Европы и Америки. Югославскому читателю стали доступны произведения И. Бабеля, Л. Сейфуллиной, Ф. Гладкова, В. Катаева, Б. Пильняка, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина, М. Зощенко, К. Паустовского, А. Толстого, Т. Драйзера, Дж. Лондона, Э. Сипклера, С. Льюиса, И. Бехера, Л. Фейхтвангера и других писателей. В 1935 г. роман Горького «Мать» выходит на словенском языке, в 1937 в переводе на сербскохорватский появляется третье издание (первые вышли в 1908 и 1913), а в 1940 — четвертое. С 1938 г. начинается выходить собрание сочинений А. М. Горького, на тринадцатом томе прерванное второй мировой войной. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь», естественно, не мог пройти препоны цензуры и распространялся напечатанным на гектографе. Это всего лишь отдельные примеры широкого проникновения в культурную жизнь Югославии советской литературы, а также произведений прогрессивных писателей мира. Именно высочайший художественный уровень этой литературы, тот факт, что передовые идеи защищались крупнейшими писателями, и тот отклик, который она встретила в самых широких читательских кругах, вызвали животный страх реакционных сил, начавших кампанию против переводов передовой литературы.

Между тем вряд ли все это стало бы возможным, если бы в стране не проходил процесс консолидации всех демократических сил. Ему способствовали совместные акции в поддержку антивоенных конгрессов в Амстердаме (1932), Париже (1935), Валенсии—Мадриде—Париже (1937), затем

манифестации в защиту Димитрова и требования установления дипломатических отношений с СССР. Свои подписи под обращением в связи с этими акциями ставили деятели культуры — коммунисты, и далекие от коммунистических идей демократически настроенные писатели, композиторы, архитекторы, художники. Это общедемократическое и антифашистское движение было столь мощным, что захватывало в свою орбиту самых, казалось бы, далеких от всякой общественной деятельности людей. Например, В. Назор после встречи с М. Крлежей в 1933 г. оставил в своем дневнике такую запись: «Все мое творчество (и стихи, и проза...) возникло от неудовлетворенности тем, что окружающее устроено иначе, чем мне бы хотелось. К чему тогда мое одиночество, выстраивание всех тех (весьма романтических) башен из слоновой кости, в которых я опять же чувствовал себя неуютно... И все это происходило не само по себе. А мои рассказы о детстве и юности? Может быть, как раз я тот, вчерашний пресловутый национальный патриот, и куда более ... лево ориентирован. Но по-своему»<sup>4</sup>. После этого уже не удивит подпись В. Назора под антивоенными и антифашистскими обращениями, не удивит и уход в 1942 г. шестидесятилетнего писателя к партизанам.

Иными словами, демократически настроенная интеллигенция осознает необходимость объединения усилий против реакции и опасности фашизации страны. Исследователями уже отмечалось связанное с процессом консолидации демократических сил «полевение» таких маститых журналов, как «Савременик» (Загреб), «Српски книжевни гласник» (Белград), «Люблянски звоп» (Любляна), открывших страницы своих изданий для представителей социального реализма, рецензий и откликов на их произведения. В свою очередь, издания социального реализма — «Наша стварност» (1936—1939, Белград), «Содобност» (с 1935 г., Любляна), «Млада култура» (1939, Белград), «Книжевни савременик» (1936—1938, с 1938 — «Култура», Загреб), «Уметност и критика» (1939, Белград), «Израз» (1939—1941, Загреб), «Печат» (1939—1940, Загреб) — публиковали произведения демократического направления. В качестве показательного примера подобного содружества передовых сил А. Флакер ссылается на многочисленные манифестации, связанные со смертью А. М. Горького, «великого русского и советского писателя, который вызвал особый интерес к себе своим выступлением на московском съезде (писателей.— Г. И.) и стал авторитетным представителем социалистического реализма»<sup>5</sup>. Горькому, как авторитетному представителю социалистиче-

ского реализма и гуманизма, считает югославский ученый, посвятили свои статьи и даже стихотворения не только пролетарские литераторы, но и бывшие сюрреалисты Д. Матич и А. Вучо. Старейшая сербская писательница Исидора Секулич в своей статье, посвященной памяти Горького, подчеркнула, что своим творчеством он выполнял одновременно две задачи — «запечатлевая в веках с помощью этой литературы подлинную жизнь России и этой литературой воспитывая массы»<sup>6</sup>. А Б. Нушич публикует на страницах журнала социального реализма «Наша стварност» свою речь, подготовленную для вечера памяти Горького, который не состоялся из-за запрета властей. Приведем еще один очень яркий и показательный пример. В 1939 г. вышла книга рассказов черногорского писателя-коммуниста Н. Лопичича «Крестьяне». Рекомендацию к изданию ей дал Иво Андрич, а Исидора Секулич и Велько Петрович выдвинули ее на премию Сербской Академии наук и искусств. Премию Королевская Академия наук и искусств присудить Лопичичу отказалась из-за коммунистических убеждений автора, но важен сам факт признания метрами сербского реализма высоких художественных достоинств книги писателя революционного течения.

После смерти в 1934 г. короля Александра, олицетворявшего диктаторскую власть, наступило некоторое ослабление реакции. Во время подготовки к выборам в Скупщину создались более благоприятные условия для активизации деятельности политических буржуазных партий и так называемой Объединенной оппозиции. Коммунистическая партия Югославии, продолжавшая свою работу в глубоком подполье, стремится использовать многочисленные предвыборные митинги и собрания Объединенной оппозиции для создания в стране широкого фронта народной свободы, направленного против реакции и фашизма. В этой обстановке, оправляясь от последствий многолетних репрессий и преодолевая сектантство, она выдвигает программу фронта народной свободы. Требования, заключенные в этой программе, — отмена закона о защите государства, всеобщая амнистия политических заключенных, свобода собраний, коалиций и печати, передача суду организаторов государственного переворота 6 января 1929 г. и всех, замешанных в коррупции, проведение новых парламентских выборов на основе всеобщего, равного и прямого избирательного права при тайном голосовании, самоуправление общин, аннулирование крестьянской задолженности, прогрессивное налогообложение капиталистов и помещиков, свободное избрание национальных



представительных органов в Хорватии, Словении, Македонии... нормализация отношений с СССР — встречали самую широкую поддержку народных масс<sup>7</sup>. После VII Конгресса Коминтерна, по словам Броз Тито, партия «получила возможность преодолеть многолетнее сектанство и замкнутость, а движение — выйти из изоляции и превратиться в то, чем, в сущности, оно является и должно быть — истинно народным движением, крепнущим в борьбе за решение жизненных проблем своего народа»<sup>8</sup>.

Той же линии КПЮ придерживалась и в области культуры. В письме читателей в редакцию журнала «Квижевик», автором которого считают одного из руководителей КПЮ М. Горкича, недвусмысленно сказано, что все те, «кто верит в великие созидательные возможности общественных сил — а среди них несомненно находится и ваш журнал, — должны, как никогда ранее, направить все свои усилия на мобилизацию и объединение всех, кто готов бороться против жалкой, унижительной действительности. При этом надо проявить максимум широты». Не ждать, как сказано в письме, когда кто-то постучится в двери редакции, а искать их самим, привлекать к совместной работе не только известных людей, но и новые силы. Расширяя кругозор читателей, подробнее знакомить их с Народным фронтом во Франции и Испании и одновременно усилить пропаганду свободолюбивых традиций народов Югославии, глубже анализировать разные «теоретические» писания людей типа М. Црнянского и им подобных. М. Горкич и ранее обращал внимание на необходимость разоблачения диктатуры в Югославии и привлечения для этого художественной интеллигенции. В письме представителю КПЮ в Коминтерне Г. Вуйовичу от 20 декабря 1932 г. он сообщает ему, что М. Крлежа дал согласие написать книгу о белом терроре в Югославии, «которая несомненно и в художественном и в политическом отношении была бы лучшим из всего до сих пор об этом написанного, он также готов написать и другую книгу — социальный роман о героической борьбе партии». Горкич просит Вуйовича изыскать возможности, чтобы создать Крлеже материальные условия для работы над этими двумя книгами, поручает ему связаться с МОПРом и обратиться к нему с просьбой о помощи в издании задуманных Крлежей книг на немецком, французском и русском языках и выплате ему гонорара, на который писатель смог бы совершить путешествие по Европе с лекциями о белом терроре в Югославии<sup>9</sup>.

В этой ситуации подъема общедемократического анти-



фашистского движения, активизации деятельности компартии и ее ориентации на все большее расширение связей с демократическими оппозиционными силами происходят качественные изменения и в самом литературном процессе. Определяющим фактором становится главенство в нем реализма в двух его разповидностях — критическом и социальном, причем в тесном их взаимодействии, обогатившем их обоих. По мнению современного словенского ученого Ф. Задравца, около 1930 г. термин «реализм» стал главным словом в словенской эстетике<sup>10</sup>. При всем мировоззренческом разнообразии концепций представителей критического реализма, в нем усиливается острота и глубина социального анализа современной действительности, критическая, антибуржуазная направленность, внимание к стихийно пробуждающемуся народному недовольству. И хотя в центре их внимания остается преимущественно крестьянская проблематика, все же охват действительности существенно расширяется (Ф. Бевк, С. Колар, С. Яковлевич). Они изображают город с его социальными контрастами (Б. Чосич, В. Петрович, С. Колар), мир глубоких интимных чувств связывают с социальными мотивами (Д. Максимович, Д. Цесарич, Д. Тадянович), проявляют интерес к философии истории (И. Андрич) и ее социально-психологическому постижению (А. Вучо и Д. Матич). Престиж югославской комедии в 30-е годы поднимает своим творчеством Б. Нушич, пьесы которого «Госпожа министерша» (1929), «Мистер доллар» (1932), «Опечаленная семья» (1934), «Д-р» (1936), «Покойник» (1937) принесли мировую известность югославской драме. Приобретая в обстановке общедемократического подъема как бы второе дыхание, критический реализм смелее, шире и глубже вникает в проблемы современной действительности. По свидетельству видного сербского критика М. Богдаповича, писавшего об этом в 1933 г., эта «социализация» критического реализма и даже «сюрреализма» происходит не без влияния молодого революционного литературного движения<sup>11</sup>.

Возникнув в конце 20-х годов, революционное литературное движение вскоре становится фактором общегославского литературного процесса, а с середины 30-х годов — одной из ведущих его сил. Продолжая уже начатое революционными течениями 20-х годов в национальных литературах Хорватии и Словении, оно вывело социалистическую литературу на югославский форум. Первой попыткой объединения литературных сил стал поэтический альманах «Книга товарищей» (1929). Его не удалось издать в Загре-

бе. Но и в Кикинде, где пашлась типография, согласившаяся его напечатать, альманах не увидел света. Весь тираж издания, а также все двадцать восемь авторов книги были арестованы, шесть организаторов альманаха, представители разных национальных литератур — Хусния Чепгич, Иван Грахор, Франц Козор, Миле Клопчич, Йован Попович и Новак Симич, за коммунистическую пропаганду были преданы суду. Хотя «Книга товарищей» не увидела света, она сыграла очень важную роль, выявив и сблизив сходных по духу поэтов во всех литературах Югославии, она помогла им осознать себя участниками нового революционного движения. Правда, эстетические взгляды этих писателей были тогда весьма различны, далеко не равным был и масштаб их дарования.

«Книга товарищей», несмотря на печальный конец первого совместного начинания, вселяла надежду на будущее. С 1928 г. начинают выходить литературно-общественные журналы «Критика» (Загреб, 1928), «Нолит» («Новая литература», Белград, 1929—1930)\*, «Литература» (Загреб, 1931—1932), «Култура» (Загреб, 1933), «Стожер» (Белград, 1930—1935), «Книжевност» (Любляна, 1932—1935), которым принадлежит заслуга сплочения молодых, революционно настроенных литераторов, привлечения писателей и ученых, близких КПЮ, развития социалистической литературно-критической мысли. Жизнь этих журналов была недолговечна — она искусственно прерывалась полицейскими властями, но эстафету подхватывали новые издания — журналы, альманахи, сборники, вышедшие не только в Загребе, Любляне и Белграде, а и в Скопле, Кикинде, Сараеве, Никшиче, Подгорице. По всей стране проходили литературные манифестации. Все это говорило о пробуждении новых литературных сил и новых читательских масс, об установлении тесных, как никогда ранее, контактов между литературой и теми, к кому она обращалась. Преемственность между этими изданиями ощущалась не только в сохранении основного авторского ядра, главное — она присутствовала в их направленности.

Это была первая фаза движения социальной литературы — фаза его идеологического самоопределения. Литература в понимании участников движения должна была не толь-

---

\* В редакционный комитет этого журнала, кроме представителей Югославии, входили иностранные писатели и деятели культуры — А. Барбюс, Г. Бени, Й. Вехер, М. Горький, Г. Гросс, Э. Кипш, А. Коллонтай, К. Кольвиц, З. Нееды, Э. Синклер, А. Серафимович и др.

ко выразить мироощущение рабочего класса, но и стать оружием в его борьбе, поэтому художественное творчество не было для них самоцелью, оно было связано, вернее, в тот период напрямую подчинялось культурно-просветительским задачам революционной борьбы пролетариата. Не случайно они столь прямолинейно ставили вопрос о классовой природе искусства, пролетарской тенденциозности, необходимости преимущественного изображения жизни трудовых пизов, откровенно ориентировались на «простое и доходчивое» переложение лозунгов пролетарского движения для неподготовленной в культурном и политическом отношении аудитории. А следствием этого было выдвигание на первый план агитационных задач. Литературная неопытность и пренебрежение к эстетической культуре приводили к тому, что высокопарность и сентиментальность, как и натуралистическая описательность, на первых порах заслоняли в социальной литературе художественное исследование проблем общественной жизни, сужали его тематические границы, ограничивали круг героев.

Концепция пролетарской литературы и искусства складывалась не просто и притом не оставалась неизменной на протяжении десятилетия. Было бы неверным полагать, что в ней не было ошибок и крайностей, как и представлять ее состоящей из одних заблуждений и вульгарного примитива. Шла жестокая идеологическая борьба, и эстетика и литература стали одной из ее арен. В этой обстановке не было места бесстрастному размышлению. Да к нему и не были расположены молодые (по возрасту) участники молодого движения. Суждения высказывались резко, агрессивно и порой грубо, без достаточного чувства такта и уважения к своему оппоненту (даже если речь шла о таком писателе, как Крлежа), но, как правило, искренне и откровенно.

Когда сопоставляешь многие положения пролетарской литературной критики и практики тех лет в Чехии, Словакии, Польше, Болгарии и Югославии<sup>12</sup>, то видишь, как сходны они были во многих своих чертах, как близки были звучащие в них запальчивая бескомпромиссность в определении задач революционной литературы и отмахивание от «буржуазного» искусства в прошлом и настоящем. Уступкой «буржуазному» считался даже талант. Н. Костин (В. Богданов) писал, например, в статье «К пониманию содержания социальной литературы»: «Для нас не является главным, ни тем более важным, размер поэтического дарования. Как неважно и то, чуть больше или чуть меньше он какого-нибудь другого таланта. Важно — чему он служит... Для со-

здания хорошей социальной литературы необходимы два главных условия: первое, надо владеть основательным, прочным знанием исторического материализма, законов общественного развития, второе — активно участвовать в общественном процессе, быть в «живом контакте» с той его частью, которая является главным фактором этого процесса»<sup>13</sup>.

Несомненно, на рубеже второго и третьего десятилетия революционная литература в Югославии испытала влияние пролеткультовских и рапповских теорий<sup>14</sup>, знакомство с которыми, кстати, происходило зачастую из вторых рук, через немецкие и чешские переводы. Это влияние легло на подготовленную почву и было воспринято благодаря наличию «встречного течения», рожденного внутренними потребностями борьбы рабочего класса в этих странах. Низкий культурный уровень трудовых масс, почти поголовная неграмотность населения страны, недостаточная общекультурная подготовленность многих молодых революционных писателей не могли не сказаться на эстетических положениях нового течения.

На первый план выдвигалась задача массового культурного воспитания пролетариата. Эта задача действительно была очень важной. Но выполнение ее, вслед за решениями II Международной конференции революционных писателей (Харьков), возлагалось на выходцев из рабочей и крестьянской среды, лишь за ними виделось и будущее революционной литературы. Продвижение вперед было неравномерным. Познание и освоение одних ценностей шло за счет временных потерь и отказа от уже достигнутого литературой, в том числе и революционной. Обычно социальная литература рассматривается как первое направление революционной литературы в Югославии. Если говорить о нем как об общегославском направлении, то это будет верно. Но ему предшествовали революционные течения, возникшие в конце 10-х — начале и середине 20-х годов в Хорватии и Словении, имевшие свои журналы и своих писателей общегославского масштаба — А. Цесарца, М. Крлежу, С. Косовела, М. Клопчича, Б. Крефта. Своими предшественниками их признавали и сами представители социальной литературы, кстати весьма скупые в выборе традиций. На первом этапе своего развития социальные литераторы в некоторых случаях отступают от уже добытого и усвоенного их предшественниками, которым не свойственно было пренебрежение к «избытку чувств», психологизму, лирике. А. Цесарец к тому времени написал два лучших своих ро-

мана — «Императорское королевство» и «Юноша из золотой молодежи и его жертвы», где явно «грешил» психологизмом, уже не говоря об экспрессии выражения. Как уже говорилось выше, он стал первым в Югославии писателем, возродившим в новых условиях социально-психологический роман и способствовавшим его дальнейшему развитию. Глубиной социально-политического анализа отличался драматургический цикл Крлежи о Глембах и его новеллы. И Цесарец и Крлежа уже отошли от того пугилистического бунтарства, которое было им свойственно в период «Пламена», и выступали пропагандистами всего лучшего, что было создано отечественным (хотя к нему они были особенно строги), западноевропейским и, конечно, советским искусством. Однако утопечно-психологический роман Крлежи «Возвращение Филиппа Латиповича», как и более широкий взгляд на традиции Цесарца на этом этапе, оказался социальным писателям чуждым, о чем они и не преминули громко заявить. Но важно увидеть, что на этом первом этапе развития социальной литературы догматические, упрощенные взгляды не были единственными. Более того, довольно быстро они начали преодолеваться.

Социалистическая литература не была чем-то застывшим и окаменевшим в собственном самодовольстве, как ее часто представляют. Весь период существования течения сторонниками подобного взгляда выравнивается под первую его фазу, а в ней выделяются догматические и сектантские тенденции и провозглашаются определяющими всю теорию этого движения. Наличие же других, корректирующих, дополняющих их тенденций не замечается при этом вовсе. Поначалу они действительно были слабы, но постепенно они становятся ведущими и к середине 30-х годов приводят к качественному изменению самого течения. До сих пор можно встретить с мнением о пелитературном характере течения в целом, о полном его противостоянии литературе вообще, об агитационно-дидактическом его содержании, «предающем искусство и его задачи»<sup>15</sup>. Социальная литература, как полагает Б. Попович, «смогла стать и оставалась лишь надоевшей самой себе риторикой», и поэтому такого писателя, как А. Цесарец, по его мнению, нельзя рассматривать как представителя этой литературы. Задача историка литературы, считает Попович, найти все, что отделяет его от этого течения<sup>16</sup>.

Потребовались годы, чтобы, возмужав не только идейно, но и эстетически, социальные литераторы смогли преодолеть свои заблуждения и развить те положительные тен-



ценции, которые в начале пути представлялись им не столь важными. Прокламируемое ими тогда разделение идейного и художественного в произведении приводило их к предпочтению первого из двух начал в ущерб второму. Большинство из них были свято убеждены, что главным в литературе является «униженный человек, а не эстетическое вдохновение»<sup>17</sup>, а некоторые называли социальную литературу «литературой-мечом», исходя из понимания ангажированности в революционной борьбе не только как основной, но и единственной функции пролетарской литературы.

Этим определялось и их отношение к традициям. Здесь, пожалуй, влияние вульгарно-социологических схем сказалось сильнее и длительнее всего. От утверждения, что «новая критика, которая хочет выполнять свою роль в жизни, должна прежде всего быть в резком противостоянии нормам прошлого, так как эти нормы окаменели, не соответствуют ритму современности и органически связаны с обществом и общественными отношениями, которые морально ужасно дискредитированы»<sup>18</sup> (И. Попович, 1931 г.), было недалеко до отрицания значения всей классики. Один из представителей социальной литературы — Дж. Лопичич, как уже отмечалось, полемизируя с А. Цесарцем, призывавшим учиться у великих писателей прошлого, с наивной искренностью провозглашает: «У подлинной литературы нет связей с прошлым и традицией, она служит человеку прямо и непосредственно» (1932)<sup>19</sup>. Не были редкостью и упреки классикам вроде таких, как сетования Р. Вуковича на то, что «Негош изобразил борьбу за личные интересы во имя бога и мстителя»<sup>20</sup>, или восприятие критика-демократа Йована Скерлича «как идола всей сегодняшней литературной реакции» (Н. Симич)<sup>21</sup>. Потребовалось глубокое знакомство с марксистской эстетической мыслью, ленинскими статьями, работами советских и зарубежных марксистов — чему способствовали журналы этого течения, — жаркие споры в собственной среде, чтобы многие из молодых литераторов смогли постичь всю глубину ленинской мысли, прозвучавшей в его знаменитой работе «Что делать?». Для того чтобы повысить уровень сознательности рабочих масс, писал Ленин, необходимо «чтобы рабочие не замыкались в искусственно суженные рамки „литературы для рабочих“, а учились бы овладевать все больше и больше *общей литературой*. Вернее даже было бы сказать вместо „замыкались“ — были замыкаемы, потому что рабочие-то сами читают и хотят читать все, что пишут и для интеллигенции, и только некоторые (плохие) интеллигенты думают, что „для рабочих“ достаточно расска-

зывать о фабричных порядках и пережевывать давно известное»<sup>22</sup>. Позднее Ленин также не уставал разъяснять необходимость овладения всеми богатствами, накопленными прогрессивным человечеством, не раз предупреждая об опасности торопливости и необдуманности в подходе к вопросам культуры и искусства. Кстати, эти воззрения Ленина еще в первой половине 20-х годов пропагандировал в своих статьях о Советском Союзе Август Цесарец. Попадобилось время, чтобы социальные писатели смогли постичь смысл ленинских статей о Толстом, хотя первый перевод одной из них появился в 1928 г. в журнале «Критика». Для этого нужно было расширение эстетического кругозора, чему, несомненно, помогли и дискуссии в среде социальной литературы, и полемика с ее внешними оппонентами, а также возмужание самих писателей и все более откровенный их интерес к реализму.

Надо сказать, что с самых первых своих шагов социальные литераторы чувствуют недостаточность для искусства только требований идейного порядка. Отталкиваясь от фрейдистского понимания психологизма и разрыва идейного и художественного начал с акцентом на художественно-бессознательном, свойственных сюрреализму, возникшему одновременно с течением социальной литературы и, в свою очередь, претендовавшему на звание революционного литературного течения, они пытаются нащупать свое понимание соотношения этих начал. Уже в пору создания «Книги товарищей» редакторы альманаха задумывались над тем, как добиться того, чтобы «альманах был высокого уровня не только в идейном, но и в художественном отношении и смог достойно представлять молодую югославскую лирику»<sup>23</sup>. В 1932 г. в специальном номере белградского журнала «Стожер», посвященном словенской литературе, М. Клопчич пишет о том, что пролетарскую литературу должно прежде всего отличать «качество оригинальных произведений»<sup>24</sup>. Но это были только первые шаги, скорее свидетельствующие о неудовлетворенности художественным уровнем многих выходивших в конце 20-х — начале 30-х годов из-под пера социальных литераторов произведений. Недаром первой из проблем собственно эстетического характера, которая оказалась в центре внимания литературной критики и самих писателей, стала проблема сущности и содержания понятия «социальность» в литературе и борьба против псевдосоциальности.

Это было тем более важно, что этот эпитет входил в название течения, в силу невозможности по цензурным со-

ображениям ввести определение ее как пролетарской или социалистической.

Итоги первого этапа развития социальной литературы, нам кажется, были сконцентрированы в статьях О. Кершова «Некий „марксистский“ реферат об искусстве» (1929), М. Дурмана «Псевдосоциальные тенденции в нашей литературе» (1931) и В. Маслеша «Несколько методологических замечаний» (1932). Первые два автора сосредоточили свое внимание на отграничении пролетарской социальной литературы от псевдосоциальности, которая, по их мнению, была, с одной стороны, проявлением конъюнктуры, с другой — слабости собственно революционной литературы. В. Маслеша вплотную подходит к вопросу о характере движения социальной литературы как движения художественной культуры, которое должно быть «адекватное выражение общественному движению масс». Один из самых образованных деятелей КПО Маслеша определяет социальную литературу, исходя не только из экономических, политических, философских, но и индивидуально-психологических факторов. По его мнению, оно не сводится «к дидактическому, мелкобуржуазному утилитаризму или субъективной тенденциозности» и заключается в «преобразующей социальной тенденциозности». Социального литератора от писателей других направлений должно отличать не только знание общественной сути проблем и иное к ним отношение. Оно может быть лишь исходной точкой творчества, так как в конечном итоге «литература — это переживание, сопереживание, оценка»<sup>25</sup>. Маслеша справедливо полагает, что такую литературу Югославия имеет в лице «пионеров нового бунтующего направления — Крлежи, Цесарца, Галогачи»\*, ибо «несомненно линия социальной тенденциозной литературы начинается ими и прочерчена в их творчестве необычайно ясно»<sup>26</sup>. Он также одним из первых заговорил о значении для художественного творчества индивидуально-психологического момента и эмоциональности выражения. «Каждая фраза, — пишет он в статье «Литература о войне», — если она эмоциональна, должна иметь плоть и кровь, должна быть выражением переживания. Чем сильнее переживание, тем фраза эмоциональнее, яснее, выразительнее и точнее»<sup>27</sup>.

Сербской исследовательнице Л. Джорджевич принадлежит вывод, с которым трудно не согласиться. Ею отмечено, что, несмотря на слабости своей литературной теории и ма-

\* Стеван Галогача — повеллист, литературный критик, один из редакторов изданий социальной литературы.

лой художественной ценности первых произведений, «социальная литература начального периода сделала очень много для пробуждения духа и прогрессивно-социальной ориентации творческих сил, для просвещения широких масс трудящихся и для объединения части прогрессивно настроенной интеллигенции, особенно молодой»<sup>28</sup>.

Вехой не только для советской литературы, но и для революционных литератур мира стал Первый съезд советских писателей. Широкое участие представителей зарубежной творческой интеллигенции придало ему характер международного форума. Для них он стал провозвестником нового этапа — этапа консолидации всех демократических литературных сил, что в первую очередь отражало стремление сотрудничества на более широкой платформе. И такой платформой стал реализм, втягивающий в орбиту своего влияния все большее число писателей. Особое впечатление произвел проявленный на съезде интерес к чисто художественным, профессиональным вопросам, которыми так часто пренебрегали до этого в среде революционных писателей. Первый съезд советских писателей провозгласил основным методом советской литературы социалистический реализм, разъяснив его содержание и обратив внимание на те «исключительные возможности проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров», которые предоставлял этот метод.

Но так же, как и в предшествующий период, когда в развитии социальной литературы более ощутимо сказывалось воздействие пролеткультовских и вульгарно-социологических тенденций, так и теперь никакое влияние не могло бы быть воспринято и тем более стать таким плодотворным, каким оказалось воздействие идей Первого съезда советских писателей в югославской среде (и не только там), если бы в ней самой не созрели для этого соответствующие условия. Это было время возмужания социалистической литературы, овладения ею методом социалистического реализма. Получив дополнительный импульс, она обратилась к углубленной выработке теоретических основ нового реализма, используя опыт художественной практики югославских литератур. Существенно меняется и ее отношение к критическому реализму. Ее представители не только не отрицают своего родства с ним, но и становятся пропагандистами «истинных ценностей культурного наследия», что, в свою очередь, помогло им самим «в кристаллизации теоретических основ метода нового реализма, который осознал необходимость опереться на позитивные традиции старого критического реализма в на-

шей литературе». Эти слова принадлежат писателю и критику Йовану Поповичу, который еще несколько лет назад, как отмечалось выше, провозглашал необходимость полного разрыва со всем прошлым. В 1938 г. он пишет статью, содержащую глубокий анализ творчества сербского драматурга XIX в. Йована Стерици Поповича и его значения для современной комедиографии. «Современный комедиограф, — кончает свою статью Попович, — может и должен научиться у Стерици, как с помощью реалистического метода проникнуть в существенные и типичные явления своего времени, как изображаются характеры и условия, в которых они формируются. Они могут воспринять от него серьезное отношение к своему призванию литератора, просветителя и воспитателя своего народа»<sup>29</sup>.

Идейно-эстетическая переориентация литературы приводит к середине 30-х годов к существенным изменениям в соотношении родов и жанров. Господствовавшие в 20-е годы поэзия и драма, определявшие в основном художественный уровень литературы, в новом десятилетии уступают по своему значению место прозе. Разумеется, поэзия и драма не только не исчезают с литературной сцены, но и сохраняют весьма прочные позиции. Достаточно назвать такие поэтические имена, как Д. Максимович, М. Крлежа, О. Жупанчич, М. Ярец, А. Градник, Р. Зокович, К. Рацин, а в области драмы — Б. Нушича. Тем не менее реализм шире и глубже всего проявляет себя в прозе. Критический реализм сохраняет пристрастие к малым прозаическим формам, лишь изредка покидая излюбленный жанр и выходя на просторы крупной прозы. Наиболее интересным здесь представляется творчество сербского писателя Бранимира Чосича. Социалистическая литература, достигнув немалых успехов в рассказе и повести (Х. Кикич, А. Инголич, Ц. Космач, М. Крапец, Прежихов Воранц, И. Потрч, Б. Чоичич, Н. Лопичич и др.), вносит несомненный вклад в развитие жанра романа. Особая заслуга принадлежит здесь М. Крлеже и словенским писателям, произведения которых получили широкую известность и чье повествование сразу же было признано критикой. В 30-е годы социалистическая литература вырывается вперед, создав наивысшие художественные ценности в жанре романа. Более того, она оказывает несомненное воздействие на писателей общедемократического крыла и способствует все большей «социализации» их произведений.



## Новое в «старом» реализме

Общественная и культурная ситуация, сложившаяся после установления военно-монархической диктатуры, характеризовалась резкой и все усиливающейся поляризацией сил. «Никогда до этого,— пишет хорватский ученый М. Ваупотич,— писатели наших литератур не оказывались перед необходимостью решения стольких не только эстетических, но и идеологических, политических и моральных дилемм»<sup>1</sup>. Подавляющее большинство представителей культуры включилось в общедемократическое антифашистское движение Народного фронта. Пример В. Назора, И. Г. Ковачича, Б. Нушича, Д. Максимович, Ф. Бевка, Ю. Козака и многих других писателей, испытавших воздействие атмосферы активизации демократических сил и шедших на сближение с литераторами социалистического направления, очень показателен. «К концу 30-х годов, в канун войны, подавляющая часть словенских культурных деятелей,— пишет, в частности, Е. И. Рябова,— стояла на прогрессивных, демократических позициях»<sup>2</sup>. Политическое размежевание произошло и в католическом лагере, из которого выделилась антифашистски настроенная часть. Составлявшие ее писатели отказались сотрудничать в связанном с клерикальными кругами журнале «Дом ин свет» и организовали свое издание «Деяние» (1938—1941), а некоторые бывшие сторонники «Дом ин света» полностью порывают с религиозным мировоззрением.

Все это не могло не повлечь за собой пересмотра самой системы этических и эстетических ценностей. Для многих литераторов, находившихся во власти ощущения исторического бездорожья, хаоса и разочарования во всем, 30-е годы стали переломными в их понимании своей причастности к судьбам народа. В творчестве это означало не только поворот к реализму, трезвому анализу современных проблем, но и откровенной общественной тенденциозности. Основную примету критического реализма уже в 1932 г. М. Богданович видел в приоритете идейной ориентации, проявлявшейся «в активном социальном критицизме», который в большей или меньшей мере вел писателей «к предвидению и поискам новой социальной структуры»<sup>3</sup>. И хотя сербская проза тогда давала мало материала для такого вывода, критик правильно уловил тенденцию развития этого направления, видя прежде всего в творчестве Бранимира Чосича возможности для ее проявления. М. Богданович отметил и то, что изменение в соотношении литературных сил и «социализа-

ция» критического реализма происходили под воздействием молодого, по быстро крепнущего течения социальной литературы.

Роман критического реализма среди прочих прозаических жанров по-прежнему занимал скромное место. Большинство созданных в этом жанре произведений не вышли за рамки своих национальных литератур, тем не менее они, несомненно, отразили общее стремление к созданию обобщающих, синтетических полотен, как и к сочетанию нравственно-психологического и социального аспектов художественного исследования. В целом реализм 30-х годов отличается интерес к жизни народных масс, в которых писатели почувствовали реальную общественную силу. «Центр словенских сил теперь в народных массах,— писал, например, словенский ученый А. Слодьяк.— Это ясно поняли некоторые наши старшие и молодые прозаики: Бевк, Прежихов Воранц, Мишко Кранец, Инголич и Потрч»<sup>4</sup>. Неслучайно ряд писательских имен, перечисленных Слодьяком, открывает имя Бевка, хорошо известного писателя и борца за права словенцев в оккупированных фашистской Италией словенских областях. В своем лучшем романе «Капеллан Мартин Чедермац» (1938), который вышел в Любляне под псевдонимом П. Седмак, Бевк воссоздает атмосферу страха и репрессий и одновременно растущего сопротивления политике денационализации, проводимой итальянскими фашистами. Расслоение затрагивает и священнослужителей. Среди тех, кто мужественно отстаивает национальные права словенцев, находится главный герой романа — пожилой приходский священник Мартин Чедермац. Сам конфликт произведения, та мучительная эволюция, которую проходит глубоко верующий человек, усомнившийся в конце концов в существовании бога, раскрываются на крепко спаянных национальных, нравственных и социальных коллизиях\*. В романах С. Яковлевича «Девятьсот четырнадцатый» (1934), «Под крестом» (1935), «Врата свободы» (1936), составляющих «Сербскую трилогию», реалистическое освещение получает тема первой мировой войны, а его роман «Смена поколений» (1940) вво-

\* «Капеллан Мартин Чедермац» был сразу переведен на словацкий язык. Югославские же власти, побоявшись распространения романа в других, кроме Словении, областях Югославии, запретили номер сараевского журнала «Преглед», в котором был напечатан отрывок из этого произведения, а итальянские пограничные станции получили приказ изымать его у всех проезжающих. И все же четырехста экземпляров этой мужественной книги пересекло границу и проникло в Словенское Приморье.

дит в сербскую литературу изображение революционного брожения среди молодежи в канун второй мировой войны. Хотя современная Яковлевичу критика справедливо отмечала невысокий художественный уровень его произведений, они завоевали огромную популярность. Читателя привлекло в них изображение событий недавнего трагического прошлого с точки зрения народа, который является коллективным героем «Сербской трилогии».

Коллективным героем романа В. Назора «Пастырь Лода» (1938, доработан в 1946) тоже стал народ. Обратившись к образу бессмертного античного сатира, писатель делает его участником исторических событий начиная со II в. до н. э., когда в Далмацию пришли римляне, до современной борьбы с итальянским и немецким фашизмом. В этом фольклорно-реалистическом романе Назор, по собственному признанию, хотел выразить «всю свою тоску, отвращение и ярость»<sup>5</sup>. Довоенный вариант последних глав поэтому звучал столь пессимистично — демистифицированный сатирик, принявший облик простого крестьянина, преследуемый и унижаемый, оглашает леса криком, подобно затравленному зверю. Народно-освободительная борьба преобразила не только создателя произведения, но и его героя, образ которого получил теперь идейную завершенность. В написанных в годы народно-освободительной борьбы последних главах романа герой становится партизанским курьером, другом Ивана Горана Ковачича, трагическая смерть которого заставляет Лоду впервые заплакать, что делает его смертным и окончательно сближает с людьми.

В 30-е годы в полную силу раскрылся талант сербского писателя Бранимира Чосича. Его творческая эволюция индивидуально неповторима, и в то же время она дает повод для размышлений о типологии романа критического реализма этого времени.

Бранимир Чосич (1903—1934) прожил короткую жизнь. Но и за отпущенные ему тридцать лет он смог проявить себя как значительная личность и значительный писатель. Первый удар по патриархально-идиллическим представлениям, в которых он был воспитан, нанесла мировая война. Судьба свела Чосича в одном классе гимназии со многими будущими писателями — М. Ристичем, М. Дединцем, Б. Ковачевичем и др. В организованном ими в 1919 г. молодежном литературном клубе, ставившем задачу пропаганды югославского культурного единения, они делали свои первые шаги в литературе и литературной критике. Но вскоре пути участников клуба разошлись: Ристич, Дединец и Тимоти-

вич в 1922 г. основывают модернистский журнал «Путеви», а Чосич выбирает для себя реалистический способ изображения и начинает сотрудничать главным образом в журнале «Српски книжевни гласник». Он работает корректором, затем корреспондентом в разных газетах. И все время, несмотря на прогрессирующую тяжелую болезнь, учится, используя любую возможность — изучает историю, историю искусств и социологию в университетах Белграда, Лозанны и Сорбонны. Среди любимых его писателей были И. С. Тургенев, К. Гамсун и М. Серао.

Б. Чосич писал рассказы — с них он начал свой путь в литературе, но с первых же шагов в искусстве его привлекал роман. В 1925 г. в письме к матери он делится с ней своими замыслами о великом романе, какого не знала еще сербская литература. Он должен был бы охватить период от 1900 до 1925 г. Но этот замысел пока еще не по плечу молодому писателю, хотя все, что он писал, было приближением к его осуществлению. В 1925 г. выходит его первый роман «Шабаш» («Врзано коло»), в котором описаны нравы «золотой молодежи» Белграда, отправившейся на летний отдых в Дубровник. Чосичу чужды ее бездуховность, ложь, легкомысленное отношение друг к другу, бездумная жажда удовольствий, удовлетворить которую они готовы любой ценой. Писатель прекрасно знал быт и нравы этой среды и реалистически пластично и живо их изобразил. В этом он был последователем реалистов начала века — М. Ускоковича и В. Миличевича, воссоздав саму атмосферу ломки патриархальных представлений и триумфального шествия «новой свободной жизни». Но в отличие от своего современника А. Цесарца, который через три года выпустит роман на тему «золотой молодежи» и увидит в этой социальной среде питательную почву, на которой произрастают пособники фашизма, Чосич пока не видит в своих героях будущих заправил экономической и политической жизни и их верных слуг и никак не связывает моральный аспект проблемы с аспектом социальным. И в этом отношении его роман являет собой типичный пример романа критического реализма 20-х годов.

Моральные дилеммы встают и перед героем следующего романа Чосича «Два царства» (1928). Сын учителя Срба Миошкович всеми силами стремится вырваться из мешающего мира и проикнуть в кажущийся ему совершенно иным высший свет. Конфликт строится на столкновении доброго и порядочного молодого человека, воспитанного в старых патриархальных традициях, и не признающим пи-

каких нравственных ограничений обществом. Когда же герой, принеся немало моральных жертв, достигает желаемого, по воле автора он отправляется в средневековый монастырь, где под влиянием местного монаха переоценивает свое прошлое и возрождается для новой жизни. Морально-дидактическая заданность этого произведения, проистекавшая из искренней веры Чосича в борьбу спиритуального и материального (отсюда название романа) как основы жизни, выражается столь прямолинейно, что разрушает художественную основу романа и заводит писателя, по собственному его признанию, в тупик. Но в этом была и своя положительная сторона — Чосич понял, что старым путем дальше идти нельзя. В 1928 г. он записывает в своем дневнике: «Я все еще не нашел свой способ выражения. Лучше замолчать на многие годы, чем продолжать блуждания и метания». Он предъявляет к себе необычайно высокие требования: «...до двадцати пяти лет мне можно было кое-что и прощать. Теперь я должен стремиться к полной отдаче, а не только пробовать»<sup>6</sup>. Это критическое отношение к себе открывало новый период в его творчестве — период работы над романом «Скошенное поле». Параллельно писались рассказы, в предисловии к сборнику которых «Словно воды протекшие» (1933), Чосич не просто критически оценивает предшествующий период своего развития, но уже видит для себя выход из пережитого им творческого кризиса. «Передо мной открылся новый путь, — писал там Чосич, — а на нем новые духовные переживания, новый опыт. Я вступаю на него, распахнув руки, открыв глаза и уши, весь сосредоточившись на голосах, поднимающихся от земли»<sup>7</sup>. Это был процесс возмужания человека и писателя, его победа над предрассудками и идеалистическими метафизическими представлениями, процесс вдумчивого познания жизни. Как пишет современная исследовательница творчества Чосича Н. Андрич, на этом пути у него оказался сильный союзник в лице группы писателей социальной литературы, с которыми он в это время завязывает дружеские отношения. Это были Й. Попович, В. Маслеша, Х. Клайн, Р. Раткович и др.<sup>8</sup> В 1928 г. Чосич получает программу издательства и журнала «Нова литература» и приглашение к сотрудничеству. Зная о предполагаемой встрече писателя с Р. Ролланом, редакция органа социальной литературы просит Чосича привлечь французского автора к их начинаниям. Тогда же и сам Чосич планирует издание своего журнала, вокруг которого он хотел объединить левые художественные силы, людей, «имеющих в большей или меньшей мере иной, чем бур-



жуазный или даже эстетский, высший идеал». Журнал, по его замыслу, должен был стать «боевой реакцией на весь наш современный образ жизни»<sup>9</sup>.

Все эти изменения в общественной и эстетической позиции писателя в полной мере отразились в его последнем романе. «Скошенное поле» (1934)<sup>\*</sup> охватывает период с начала первой мировой войны до 1925 г. Его составляют две части, предваряемые своеобразным эпилогом-прологом, который так и назван «Конец — начало», где перед следователем предстает покушавшийся на убийство герой. Он понимает, что его поступок бессмыслен и ничего изменить в устройстве общества не может. Как все это могло произойти, каковы личные и общественные причины случившегося? На эти вопросы отвечает своим романом писатель, выходя, однако, за рамки биографии одного героя.

Характер, стиль и композиция обеих частей романа отражают ту творческую эволюцию, которую прошел писатель в процессе создания своего произведения. «Мучения с завершением романа, — писал Чосич — в начале 1933 г. — объясняются тем, что его концепция два года назад (время начала работы над ним) и то, что я думаю по поводу большинства проблем сейчас, различны во всем»<sup>10</sup>.

Первая часть романа — «Юность» — во многом автобиографична. В ней рассказывается о жизни Ненада Байкича и его семьи в течение четырех лет первой мировой войны и первых столкновениях воспитанного матерью и бабушкой впечатлительного мальчика с суровой военной действительностью. В его жизнь входит смерть близких, голод, унижение. Мальчик начинает задумываться над тем, почему «чужие люди пришли в чужую страну и распоряжаются как дома: снимают вывески, переименовывают улицы, споят памятки — во имя чего и кого?.. он вдруг ясно понял, что не могут быть правыми обе воюющие стороны; одна из них, будучи неправой, всегда действует силой»<sup>11</sup>. Жизнь ставит перед мальчиком новые вопросы и после победы, когда среди победителей он видит и тех, кто сотрудничал с оккупантами. Завершилось детство, и завершилось оно «ощущением горечи обмана».

«Юность» написана в традициях романа воспитания, романа одного героя и его становления как личности в водовороте общественных потрясений, которые, однако, играют подчиненную роль и функционально имеют значение лишь фактора, важного в интеллектуальном и нравственном раз-

<sup>\*</sup> В 1935 г. роман был переведен на словенский и чешский языки.

витии героя. Образом основного персонажа связываются во-едино многочисленные эпизоды, расположенные в хронологически последовательном ряду. И хотя изложение ведется от автора, в нем часто освещение событий подано с точки зрения подростка, что определяет лирическую тональность этих глав.

Вторая часть книги строится иначе, иной и ее общий характер и принципы построения. То, что ранее служило фоном, теперь выходит на передний план. И это изменение аспектов изображения проступает уже в самом названии второй части — «Силы». Если название первой части включало в себя общечеловеческое и в то же время очень личное содержание, то в названии второй подчеркнуто обобщенно-безличное начало. Оно определяет и название главок — «Завещание», «Акционерное общество „Штампа“» («Печать» — как видим, даже название газеты восходит к обобщенному понятию печати вообще) и т. п. В этой части романа писатель пытался осуществить свой замысел общественного романа, в котором раскрывалась бы «художественная история истории, история общества и личности, история отношений всех видов, отношения личности к обществу, общества к личности, личности к богу, природе, к самой себе»<sup>12</sup>. В подобном подходе заключалась главная новизна романа Б. Чочича.

Смена ракурса приводит к изменению соотношения личного и общего в самой подаче материала, расстановке образов в целостной художественной системе произведения и степень их психологической разработки. Ненад Байкич, которому уже двадцать один год, — один из сотрудников газеты «Штампа» и один из практически равноправных персонажей среди нескольких выделенных героев, втянутых в общий механизм капиталистического организма: в конкретном смысле — это газета, а в более широком — банки, Скупщина, «святое семейство» Маторовичей, владельцы фабрик, домов и той же газеты, и политическая борьба лидеров буржуазных партий — Деспотовича и Солдатовича, прототипами которых послужили реальные политические деятели Сербии. В «Скошенном поле» иначе, чем в первом романе, трактуется писателем и проблема «золотой молодежи». Теперь он ближе в ее освещении к А. Цесарцу. Легкомысленных бездельников сменили наглые в своем довольстве и безнаказанности «хозяева жизни», признающие только главенство силы. Эти люди даже в своих «шутках» не дорожат человеческой жизнью и легко переступают через тех, кто так или иначе встает на их пути. Миле Майсторович — литературный

брат Панкраца — героя романа А. Цесарца «Юпоша из золотой молодежи и его жертвы» \*. Сходны даже принципы создания этих образов — сгущение критических красок, не переходящее, однако, в сатиру. Бездуховное, обесчеловечивающее пачало в живущих по законам джунглей людях становится определяющей чертой этого социального типа, представляющего большую общественную опасность. Данный момент теперь отчетливо проступает и в произведении Чосича. Надо сказать, что в обрисовке заправил буржуазного мира писатель использует столь же близкий Цесарцу прием выделения доминирующей черты характера, которую он, опираясь на имеющуюся и в сербской литературе традицию, подчеркивает уже самой фамилией персонажа — Деспотович, Солдатович, Майсторович (мајсторија — переносное значение этого слова — хитрость, плутовство), Распопович (поп-растрига, а в данном контексте — человек, меняющий свои взгляды), Шулевич (от слова шулер) и т. п. Во всех них главенствует стремление к обогащению и власти, и все они не гнушаются самым откровенным обманом, насилием, а если пужно, то и убийством. Эти люди при всех существующих между ними противоречиях объединены в один лагерь. Другой составляет увязавшее в нужде и долгах сербское село, зависимое и униженное, продающее за кусок хлеба душу и убеждения мелкое чиновничество — в романе это главным образом сотрудники издательства и редакции газеты «Штампа», т. е. все те, кто «сражался и боролся за свободу» и для кого она «оказалась голой и голодной». В этом обществе разбиваются все иллюзии молодого Байкича (не случайно его имя образовано от слова байка — сказка), все его попытки остаться честным человеком в мире бесчестья, и он оказывается на краю гибели. Доведенный до отчаяния опутавшей его ложью, он стреляет в паглю смеющегося подлеца, по вине которого совершает самоубийство дочь его друга. Чосич прекрасно отдает себе отчет в том, что подобный акт индивидуального возмездия не может ничего изменить. Сербская литература дала немало примеров художественного анализа такого разрешения конфликта личности и буржуазного общества и развенчала любые попытки найти спасение в возвращении в деревню, на родину, или уходе из жизни. Чосич блестяще продолжил эту линию в сербском реализме, внося в разработку этой проблемы более глубокое

---

\* Известно, что Чосич хорошо знал произведения Цесарца и считал его, наряду с М. Црнянским, значительным современным романистом<sup>13</sup>.

понимание социальной природы капиталистического общества и его законов. Он сделал и следующий шаг — герой романа не видит для себя выхода, но его видит писатель.

«До сих пор,— пишет Чосич, характеризуя своего героя,— Байкич представлял себе мир в виде множества мостов, которые радиусом расходятся от него во все стороны. Человек свободен и идет, преодолевая препятствия среды, в соответствии со своими склонностями по тому или другому мосту, в том или ином направлении.

Вначале Байкич в самом деле шел куда хотел, но вскоре понял, что так далеко не уйдешь».

В этом размышлении Чосича в заключительной главке книги, нам кажется, содержится известная полемика с раздумьями И. Андрича о мостах, как самом ценном общем достоянии человека и человечества. «Они принадлежат всем и каждому,— писал Андрич в 1933 г. в своем эссе «Мосты»,— одинаково относятся ко всем, полезные, воздвигнутые всегда осмысленно, на месте, где наибольшее количество человеческих нужд, они более долговечны, чем прочие сооружения, и не служат ничему тайному и злему»<sup>14</sup>. Мосты для Андрича были символом гуманизма, обобщенным выражением «неизбывного и неутолимого стремления людей связать, примирить, соединить все, что возникает перед нашим взглядом, разумом и ногами, дабы избежать раздела, противоречия и разлуки»<sup>15</sup>.

Таковы они и для Чосича, но в отличие от Андрича он подчеркивает другое — то, что мосты могут служить и тайному, и злему, причём не вообще тайному и злему (это прекрасно показал в своих произведениях и Андрич), а конкретному, имеющему свое социальное лицо злу, и что если идти по любым мостам без определенной и ясной цели, то сами по себе они никуда не приведут. Правда, в романе Чосича мысли о необходимости объединения честных людей, «которые отказываются быть членами такого общества, отрицают самые его основы», как и о том, что «только подлинное товарищество может вырвать человека из пут зависимости от общества и помочь ему в борьбе за человеческое достоинство», еще не находят адекватного художественного выражения и пока введены публицистическими средствами, подобно, например, рассуждениям автора об империалистическом характере первой мировой войны. Жизненный опыт самого писателя и его героя были таковы, что тот и другой лишь умозрительно могли судить о том пути, каким следовало бы идти. Но, как выразился М. Богданович, имея в



виду больше всего творчество Б. Чосича, активный социальный критицизм вел писателей такого типа к предвидению этого нового пути. Рисуя своего героя, Чосич остается в рамках реализма, т. е. исторической правды, и изображает его как жертву буржуазного общества, с которым он вступил в конфликт. Это общество не прощает никакого бунта, тем более если против него поднимается рука с револьвером. Нам кажется символической переключка концовок последних главок каждой из двух частей романа. Первая завершается сценой, в которой обманутый в лучших своих чувствах Ненад-подросток идет по улице, не слыша праздничного ликования по случаю победы и образования нового государства: «...у него было такое ощущение, будто все его лицо в синяках и в крови, и нет сил стереть ее». В конце второй части это было уже не ощущение, а реальность — избитый Байкич «чувствовал, как все его лицо заливается кровью, но не мог вытереть ее». Так замыкается круг — как, собственно, и названа последняя глава — борьба одиночки обречена на неуспех, она ничего не может изменить ни в жизни героя, ни в жизни общества. Ненад это понимает и прямо говорит об этом в ответах следователю. В то же время он не рассказывает в содеянном, ибо иначе он не мог отстоять свое человеческое достоинство.

Новизна романа Чосича «Скошенное поле» для сербской и всей югославской литературы определялась расширением проблемно-тематического диапазона, его художественного содержания и связанными с этим структурно-композиционными изменениями. Жизнь героя не замкнута рамками исключительных чувств интеллигентного человека и его чисто психологическими и нравственными дилеммами. Ранее в центре внимания критического реализма был процесс разложения личности под влиянием среды, теперь — поиски личностью не только этических, но и социальных ценностей, понимание своей сопричастности к борьбе за их отстаивание и попытки энергичного действия. Это стало характерной чертой творчества большинства критических реалистов 30-х годов — Ф. Бевка, Б. Чосича, Й. Хорвата, Й. Дончевича, обращавшихся в это время к социально-психологическому роману с существенными элементами и романа общественно-политического. По этой линии шло сближение критического реализма и социального и в сфере идейной — беспощадная критика буржуазных отношений, и в сфере художественной — разработка в основном типа социально-психологического романа разных видов: романа героя и романа, тяготеющего к панорамному освещению жиз-



ни общества в противоборстве составляющих его сил. В этом отношении Чосич добился наибольшего успеха.

Романом «Глухая пора» (1940) эту тенденцию в сербской литературе продолжили бывшие сюрреалисты А. Вучо и Д. Матич. Их общественно-исторический роман представляет собой панорамно-хроникальное изображение жизни сербского общества в течение нескольких лет. Роман открывается женитьбой в 1900 г. Александра Обреновича на Драге Машин и завершается заговором офицеров и убийством в 1903 г. королевской четы. Это было время исторического произвола самодура-короля и его жены, приведшее к застою общественной и политической жизни в стране, которое так великолепно было запечатлено в сатире Р. Домановича, особенно в его «Страданиях» и «Мертвом море» (1902). К этому периоду сербской истории, дававшему пищу для размышлений также читателям 40-х годов, и обратились Матич и Вучо. Они показали кажущуюся тишину этой «глухой поры», раскрыли и то, как в глубине ее зрели силы, которые вскоре прорвут это видимое спокойствие. Недовольство абсолютистским режимом захватило почти все слои общества — от буржуазных до демократически настроенной молодежи и рабочих. Изображением в конце произведения рабочей демонстрации писатели обращаются к новым общественным силам в истории Сербии.

Критика в лице И. Секулич и Дж. Йовановича справедливо упрекала Матича и Вучо в поверхностном изображении духовной жизни сербского общества, в схематизме в обрисовке отдельных его представителей, в подмене раскрытия атмосферы времени и духа эпохи декоративной экзотикой<sup>16</sup>. Однако важно, что в этом романе была продолжена уже заявившая о себе в творчестве критических реалистов тенденция, связанная с возросшим уровнем их историзма. В романе Матича и Вучо он проявился в отклике на существенные проблемы своего времени. Как писал Дж. Йованович, «те, кто любит Сербию, те, кто хочет видеть ее такой, какова она есть, пусть увидят ее в вихре мятежей, поднявшейся со сжатыми кулаками и взмывшими вверх мотыгами, как и уставшей, обессиленной в глухом клекотании скрытой ярости, поработочной, грязной и оплеванной теми, кто бесстыдно отождествляет себя с ней; те, кто хотят знать о ее муках и терзаниях, слышать ее крик и проклятия, пусть слушают ее угрозы и ее советы; все те, кто хочет понять ее, впитать в себя ее дух, как сухая земля ливневые воды, как вдыхают горный воздух,— пусть обрадуются, что хотя бы на мгновение заглянули в ее педавшие

прошлое. Все лучшее и художественно полноценное в романе «Глухая пора» соткано из таких мгновений; в них проступает действительность Сербии»<sup>17</sup>. Эти поэтичные строки критика-марксиста могут быть отнесены ко всей прогрессивной литературе Югославии того времени.

Роман «Глухая пора» появился через год после романа словенского писателя социального реализма Прежихова Воранца «Пожганица» и в тот же год, когда и его роман «Добердоб». Нетрудно увидеть проступающие в этих произведениях сближающие их типологические черты. Это — панорамность изображения, параллельная подача материала, отсутствие основного героя и общей для всего произведения фабулы. Раньше мы отмечали точки соприкосновения в миропонимании и изображении у Б. Чосича и А. Цесарца, говорилось и о сближении с социальным реализмом Ф. Бевка. Заметить их можно и у Матича и Вучо, и у Прежихова Воранца. Таким образом, речь идет не о случайных совпадениях, а о характерных тенденциях в развитии реализма и реалистического романа. Именно в соотносительности с общим процессом отдельные формальные приемы приобретают значение типологически важных компонентов, свидетельствующих о развивающихся в реализме жанровых структурах. Но одновременно с еще большей очевидностью выявляются и различия между критическим реализмом и социалистической литературой. Сознательный историзм представителей социалистической литературы дал им возможность добиться в жанре романа наибольших успехов, ввести в литературу новые его типы, продемонстрировать многообразие его видов.

## Обличительный реализм Мирослава Крлежи

С именем Мирослава Крлежи (1893—1981) в югославских литературах XX в. связаны многие литературные свершения. Личность этого страстного борца с общественной несправедливостью, невежеством, глупостью и ложью, искреннего, настойчивого как в своих прозрениях, так и в своих заблуждениях художника, искрометного публициста и остроумного полемиста оказала огромное воздействие на интеллектуальную жизнь Югославии нескольких десятилетий. Творчество его явилось одной из ярчайших страниц в истории литературы нашего времени. Поэт, прозаик, драматург, эссеист, он стал новатором в разных формах художественного слова.

После окончания загребской гимназии Крлежа был отправлен отцом в кадетскую школу, а затем путь вел его в

военную академию в Будапеште — Лудовицеум. Вспоминая об этом времени, он писал: «На пештской свалке ... превращенной в королевский экзерцир-плац Ракоци, я грезил о международной солидарности, а читая Толстого, Петефи \* и Ибсена, сочиняя стихи, я обрывал в себе последние нити, связывавшие меня с Австрией и с португезией австрийского офицера»<sup>1</sup>. Несовместимость настроений восемнадцатилетнего юноши, увлеченного идеями национально-освободительной борьбы, мечтами о югославском единстве, и военной муштры стала особенно невыносимой, когда разразилась первая балканская война, всколыхнувшая надежды угнетенных народов Австро-Венгрии на освобождение. Крлежа бежит из Лудовицеума в Белград, чтобы присоединиться к сербской армии и принять участие в борьбе южнославянских народов против Турции. Но по дороге его схватывают и возвращают в Будапешт. В 1913 г., в канун второй балканской войны, он бежит вновь и столь же неудачно: заподозренный в шпионаже юноша выдается австрийским властям. Его исключают из Лудовицеума без права поступления в высшие учебные заведения страны.

В те же годы Крлежа много читает. В круг его чтения входят югославские, русские, западноевропейские и восточные писатели, мыслители, публицисты. Он спорит с Достоевским, его философскими идеями, особенно с его призывами к «самобичеванию, самооплевыванию и самоунижению»<sup>2</sup>, и восторженно приветствует Герцена: «Герцен о тысяча девятьсот сорок восьмом годе — да! Кропоткин «завоевание хлеба»\*\* — да! Безоговорочно!» (декабрь, 1914; I, 22). В начале войны молодой писатель заносит в дневник такие наблюдения: «Через наш вокзал днем и ночью идут поезда, в них сотни тысяч невинно осужденных отправляются на смерть. Приходят вагоны полные раненых — без рук, без ног, — и все они живут рядом с нами в этом маленьком городе и ночь напролет стонут в больницах, здесь они умирают, похоронные процессии тянутся по городу, глухие процессии по глухим улицам, а в это же время в глухих кафе сидят глупцы, занятые идиотскими эгоистическими проблемами своих идиотских любовных треугольников. Пишутся стихи — перепевы старинных канцон о глупой любви, плачущей под гитару» (I, 30).

\* Стихотворение Петефи «Песня волков», по признанию Крлежи, было первым и самым сильным импульсом, побудившим его начать писать.

\*\* Имеется в виду работа Кропоткина «Хлеб и воля» (1892).

Всему шаблонному в литературе, слащаво-сентиментальному, оторванному от времени Крлежа противопоставляет свои поиски, идущие по двум линиям: «какофония «Кралева» августа прошлого года и этот проклятый домобранский\* контрапункт» (I, 158). В 1915 г. им была написана символично-экспрессионистская драма «Кралево», названием этой пьесы он обозначил сущность произведений философского плана, пронизанных богоборческими идеями и языческим восприятием жизни. Углубленная живыми голосами реальности, эта линия будет продолжена им в драмах «Микеланджело Буонарроти» (1918), «Христофор Колумб» (1919), в поэзии 1917—1919 гг. Она присутствует и в прозе тех лет, например в «Гроссмейстере подлости» («Veliki meštar sviju hulja», 1919), и в драматургическом цикле: «Галиция» (более позднее название — «В лагере», 1922), «Голгофа» (1922) и «Волчий лог» (1923). В это же время в творчестве писателя выкристаллизовывается другое начало, которое он назовет «домобранским». С художественным освоением антивоенной темы, темы хорватского солдата в императорской армии прежде всего было связано приобщение Крлежи к тенденциозно-гражданскому реалистическому слову. Он открывает не только для себя, но и для хорватской литературы до сих пор незнакомую ей тему и новый подход к искусству. «Нашей литературе неизвестна казарма, и это литературе, вокруг которой вот уже двести лет нет ничего, что не было бы казармой», — пишет Крлежа, размышляя об оторванности современной ему литературы от национальной, народной жизни. А в 1917 г. он добавляет следующие строки: «Яна Комушар, домобраны Цафук и Ямбрек имеют право на своих поэтов» (I, 315).

Эти две линии, то обособляясь, то переплетаясь и дополняя друг друга, будут присутствовать в творчестве писателя в разной степени в разных жанрах. Линия «Кралева» больше проявлялась в поэзии Крлежи и в его драмах этого времени, линия «домобрана» находит более полное развитие в прозе. Объединяло их выраженное уже в 1916 г. понимание сущности писательского призвания: «...литератор прежде всего должен быть мыслителем и иметь ясное реальное и логичное представление о вещах. Писатель, если он достоин своего призвания, должен (подобно ученому) уметь объяснить явления и знать в каждом отдельном случае, чего он хочет. Он должен изображать жизнь в координатах времени

\* Домобран — солдат регулярных хорватских частей, входивших в состав австро-венгерской армии.



и пространства, реально и правдиво, т. е. так, как он ее видит, а не переписывать то, что он видел написанным у других» (I, 160).

Тогда же, в годы войны, возникает и упрочивается интерес Крлежи к социалистическому учению, приведший его к признанию роли Ленина и Октябрьской революции во всемирной истории человечества. «Залпы и картечь сегодня звучат по-ленински,— запишет в конце 1917 г. в своем дневнике солдат австро-венгерской армии Мирослав Крлежа.— «Аврора!». Это уже канонада межзвездная, а не только интернациональная, это канонада двадцать первого столетия... Ленин не из тех сеятелей, которые рассчитывают на каравай из урожая пынешнего лета. Он сознает, что пройдет несколько сезонов, прежде чем начнут печь хлеб из посеянных зерен» (I, 356). С 1917 г. он постоянно сотрудничает в социалистической прессе, пишет статьи о загребской бедноте, о голоде, публикует на ее страницах свои стихотворения. А с 1919 г.— с момента образования Коммунистической партии Югославии — Крлежа связывает с ней свою судьбу, свою жизнь, свое творчество. Как писал позднее Крлежа, в период уличных боев и баррикад, когда на бульварах «лаяли пулеметы», в период митингов и забастовок он вместе с А. Цесарцем отдает свой голос «санкюлотам и рабам» в глубоком убеждении, что только благодаря их несокрушимой энергии возможен социальный и культурный прогресс.

Путь Крлежи к социализму — это путь интеллектуального познания мира во всей сложности его противоречий, поиск ответов на мучительные вопросы общественной и политической жизни страны — национально зависимой, веками угнетаемой Хорватии, которая и в Королевстве сербов, хорватов и словенцев оказалась в неравноправном положении. Он приходит к пониманию того, что коренные проблемы его родины и других стран могут быть решены только в результате переустройства общественных отношений и построения социалистического общества. Так, во многом умозрительно, закладывались основы его мировоззрения, что и определило сильные и слабые стороны его идейных и эстетических позиций.

В 1916 г. Крлежа делает в своем дневнике еще одну очень важную для понимания формирования его как творческой личности запись. «Меня, как и Золя,— пишет он,— увлекает только отрицательная сторона жизни, т. е. грязь!» (I, 136). При всей категоричности этого суждения и его крайней заостренности, вызванной полемическим неприятием псевдоромантической и снобистски-эстетской вневре-



меньшой литературы, в нем зафиксировано присущее его натуре свойство, о котором он сам много лет спустя скажет: «В игре черного и белого я всегда видел мир больше в черном свете»<sup>3</sup>. Такова была особенность его художественного мироощущения. Эта внутренняя настроенность во многом определяла его всеобъемлющий критицизм и трагическое мировосприятие, породив противоречивость его художественного видения. По собственному признанию, он «был склонен к „декадентской подавленности“», она находила выход прежде всего в его интимной лирике. Позднее он сам назовет ее «лирикой усталости, досады и падломленности». Однако Крлежа был прав, утверждая, что в борьбе с этой, пошмаемой им как слабость, склонностью вырабатывалось и другое свойство его натуры: «...во мне все больше росла воля к преодолению этой слабости, к исцелению от нее, развивалось стремление к цельности, которая бы зиждилась не на настроении, а на действительности, и на действительности не только моей, но и всей той среды, где я имел честь родиться»<sup>4</sup>. Нельзя отказать писателю в проницательности и тогда, когда самую сильную сторону своего таланта он видел в беспощадной и бескомпромиссной критике капиталистического миропорядка, «глембаевского взгляда на мир», и считал, что она гораздо значительнее и весомее той, другой, «солипитической, романтической и субъективно-нигилистической» стороны его натуры.

Борьба за каждый помер журнала, за каждое произведение, а иногда и строчку, утрата друзей — не только в результате арестов, но и ренегатства или слабости и неспособности некоторых из них продолжить путь по столь опасной дороге, какой была дорога революционера и революционного писателя; постоянные преследования, нападки клерофашистов, — в этой атмосфере приходилось жить и работать крупнейшему писателю Югославии. А он работал упорно, жадно, неустово. Писал стихи, пьесы, романы, повеллы. Писал о музыкаптах, живописцах, писателях, мыслителях и философах разных времен и народов. Писал статьи на темы политические — о жизни в своей стране, о революции в России и в Европе, о международных событиях. Одним из первых в Югославии заговорил он о фашизме и его античеловеческой сущности.

Человек увлекающийся, упорный не только в правом деле, но и в своей неправоте, Крлежа часто вступал в полемику и был беспощаден как к врагам, так и... к своим сторонникам, если считал, что они ошибаются. Ему были

свойственны пережесты и крайности, например в дискуссиях о социальной литературе. Нетерпимость к действительно имевшим место недостаткам молодого течения приводила его к их абсолютизации и отрицанию художественного значения социальной литературы, к нежеланию увидеть те трудности, в которых ей приходилось формироваться и существовать. В полемическом азарте он не замечал того, что родило его со столь же неистовыми в утверждении своей правоты молодыми литераторами, почитавшими его, Мирослава Крлежу, и Августа Цесарца своими учителями. А родила их прежде всего беспощадность критического анализа буржуазного общества, всей системы общественных отношений и, пусть далеко не во всех произведениях, прорывающаяся вера в созидательные силы борющегося народа. При всем свойственном Крлеже скептицизме (это тоже одна из черт его человеческой природы) он верил в новое общество, которое возникло в Советской стране. Побывав там, он издал книгу «Поездка в Россию» (1926). В Советской России он увидел много горя, несчастья и страданий, но в ней, как нигде в мире, восторжествовал принцип — кто работает, тот и ест. Крлежа опубликовал несколько статей о молодой республике Советов, а его статьи и выступления о Ленине составили целый цикл — Лениниану<sup>5</sup>. Конкретное ощущение исторической перспективы бесспорно дополняло его критику буржуазного миропорядка. В 1932 г. Крлежа закапчивает одну из своих самых острокритических книг — «Мои расчеты с ними» знаменательным признанием: «Смогу ли я достичь другого берега, я не знаю, но то, что я все еще продолжаю двигаться к нему, несомненно». Доказательство тому — прежде всего творческая работа, «новые книги и светлые надежды»<sup>6</sup>.

С первых шагов в литературе Крлежу отличало стремление к масштабности, укрупнению тем, проблем и форм художественного постижения мира. В поэзии, наряду с небольшими стихотворениями, он обращается к жанру поэмы («Пан», 1917) или симфонии («Три симфонии», 1917), уже названием подчеркивая полифоничность и многоплановость этих произведений. В драматургические циклы он объединяет и свои драмы («Легенды», 1914—1919), называвшиеся выше антивоенные пьесы и пьесы о Глембаях: «В агонии», «Господа Глембай», «Леда» (1928—1932)<sup>7</sup>.

Сходный процесс протекает и в прозе, где на протяжении 20-х годов выкристаллизовываются два новеллистических цикла — «Хорватский бог Марс» и «Тысяча и одна смерть». Первый как осознанный автором цикл новелл вышел в

1922 г.\*. Обращение к первой мировой войне стало переломным моментом в литературной биографии Крлежи, как и многих писателей того времени. Мирослав Крлежа продолжил начатое в мировом искусстве романом А. Барбюса «Огонь» направление, отразившее нарастающий гнев народных масс против империалистической войны. В статье Крлежи «Барбюс — Баррес, параллель» (1959) есть следующие строки о значении романа А. Барбюса «Огонь»: «Будучи французским солдатом, Анри Барбюс еще в 1915 г., в огне войны, подался в бунтовщики, от имени необозримой массы французского и международного пушечного мяса больше по велению сердца, чем как политический идеолог, прокричав во весь голос о том, что война преступное сумасшествие, и голос этого человека за несколько дней, словно раскат грома, разнесся громче всей военной пропаганды... «Огонь» — это всплеск дикой, инстинктивной ненависти к войне, ненависти, которая через год-два во всем мире вылилась в осмысленный эстетический, этический и политический протест революционного движения... Я убежден, что, осуществляя духовную миссию в самом центре латинской цивилизации, «Огонь» Барбюса в 1916 г. вспыхнул перед воротами вековой западноевропейской твердыни Духа как первый сознательный сигнал ленинизма во Франции»<sup>8</sup>.

Хронологическая близость возникновения романа «Огонь» и «Хорватского бога Марса» в литературах народов, находившихся в разных воюющих лагерях, их идейно-тематическая перекличка, не были, конечно, случайностью. В этом видится типологическая закономерность зарождения революционных течений в европейских литературах, их огромный художественный потенциал. Французский и хорватский писатели были непосредственными участниками империалистической войны, они на собственном опыте почувст-

\* В него входили тогда «Три домобрана», «Барак пять „Б“», «Домобран Ямбрек» и «Смерть Франи Кадавера». В изданиях 1933 и 1934 гг. к ним добавляются «Битва у Бистрицы Лесны» и «Королевская венгерско-домобранская повелла», а свой окончательный вид этот цикл приобретает в 1946 г. В нем все перечисленные повеллы заключает «Хорватская рапсодия» (1917), а в приложении дан очерк «Домобраны Гебеш и Бенчина ведут разговор о Ленине», впервые опубликованный в 1924 г. в журнале «Книжевна република». Эта книга имела широкий резонанс за рубежом: в Чехословакии до 1932 г. вышло пять изданий, в Болгарии, будучи опубликована в 1924 г., она была тут же запрещена, в Польше тираж книги был отпечатан в августе 1939 г. В фашистской Хорватии она была провозглашена «гадостью, отравляющей молодежь... грязью... безобразием и позором» и как таковая была запрещена и подлежала уничтожению.

вовали ее тяготы, прекрасно знали психологию солдат. Оба они стихийно подошли к пониманию явления, сущность которого была четко сформулирована В. И. Лениным: «Безвозвратно канули в вечность те времена, когда войны велись наемниками или представителями полуоторванной от народа касты. Войны ведутся теперь народами»<sup>9</sup>. Вот почему тема войны стала концентрированным выражением их взгляда на военщину, разрушающую духовные и материальные ценности, и на всю систему буржуазных отношений. Вот почему в центре внимания обоих писателей оказались народные массы, одетые в солдатские шинели, их тяжкий, кровавый солдатский труд. Оба они в первую очередь хотели выразить свою ненависть к войне, казарме, милитаризму, показать полную их чуждость воюющим солдатам. Однако в процессе работы от стихийного критицизма оба пришли к постепенному осознанию силы зреющего народного протеста. Роман Барбюса и новеллистический цикл Крлежи объединяет не только сходство идейное, но и композиционно-стилевое.

Для обоих авторов война — безысходное бедствие и цепь нечеловеческих страданий. Это окопная грязь, холод, голод, тупая муштра и бесцельное убивание людей. Акцент в их книгах делается не на описании сражений, а на мыслях, рожденных войной о войне, на перерастании тупой ненависти к офицерам в протест против всей системы муштры и насилия. Стоит их, солдат, только подтолкнуть, пишет, например, Крлежа, и они «уничтожили бы эту проклятую королевскую венгерскую сотню, не оставив от нее и следа. Четвертовали бы господина сотника, отрубили бы ему голову, обгадили бы его, убили бы его кобылу Мицу, разрушили бы казарму и потом напились»<sup>10</sup>.

Роману Барбюса также присуща новеллистичность построения: он состоит из двадцати четырех повелл, объединенных общим замыслом. В то же время каждая из них художественно самостоятельна, т. е. имеет свой сюжет и композиционную завершенность. Одной из самых характерных особенностей творческого почерка Барбюса Л. Г. Андреев называет «открытую, обнаженную тенденциозность и полемичность»<sup>11</sup>. Это качество отличает и Крлежу. Сначала его авторское отношение заключено лишь в иронически звучащих эпитетах, а затем выливается в публицистическое заключение или политический вывод. «Все кровавое разбойничье искусство нашего земного шара спрессовано вот в таком Закопнике, и на него, как на некое откровение прамудрости, опираются все господа сотники этого банкирс-



кого мира», — оценивает, например, писатель классовую суть военного устава.

Глубокое проникновение в самую матерню, ставшую объектом художественного исследования Крлежи, взрывает изнутри экспрессионистскую концепцию искусства, которой — никогда, впрочем, не принимая ее целиком и даже споря с ней — писатель отдал дань и в поэзии, и в прозе, и в драме (линия «Кралева»). Экспрессионизм как стилевой пласт явно ощутим и в «Хорватском боге Марсе», по для изображения грубой действительности писатель прибегал к столь же грубому и жесткому изложению и вовлекал в свою художественную систему и натуралистические приемы. Создавая образ казармы, вырастающий у него в символ государства, раскрывая психологию крестьян, вырванных из привычной обстановки, их взаимоотношения с австрийской военщиной, он не мог ограничиться эстетикой экспрессионизма. Такие ее положения, как тезис «Человек добр!», или принцип морального усовершенствования и нравственного обновления как некоего спонтанного процесса, автономного и независимого от условий человеческого бытия, в которых представители этого течения видели панацею от всех бед, в том числе социальных, не могли больше удовлетворить писателя. В книге Крлежи нет иллюзий, нет абстрактно-гуманистического морализаторства. Ее содержание — суровая правда о войне и ее вершителях, не менее суровая и горькая правда о темноте и забитости крестьян, об их педоверии к социалистическим идеалам, об их разобщенности. Горький писал о книге Барбюса, что в ней «всюду во мраке изображаемого сверкают огоньки нового сознания, — и эти огоньки, мы верим, скоро разгорятся во всемирное пламя очищения земли от грязи, крови, лжи и лицемерия, созданных Дьяволом Капитала»<sup>12</sup>. Такие «огоньки нового сознания» появляются и в не менее беспощадной и мрачной книге Крлежи: замордованные, измученные, лишённые человеческих прав люди начинают задумываться над своим положением. «Вспоминая карпатскую и галицийскую встречу», они больше не верят в победу империи, сдаются в плен, дезертируют. «Домобраны Гебеш и Бенчипа, теперь военнопленные, слушают новую гармонику по ту сторону Урала», — замечает писатель. Гебеш и Бенчипа — это те самые домобраны, что потом поведут разговор о Ленине, и их беседа явится заключительным аккордом антивоенной симфонии Крлежи, усиливающим мотив «огоньков».

Революционную направленность творчества Крлежи тех лет и общегославское значение его произведений прекрас-



но чувствовали современники писателя. В 1922 г. сербский критик Милап Богдапович отмечал, что Мирослав Крлежа — одно из ярчайших явлений хорватской литературы, но одновременно он принадлежит к тем, кто «сегодня стоит в первых рядах всей югославской литературы». «Обоснованно или нет, — продолжает он, — писателя можно упрекнуть в соединении социализма с искусством, однако при этом нельзя отрицать той огромной доли истины, которая содержится в подобной трактовке хорватской — а теперь свободно можно сказать югославской — действительности»<sup>13</sup>.

Современники видели в «Хорватском боге Марсе» целостную книгу. «Даже если понятие «книга» воспринимать в его самом лучшем и широком значении, то и тогда книга Крлежи, — пишет Р. Петрович, отнюдь не единомышленник хорватского писателя, — как редко какая другая, может быть так названа по праву»<sup>14</sup>. Она скреплена не столько единой темой, сколько единой художественной мыслью. А еще — беспощадностью к себе и читателю. Его нарочито неприглаженный стиль был сплавом «кровавого реализма» с «болью и тревогой отдельного человека» (Р. Петрович), которые лежали в основе его откровенной ненависти ко всем проповедующим носиле «законникам мира» и столь же откровенной, но лишенной всякой сентиментальности и мелодраматизма тревоги за человеческое в человеке. Жесткость и резкость письма, как и его лирико-публицистическая темпераментность, стали характерными признаками повествования Крлежи. Эти качества его прозы дали основание Р. Петровичу назвать реализм Крлежи «кровавым», а М. Богдановичу — «суровым»<sup>15</sup>. М. Ристич выделит в реализме хорватского писателя «его пристрастный художественный объективизм» и определит его как «тенденциозный, осмысленный реализм»<sup>16</sup>.

Разрушая сложившуюся утопченно-музыкальную систему хорватской беллетристики предшествующего периода со свойственным ей ритмом, гладким соединением эпизодов и отточенностью речевых периодов, писатель ищет иную систему художественного синтеза. В ее основу ляжет экспрессивный тип прозы, в котором определяющим компонентом станет интенсивная авторская мысль. Рассказ ведется в форме «объективного» повествования, т. е. от третьего лица, но оно так насыщается диалогическими и монологическими компонентами, что возникает картина многоголосия, а тем самым многоаспектности «объективного» мнения. Между тем позиция автора остается предельно ясной. Мощное лирическое чувство неприятия неправды, боль за поруганное

человеческое достоинство и принижаемый человеческий разум, острый критицизм ко всему, что мешает социальному и духовному раскрепощению человека, сообщают его произведениям страстную эмоциональную напряженность.

Уже в эти годы складывается умение Крлежи видеть противоречия в действительности, в явлении, в человеке; обнаруживать тесно сплетенные, как бы переходящие одна в другую контрастирующие силы. Высказанное суждение, будь то мысль автора или персонажа, очень часто подвергается проверке другими мнениями, ироническому вскрытию в нем разных аспектов, парадоксальному перевоплощению его в свою противоположность — все это и вызывает впечатление неустойчивости, отсутствия гармонии и равновесия в изображаемом мире. Стремление к диалектическому постижению действительности и отражению ее разнообразия и противоречивости в относительно малом временном и пространственном отрезке порождает ставшее характерным для стиля писателя нагромождение эпитетов, повторов слов, фраз, мыслей и циклическое к ним возвращение. Крлежей всегда владело желание найти то соотношение аспектов и голосов, которое бы вело к созданию единого художественного целого.

Отсюда его обращение к самому крупному эпическому жанру — роману. —

О том, что циклы, в отличие от отдельных новелл, приобретали иное содержательное качество, свидетельствует и второе, хотя и оказавшееся мало устойчивым, их объединение — «Тысяча и одна смерть». В окончательном виде эта книга вышла в 1933 г., вобрав в себя произведения, печатавшиеся на протяжении 20-х годов. После 1945 г. этот цикл распался, и составлявшие его новеллы были растворены среди других произведений этого жанра. Однако, когда он увидел свет, его общественное воздействие было столь велико, что полицейские власти запретили книгу. Оба цикла, несомненно, стали важной ступенью на пути кристаллизации романного мышления. Особая роль в этом процессе принадлежит «Хорватскому богу Марсу», который явился более целостным и глубоким художественным объединением. Он убедительно демонстрировал один из возможных путей к эпическому синтезу, потребность в котором осознавалась и самим писателем, и литературой в целом.

О потребности в эпическом синтезе говорила и попытка Крлежи в 1920—1921 гг. написать роман «Зеленое знамя», который был, по его словам, задуман «как декоративное панно последних дней Австрии, ее предсмертного часа, как

хроника зеленокадарских\* мотивов в те времена, когда у нас, в Подунавье и по всей Средней Европе, созревала объективная революционная ситуация, та самая, что дала Ленинский Октябрь»<sup>17</sup>. Замысел этот частично был осуществлен, но не в романе, а в драме «Волчий Лог». Как на причину изменения жанра автор указывает на ужесточение цензуры после принятия закона о защите государства. Видимо, это обстоятельство сыграло свою роль. Но, нам кажется, что не в меньшей мере сказалась неподготовленность самого автора к роману, его увлеченность новым драматургическим циклом о военной и послевоенной ситуации в Хорватии. В него органически вошла и названная пьеса. Сама же заявленная писателем тема, даже особенности подхода к ней — «декоративное панно» о последних часах австрийской империи и «хроника» революционных событий в Хорватии, неотделимых от аналогичных событий в Европе и России, — в той или иной мере будут присутствовать во многих его произведениях, в том числе и в романах. Полное свое воплощение они получают в последнем произведении писателя — романе-эпопее «Знамена» (1962—1968, второе, дополненное издание 1976)<sup>18</sup>.

Однако, хотя в те годы Крлежа не осуществил своего замысла, в 1920 г., он пишет большую повесть «Три кавалера госпожи Мелании» (опубликована в 1922 г.)<sup>19</sup>. Это произведение не принадлежит к лучшим творениям Крлежа\*\*, оно привлекает внимание историка литературы прежде всего возможностью проследить путь писателя в поисках синтезирующих форм. Повесть состоит из трех достаточно самостоятельных новелл, объединенных одной героиней — Меланией. В центре каждой из новелл находится очередной возлюбленный Мелании, представляющий собой тип, достаточно хорошо известный по прозе модерна. В отличие от У. Донадини или М. Беговича, которые не только вышли из модерна, но и продолжали, даже споря (как Донадини) с ним, его традиции, Крлежа решительно с ними порывает, безжалостно их пародируя и высмеивая. Особенно достается от него одному из самых ненавистных ему порождений этой эпохи — бездарным служителям муз, творящим вне времени и пространства (поэт Трипп), и продажным журналистам, беспринципным во всем, вплоть до интимных своих отношений.

\* Зелени кадар — дезертиры из австро-венгерской армии, многие из них позднее приняли участие в революционном движении.

\*\* Не случайно писатель никогда больше не переиздавал его и не включал в собрания сочинений.

К «Трем кавалерам госпожи Мелани» сделан весьма примечательный подзаголовок — «Старомодная повесть о времени, когда умирала Хорватская модерна». Сам писатель рассматривал это произведение как «расчет с ложью нашего так пазываемого передового, сецессионистского либерализма культурного, литературного и политического порядка»<sup>20</sup>. Но это произведение интересно не только ироническим расчетом с неприемлемым для его автора прошлым и его традициями. Здесь писатель делает попытку объединить критическую тенденцию в отношении к своим непосредственным предшественникам с конструктивным поиском новой композиционно-стилевой структуры. Окончательно он ее еще не создает, но им найдены некоторые важные идейные, тематические и композиционные ее компоненты, которые будут использованы в последующих произведениях. В повести были намечены некоторые из тем и героев, которые сохраняют интерес для писателя и в дальнейшем. Столь же презрительно-яростное его неприятие будет вызывать буржуазно-мещанская мораль\*, бездуховное существование, приспособленчество, демагогия. В этом произведении Крлежи, пожалуй, впервые так убийственна ирония, впоследствии она станет одной из важнейших черт стиля писателя. Он выступает здесь блестящим пародистом; высмеивая характерный для модерна тип творчества, в котором умерщвлялось всякое дыхание живой жизни (письма Трнина к Мелани).

Так шел писатель к роману, к эпическому синтезу, соединяющему аналитический критицизм с темпераментом борца за передовые идеалы и с интенсивно-экспрессивной силой авторской мысли. Каждый из написанных им в 30-е годы романов — «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (I—II тома, 1938—1939) — был своеобразной эпохой в югославских литературах, так как не имел себе равных в то время по силе, размаху и глубине беспощадной критики буржуазного общества. Все произведения писателя 30-х годов, и в первую очередь его романы, являясь блестящим воплощением социалистической литературы, стали вершиной югославской прозы межвоенного периода.

\* Через несколько лет не без влияния статьи М. Горького «Мещанин и революция», перевод которой был опубликован в журнале «Книжевна република» в 1925 г., Крлежа глубоко разрабатывает тему мещанства, анализируя его общественные корни в статьях «Несколько слов о мещанском историзме в отношении к хорватству» и «О мещанской любви к хорватству» (1926).

Как уже отмечалось, в прозе Крлежи реалистическая тенденция всегда была если не единственной, то во всяком случае доминирующей и стилиобразующей. Об этом писал сам Крлежа, считая, что в отличие от рапней драматургии и поэзии в прозе он стремился «к подлинной объективизации определенного состояния людей, среды и времени»<sup>21</sup>. Со второй половины 20-х годов реалистическая тенденция определяет его метод в целом во всех жанрах. Не без влияния Достоевского — по мнению Крлежи, «типичного представителя современного психологического эпоса», который насыщался им «массой драматических элементов», — хорватский писатель приходит к выводу, что именно эти драматические элементы становятся «опорой всей эпической конструкции, а множество сопровождающих описаний является лишь второстепенным инструментариумом»<sup>22</sup>.

Но нельзя упускать из виду, что для Крлежи (как и для Достоевского) и в не меньшей степени для Горького огромную роль играет авторское отношение к изображаемой человеческой драме, активность собственной позиции. На заре своей писательской деятельности молодой Крлежа патетически воскликнул: «Все что угодно, только не быть равнодушным!»<sup>23</sup>. Это не осталось эффектной фразой, а стало одним из его основополагающих творческих принципов, найдя прямое выражение в идейной и стилиевой фактуре его произведений и определив лирическую атмосферу повествования, его экспрессивную окрашенность, открытость и нескрываемую субъективность авторских оценок и выводов. Позиция писателя остается всегда отчетливо ясной, а его симпатии и антипатии никогда не вызывают сомнения.

Роман «Возвращение Филиппа Латиновича» увидел свет в 1932 г., в межвоенные годы вышло еще два его издания\*. В центре повествования — художественно одаренная натура, противостоящая миру буржуазного расчета, блудный сын своего общества и семьи. Крлежей исследуется психология художника-фовиста, человека далекого от общественных движений своего времени, далекого от родины и народа. Вернувшись после многолетних скитаний по «благословенной Европе», Филипп Латинович надеется дома обрести душевное равновесие и былые творческие силы, но терпит крах, ибо по возвращении на родину оказывается в кругу тех же глембаев, от которых когда-то

\* В 1935 г. появился перевод романа в Братиславе, в 1937 г. — в Праге.



бежал. Внутренне протестуя, он в то же время еще крепко связан с этим социальным слоем своим рождением, общественным положением, а во многом и жизневосприятием.

Роман Крлежи разворачивается как художественное исследование столь остро стоявших тогда среди творческой интеллигенции проблем: в чем суть природы художественного дарования, играют ли в его развитии роль, и если да, то какую, национальные и общественные корни и мировоззрение творца; какова судьба таланта в мире буржуазного чистогана, лицемерия и бездуховности?

Дневники Крлежи, его многочисленные статьи, посвященные вопросам искусства, истории культуры и общественной мысли, свидетельствуют о неизменном интересе писателя к комплексу этих проблем. Начиная со статьи «Хорватская литературная ложь», открывавшей первый номер журнала «Пламен», Крлежа не устает гневно клеймить псевдоромантическое искусство, основанное на националистических хорватских и панославистских мифах. Он ратует уже в те годы за «утверждение идей гуманизма, т. е., — как пишет хорватский ученый Ш. Вучетич, — за социализм и Октябрьскую революцию», что в области литературы означало — «за современную реалистическую литературу в социалистическом смысле»<sup>24</sup>. На протяжении 20-х годов пикилистическое начало периода «Пламена» постепенно уступает место более обоснованному, хотя по отношению к отечественной культуре в основном столь же критическому мнению. Подходя к оценке творчества деятелей искусства преимущественно с точки зрения обнажения их общественных позиций, он прежде всего критикует югославский мессионизм И. Мештровича, реакционность политических взглядов И. Войновича или К. Ш. Джальского. Расширяется и круг поддерживаемых Крлежей авторов. Кроме богумилов, писателя XVII в. Ю. Крижачича, его внимание привлекает поэт-бултарь и поватор С. С. Крапчевич, которому он посвящает первое большое литературоведческое исследование (1931). Любопытно, что в нем Крлежей упоминается имя советского историка литературы П. Н. Сакулина, сочетающего социологический метод исследования с достижениями психологических школ в литературоведении. Для Крлежи немаловажной оказывается высокая оценка работ Сакулина А. В. Лупачарским. Широко был круг европейских писателей, музыкантов, живописцев, ставших объектом критического и историко-литературного рассмотрения в статьях Крлежи. Это М. Пруст и К. Краус, Б. Шоу и Т. Манн, Э. Ади, Г. Гофмансталь и

Р. М. Рильке, Ф. Гойя и Г. Гросс. Из работ, касающихся как хорватских или югославских, так и европейских деятелей, при всей субъективности многих суждений их автора, можно сделать вывод о его основных эстетических критериях.

В борьбе с декадентской культурой, с тенденцией созерцательного отношения к общественной борьбе своего времени, к основным социальным проблемам современности Крлежей четко формулируется позиция писателя-идеолога, подчеркивается первостепенность идейной направленности художественного произведения<sup>25</sup>. Ему особенно близки Золя, Шоу, художники Гойя и Гросс, вообще сатирическая линия в мировом (Эразм Роттердамский, Рабле, Гоголь) и югославском искусстве (Й. С. Попович, С. Сремац и Р. Доманович). И так далек «блистательный психолог» М. Пруст с его культом прекрасного, метко названным Крлежей «обломовщиной красоты» (с. 91). Именно графика сатирика Г. Гросса, его беспощадное видение пороков буржуазного общества дали Крлеже повод в 1926 г. ясно изложить свою мысль о «типичности для искусства тенденции, которая никак не может ему помешать» (с. 255). «Сегодня в мире происходит недвусмысленная борьба классов,— развивает свою мысль Крлежа,— и когда художник к ней индифферентен, когда он занимает так называемую нейтральную позицию, то в действительности он не нейтралец, а на стороне сильного. Смысл, сущность и история искусства говорят о том, что искусство находится в непосредственной и органической связи (по-своему глубокому смыслу и по своей сути), в непрерывающемся контакте с сущностью и историей общественных отношений. Только ум, который носял направление своего времени, который проник в его суть, только такой ум может создать в искусстве нечто органичное» (с. 255).

Заключительная мысль в приведенной цитате представляется особенно важной для понимания эстетической позиции Крлежи. Тенденция в искусстве, по его мнению, это понятие, пережитое и прочувствованное время, в которое живет творец, это выбор им своего места «в недвусмысленной борьбе классов». Этим объясняется та роль, которая отводится в его статьях анализу общественной и литературной ситуации, связей художника с отечественными и зарубежными традициями, возможностей, предоставленных ему этим временем и этими условиями. Такого, по сути дела, литературно-социологического подхода Крлежа будет придерживаться в своих литературно-критических и искус-

ствоведческих работах до конца жизни, в первую очередь давая общую оценку вклада того или иного деятеля искусства.

На рубеже 20—30-х годов писателя озадачит другая сторона сложной проблемы соотношения искусства и общества, творец и история. Его бурный протест вызывает появившееся в среде молодых социальных литераторов примитивно рассудочное понимание художественного творчества и пренебрежение к таланту и мастерству. Крлежа и социальные писатели и критики были едины в признании необходимости участия литературы в общественной борьбе. Едины они и в неприятии буржуазной формалистической эстетики и декадентского мироощущения. Однако Крлеже, имевшему за плечами уже немалый писательский опыт, кажется большой опасностью для литературы упрощенное толкование марксистского положения об общественной и классовой обусловленности литературы, о диалектике соотношения мировоззрения и таланта, формы и содержания. Он не мог принять, таких, например, высказываний, как: «Содержание — сущность искусства», а форма в художественном произведении имеет «лишь второстепенное значение»<sup>26</sup> (П. Бихали). Или — «социально ориентированные писатели должны ясно отдавать себе отчет в том, что стиль — это класс, а не человек» (С. Галогая)<sup>27</sup>. В этих высказываниях не трудно увидеть влияние пролеткультовских и рапповских эстетических кощепций, их вульгарно-социологических положений. Крлежа ополчился против них со всей мощью своего полемического темперамента, впадая при этом в не меньшие, чем социальные писатели, крайности и противоречия.

Первое упрощение Крлежи касалось отождествления определенных, имевших распространение в социальной литературе взглядов с течением в целом. Правда, в этом он не был последователем. Так, его знаменитое, вызвавшее бурную дискуссию предисловие к «Подравским мотивам» Крсто Хегедушича (1933) было написано к альбому хорватского художника, активного участника движения социального искусства, оформителя многих книг своих коллег — социальных литераторов. Кроме преобладающей в нем теоретической части, оно содержало очень высокую оценку творчества этого самобытного художника, испытавшего большое влияние идей Октябрьской революции. Крлежа, конечно же, считает Хегедушича представителем социального революционного искусства. Следовательно, он признает существование такового в целом. Однако ему важнее всего

обратить внимание на талант мастера, который, «повинуясь своей творческой натуре», рассказывает о хорватской, подравской действительности «с необычайной силой своего художественного темперамента». Именно в связи с творчеством Хегедушича, «по своей художественной значимости столь же ценным, как и по теме, которая в нем превращается в ряд интенсивных художественных переживаний», Крлежа пишет, что открытие законов общественного развития не дает еще оснований думать, что «мы открыли и то «как» эти открытия выразить художественно»<sup>28</sup>.

Давая свое понимание зависимости между «что» и «как», Крлежа берется за освещение назревших, но тогда еще недостаточно ясных эстетических вопросов и увлекается биологической и интуитивистской трактовкой природы художественного дарования, часто абсолютизируя ее в ущерб столь высоко всегда им ценимому Разуму. Далеко не случайной в этой связи предстает в статье Крлежи ссылка на советского критика А. К. Воронского<sup>29</sup>. Упоминание имени Воронского подтверждало не только личную осведомленность писателя, но и широту интересов югославской литературной общественности, знакомой с разными течениями в советской эстетике и критике. В журналах Крлежи, а потом и в изданиях социальной литературы, насколько позволяли условия, нередко можно было встретить статьи А. В. Луначарского, А. М. Горького, А. К. Воронского, П. Н. Сакулина, В. М. Фриче.

Как известно, талантливый советский критик А. К. Воронский, занимавший одно из центральных мест в литературном движении 20-х годов, много сделал для развития молодой советской литературы, для усвоения ею традиций демократической русской культуры. Большой заслугой Воронского современные советские исследователи его наследия считают борьбу критика «против вульгаризации и субъективизма в сфере художественного творчества, за его идейность и высокие литературные достоинства»<sup>30</sup>. Последовательно и убежденно отстаивая познавательную ценность художественной литературы, столь же страстно утверждая материалистический тезис об общественной, классовой обусловленности искусства, во второй половине 20-х годов Воронский обращается к вопросам психологии художественного творчества, которые встали тогда перед советской наукой. «В основе своей пафос защиты Воронским психологизма в литературе был вполне современным и актуальным, — пишет А. А. Ревякина. — Естественный ход развития науки ставил задачу проинкнуть в самый



процесс художественного познания — творчества, понять его специфические законы»<sup>31</sup>.

Приступив к практически неисследованной области науки, Воронский высказывал и неверные суждения. Ухватившись именно за них, критика пролеткульта обвиняла его в «пренебрежении к самому передовому мировоззрению», в «интуитивизме» и «иррационализме». Действительно, высказывания, дающие для этого основания, у Воронского найти нетрудно. Он утверждал, например, «что способность художника к перевоплощению, основная для него, целиком интуитивна»<sup>32</sup>. Для того, чтобы дать волю художественным потенциям,— пишет он в статье «Искусство видеть мир» (1928),— надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок»<sup>33</sup>. Но дело все в том, что концепция Воронского не может быть сведена к пониманию творческого процесса исключительно как интуитивного акта. В той же статье «Искусство видеть мир» он уточняет, что хотя художественное творчество в своих истоках интуитивно, «однако художник не должен пренебрегать интеллектуальным миром. Наоборот, существо и психология художественного творчества, в нашем понимании требует постоянно, чтобы художник обладал высоким интеллектуальным уровнем. «Невежественная», «глухая» манера, о которой мы говорили, возможна лишь в том случае, если художник обладает не только тонким эстетическим чутьем, но и развитым интеллектом». И несколько ниже: «... художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи. Вечное должно обнаруживать себя во временном, но для этого надо знать и понимать это временное. Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам. Кто пытается в этом обмануть себя и читателей, будет в конце концов сам обманут. Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно»<sup>34</sup>.

Если внимательно посмотреть на эстетические построения Крлежи, нашедшие свое наиболее полное выражение в вышеупомянутом предисловии к альбому Хегедушича, то нетрудно обнаружить в них много общего со взглядами Воронского, вплоть до скептического отношения к возможности существования особого пролетарского искусства. Мне кажется, что и причина такого отношения была сходной. Как пишет польская исследовательница Г. Порембина, она заключалась у Воронского в том, что «вопросы культуры, в особенности пролетарской литературы, он отождествлял с



определенной группой пролетарских писателей»<sup>35</sup>. То же было характерно и для Крлежи. Нетрудно заметить и непоследовательность в рассуждениях обоих, и абсолютизацию ими интуитивного и бессознательного начала в художественном творчестве с последующими оговорками и уточнениями. Вообще присущий Крлеже критицизм подчас приводил его к односторонности суждений, к отказу от столь ценного им диалектического рассмотрения явлений. Всегда свойственная ему резкость выражения, прямота и жесткость мысли в таких случаях оборачивались прямолинейностью и запальчивым упрощением сложного явления, противоречивостью рассуждений. «Талантливо творить,— пишет он,— это значит подчиниться сильным жизненным инстинктам, вопрос художественного дара не является вопросом ни мозга, ни разума. Жизненные истины открываются с помощью состояний возбуждения, которые не являются результатом единственно разумной природы, а истины художественные прорываются, скорее, из подсознания, из мутных страстей и темных тайн, часто из нечистых желаний и сумасшедших состояний, и почти всегда беспричинно, наперекор всему, стихийно, как горячка»<sup>36</sup>. Но если вчитаться в данный текст, который обычно цитируется как пример отступления Крлежи от марксизма на позиции биологизма и сюрреализма\*, то легко заметить ряд существенных оговорок автора, свидетельствующих о некоторой неуверенности или, быть может, сомнении в окончательности своего мнения. Состояния возбуждения, с помощью которых, по Крлеже, открываются жизненные истины, не являются результатом *единственно* разумной природы. Не единственно — значит, в этом процессе познания жизни, полагает Крлежа, участвует и разумное начало, а это противоречит его утверждению, что вопрос творчества не является вопросом разума. Далее следует целый ряд оговорок: «скорее», «часто», «почти всегда». Они призваны указать на то, что участие рациональных факторов в художественном познании не отрицается им вовсе, хотя и существенно ограничивается. А если эти формулировки сопоставить с другими из того же предисловия к альбому Хегедушича, то коррекция будет еще более существенной. Здесь Крлежа также утверждает, что тенденция в искусстве стара, как само искусство, для

\* М. Богданов, например, пишет следующее: «Однако, при всем различии во взглядах, в терминологии и аргументации, общая философская основа тогдашних эстетических концепций Мирослава Крлежи и Марка Ристича (глава сербского сюрреализма.— Г. И.) была одна и та же»<sup>37</sup>.

него остается неприемлемым любой вид безыдейного, «пичейного» творчества. В прекрасном, как и в художественной истине, он видит отражение «земного», «человеческого». «Искусство не существует вне вещей,— заявляет он,— «потусторонние» мотивы в нем, как и мотивы по сю сторону, возникли тут, на земле, связаны с землей точно так же, как и красота»<sup>38</sup>. Так и напрашивается сравнение со следующими положениями Воронского: «В интуиции нет ничего божественного, нет — эмпирического»; «Красота не есть лишь наше субъективное состояние, она существует в природе»<sup>39</sup>.

Как нельзя думать, что в предшествующие годы в статьях и высказываниях Крлежи не было заблуждений и неверных суждений, так было бы ошибочным видеть теперь лишь их одни. Видимо, столь существенная близость взглядов Крлежи и Воронского, даже их эволюции, не была случайностью и рождена не только воздействием советского критика на хорватского писателя. Воронский привлекает Крлежу как единомышленник, которому приходилось бороться против того же упрощенного рационализма и абсолютизации классовой функции искусства. Это сходство говорит о том, что размышления хорватского писателя и советского критика шли в одном направлении, отражая потребности развития революционной литературы. Оно говорит и о поучительности ошибочных ответов на возникавшие вопросы, и, что очень важно иметь в виду, ответов, дававшихся в самом революционном искусстве, а не за его пределами.

Художественно одаренная натура в ее противостоянии миру буржуазного расчета и имморализма становится для Крлежи и особым объектом литературного исследования. Начало было положено пьесой «Господа Глембай». Один из ее героев — художник Леоп Глембай после долгого отсутствия возвращается на родину в связи с юбилеем фирмы Глембаев. В отличие от всех своих родичей, он наделен творческим даром, который помогает ему, скорее интуитивно, чем осознанно, почувствовать всю фальшь и косность окружавшего его мира. Теперь, казалось бы, свободный от него и умудренный опытом прошедших лет, он еще острее видит кроваво-паразитическую сущность глембаевщины. И в то же время... Сочувствуя бедной швее, выгнанной его мачехой из дома, он способен всего лишь на акт благотворительности. Его симпатии к социалистам не идут дальше вызывающих, шокирующих «респектабельное» общество разговоров. Словом, Леоп, презирая и ненавидя глембаев,

вместе с тем еще очень крепко связан с ними нитями того же паразитического существования и чисто наследственными биопсихологическими корнями. Поэтому и «бунт» его кончается столь бессмысленно трагически: в бессильной ярости Леон убивает свою мачеху баронессу Каstellли-Глембай, олицетворяющую в его сознании все пороки буржуазного света.

«Выломившийся» из своей среды герой был уже известен хорватской литературе<sup>40</sup>. Это и «отпавший» от своего общества интеллигент-созерцатель в произведениях Я. Лесковара и М. Нехаева. Но, пожалуй, в гораздо большей степени это герой Ивана Козарца, писателя, чьи общественные и художественные воззрения сформировались под большим влиянием социалистических идей и творчества Горького. Сила, энергия, ум героя-крестьянина в романе И. Козарца «Джюка Бегович» (1909) растрачиваются в разгуле и пьянстве, приносящем лишь мимолетное ощущение свободы. «Бунт» остается бесцельным, личность разрушается. Герой Ивана Козарца не похож на «отпавшего» от своей среды интеллигента не только социальным положением, но и своей активностью, полным отсутствием смирения и созерцательности. Роднила же его с этими персонажами хорватской литературы чуждость среде, ее неприятие и полное незнание выхода ни для себя, ни для общества в целом. Леона Глембая отличает от его предшественников более глубокое понимание звериной сути глембаевского мира и той связи, что существует между их социальным положением и психологией и даже биологией рода. В «Господах Глембаях» профессия Леона очень существенна для писателя.

Однако она пока, скорее, призвана подчеркнуть его повышенную чувствительность, его способность к интуитивному проникновению в суть явлений, и тем самым отделить Леона от других персонажей пьесы. Мир Леона-художника, его эстетические взгляды затронуты вскользь и практически не играют роли в структуре драматургического действия.

Роман «Возвращение Филиппа Латиновича» справедливо всеми исследователями рассматривается как продолжение глембаевского цикла, как столь же беспощадная критика образа мыслей и морали эксплуататорского класса, «глембаевщины как типа жизни»<sup>41</sup>. Это просматривается даже в сходной с «Господами Глембаями» завязке произведения. Приехав на родину, Филипп, как и Леон Глембай, попадает в тот социальный круг, с которым он был связан

рождением, родственными и общественными узами. Он не был дома более двадцати лет. Живя в разных городах Европы, он отошел от мира табачной лавки своей матери — госпожи Регины, от мира, пропитанного фальшью и позорными тайнами, подобно тайне его рождения, тайне отца, прошлого матери, их положения на общественной лестнице. Вернувшись, Филипп застаёт свою мать — теперь мадам Казимиру Латинович-Валенти — владелицей пескольных домов и земельных участков в Костаньевце и общепризнанным членом «высшего» костаньевецкого общества, являвшего собой, по сути, лишь жалкое подобие старых глембаев начала века. Все составляющие его господа во главе с бывшим великим жупаном пресветлым Сильвием Лиенахом (возможным отцом Филиппа) — «лишь обломки давней мертвой эпохи»<sup>42</sup>.

Недаром они напоминают герою размазанных кукол. Подобная заостренная социально-психологическая детерминированность, напомним, была намечена А. Цесарцем в обрисовке шефов хищнических капиталистических компаний, встречалась она и в ранних произведениях Крлежи. Здесь писателю важно обратить внимание на то, что эти люди, продолжая жить словно по заведенному порядку, цепко держась за свои права и проявляя немалую агрессивность в их защите, являются историческим анахронизмом. Они закоснели в своем консерватизме, не воспринимая и не принимая даже разглагольствований господина в гамашах и с моноклем о «свободе» и «демократии» или о единстве их, благородных жабокреческих де лафонтенов и лиенахов, с какой-то мужичкой. Да и для крестьянки Яги, пад которой потешается «светское» общество, оно выглядит сборищем иностранцев, не понимающим ее языка. «Два мира, два языка», — патетически восклицает один из господ. И в этом он прав. Недаром старый Лиенах, глядя вслед уходящей девушке, невольно вспоминает ту страшную октябрьскую ночь, «когда он, спрятавшись в канаву, в одних кальсонах и рубахе, слушал, как мужики громили его усадьбу, как звенели разбитые стекла, и смотрел, как изпод крыши вырываются дым и пламя».

Все эти обломки старого австро-венгеро-хорватского полуаристократического света, для которого «глембаевщина была единственным взглядом на мир»<sup>43</sup>, чужды Филиппу, и он не скрывает своего презрения к нему. Даже мать воспринимается им прежде всего как представитель этого столь ненавистного ему круга людей. По просьбе матери он берется писать ее портрет, но, как ни старался Филипп,

помимо его воли, «его давнее впечатление, что лицо матери под толстым слоем пудры похоже на лицо клоуна, по мере того, как он углублялся в работу, все сильнее выливалось на полотно». Снимая все поверхностное, «все наигранное, деланное, позерское, он обнажал подспудные тайны, и на холсте проступало усталое, лживое лицо женщины, которая была его матерью. Она была ему столь же чужда, как и ее окружение».

Однако Филипп не чувствует себя близким и «плебсу». Поймав себя на мысли о сходстве своего отношения к народу и отношения к нему «аристократических спобов», Латипович пытается оправдаться перед самим собой тем, что в его понимании слово «плебс» не содержало социального оттенка. Вместе с тем, поразмыслив, он выпущен признаться, что его отношение — это тоже вид снобизма. Оторвавшись от презираемого им круга людей, к которому он принадлежал по рождению и по положению в нем своей матери, «выломившись» из него, он по-иному, но не менее чужд и крестьянам. Недаром по отношению к Филиппу автор употребляет почти дословно то же выражение, что и в отношении липаховских гостей, определяя его мир и мир крестьянский «как два языка, два континента». Лишь на одно мгновение почувствовал Латипович свое единство с липаховскими жителями. Случилось это во время пожара, когда старое, забытое слово «Огнь!» (Крлежей употреблена сокращенная форма диалектного слова «огень», а не литературное слово «ватра») «пробудило в Филиппе яркое ощущение своей связи с липаховской почвой. Сам не зная почему, он вдруг с необычайной силой почувствовал в себе какую-то стихийную принадлежность к этой почве, почувствовал себя дома». (Вновь писатель употребляет диалектное «дома» а не «код кучи».)

На основании поведения Филиппа в двух эпизодах — во время пожара и на приеме у Липаха, когда он вступился за Ягу, — хорватский критик М. Энгельсфельд делает вывод, что «Филипп никогда не удалялся от своей почвы, а его чувство идентичности с ней лежало в основе поисков им жизненных цепностей»<sup>44</sup>. Полемицируя с мнением М. Богдановича об оторванности героя Крлежи от национальной среды<sup>45</sup>, Энгельсфельд абсолютизирует охватившее на миг Филиппа ощущение родной стихии и опускает то, на что совершенно справедливо обратил внимание еще в 1934 г. сербский критик, — на нарушение внутренних связей между Филиппом и национально-психологической и социальной средой, тем, что обозначается в романе многозначным словом



«подлога», т. е. почва, основа. Этот разрыв с родиной и приводит героя к опустошению и одиночеству.

Неопределенность социального положения, которую Филипп чувствовал в детстве, чувствует и сейчас, очень многое объясняет в его характере, в его отношении к миру, искусству, людям. Объясняет, между прочим, и двойственность его отношения к «глембаям». При всем критическом их восприятии он, как и Леон Глембай, достаточно крепко с ними связан. Притягивает его к себе и группа деклассированных персонажей, с которыми его сводит судьба в Костаньевце. Это проворовавший адвокат Баллочапский, положивший свое имя, имущество и карьеру к ногам Ксении Радаевой, бывшей жены министра, а ныне кассирши по имени Бобочка в местном кафе. Это и космополит по рождению и психологии Сергей Кириллович Кириалес, кавказский грек, воспитанник Сорбонны, дважды доктор — дерматологии и философии, а ныне — любовник той же Бобочки. С этой женщиной, напоминающей по типу баронессу Кастелли-Глембай, сближается и Филипп. Разпузданная порочность Радаевой была замаскирована той же обманчивой нежной оболочкой, способной превращать «самую тяжелую ядовитую ложь» в «журчание чистой лирики». Вся жизнь Бобочки напоминала театр, где пили вино из черепов, где «под невинные разговоры о Красоте, о Вкусе, о Вечности и о Боге... были разрушены три семьи и вылетели в трубу два банка». Филиппа привлекло в Бобочке что-то нездоровое, надломленное и декадентское и в то же время какая-то свойственная ей грубая внутренняя жизненная сила, отличавшая ее от омертвевшего круга Лиенахов. Именно эта женщина удержала его в Костаньевце и подала ему надежду на возможность обретения опоры в жизни, что для Филиппа означало — и в искусстве.

Итак, глембаевский мир в романе «Возвращение Филиппа Латиновича» предстает в свойственном хорватскому писателю беспощадном, обличающем свете. Новизна этого произведения в другом. Развивая реалистическую линию искусства, Крлежа создает в югославской литературе социально-психологический интеллектуальный роман. Основу его составляет старый конфликт — столкновение героя со средой. Но сам выбор в качестве главного героя человека творческой профессии вносит существенные коррективы в подход к освещению избранного объекта художественного анализа. Отсюда та интеллектуальная насыщенность, которая отличает подобные произведения, включение в них размышлений над проблемами философии, природы таланта,

художественного творчества. Писателя интересует не собственно жизнь героя, а его художественное мировосприятие, которое детерминируется и социально, и биологически. Иными словами, объектом литературного изображения и оценки выступает в романе художественное сознание героя.

Мнение автора о Филиппе Латиповиче, о положении художника, не связанного с передовыми движениями времени, предельно критично. «Изображение творческих мучений и исканий Филиппа Латиповича,— пишет Б. Сучков,— перерастает в романе в содержательную и продуманную критику его исходных этических и эстетических воззрений»<sup>46</sup>. Выбором героя и отношением к нему автора во многом предопределяется и способ изображения. Как отмечал И. Франгеш, перед Крлежей встала труднейшая задача. Ему «предстояло «мобилизовать» всю внутреннюю чувственную восприимчивость героя и одновременно было необходимо эту чувственную восприимчивость перевести в словесную образную речь; короче, сделать то, чего главный герой делать не умел!»<sup>47</sup>. Крлежа справляется с этой задачей блестяще. Он не только переводит зрительные, часто хаотичные и сумбурные впечатления живописца, представителя некоей разновидности экспрессионизма на язык художественного слова, но и выявляет ту связь, которая существует между этими впечатлениями и настроением Филиппа, вникает в самые глубины его сознательного восприятия и подсознательного мироощущения и критически оценивает истинные стимулы его поведения и отношения к себе, к своему искусству.

Писатель воспроизводит обе стороны процесса: все, что видит Филипп, все, о чем он вспоминает, инстинктивно превращается в цепь живописных ассоциаций, в смену цвета, линий и зрительных образов, среди которых, согласно его меланхолическому, декадентскому мироощущению, преобладают мрачные, серые, гнилые, грязные, холодные тона. А рядом присутствует голос автора-аналитика. Перед Филиппом события и люди предстают подобно фантастическим сюжетам И. Босха или П. Брейгеля — «одно в другом, одно рядом с другим, одно над другим, в сутолоке, в бреду; в неистовстве», как «беспорядочное движение, паническое брожение материи без причины и внутреннего смысла». Автор говорит и думает иначе: «Филипп трясется в повозке, и мысли его пенятся, точно углекислота в стакане содовой; процесс шумный, бурный и освежающий — думать образами и упиваться их многоликой смесью». От автора узнаем мы о направленности живописи Филиппа, о его

безучастности к социальным движениям, о его оторванности от действительности, о его постоянных поисках опоры в жизни и искусстве и о постоянно мучающих его сомнениях в нужности созданного им. «Он вообще не обладал чувством ощущения живой реальности,— пишет автор.— Ни чувством осознания вещей и предметов, ни чувством их взаимосвязи». Писатель, в отличие от своего героя, переводя его зрительно-живописные ощущения на язык художественного слова, исследует и объясняет социальные, психологические и последственно-биологические причины его состояния и мировосприятия. Уехав с родины юношей в семнадцать-восемнадцать лет, не имевшим устоявшихся взглядов, Филипп включился в космополитическую общину художников Европы и стал творить в новомодной интегральной манере, никак не связанной с национальными традициями. Крлежа изображает Филиппа подлинно талантливым художником, ярким колористом, для которого творчество самоцельно, оно — смысл его жизни. Но с возрастом он все сильнее начинает чувствовать свой разлад с миром, переживает его столь остро, что практически теряет способность творить. В его глазах начали тускнеть краски, они не оживляли больше окружающих его предметов — «они стали мертвы, бессмысленны, предельно опустошены, лишены эмоционального заряда, ничтожны и выхолощены». Объяснение тому писатель видит не только в социальных причинах общественного положения Филиппа, но и в особенности его натуры, в чертах, свойственных ему как определенному биопсихологическому типу. Последнее имеет весьма существенное значение. Ведь оторванность Филиппа от жизни, страх перед ней возникли как результат неврастеничности и замкнутости мальчика, чувствующего себя чужим в доме матери и не знающего своего отца. Именно тогда он теряет «чувство естественной непосредственности», которое так и не сможет обрести вновь. Поэтому столь важными для Крлежи оказываются «возвращения» героя в детство и его присутствие в настоящем, как объяснение душевного состояния Филиппа, его мучительных размышлений о себе, о своем общественном положении, о деле всей своей жизни — живописи.

Романное время уходит глубоко в прошлое, выхватывая из него несколько важнейших эпизодов, которые становятся своеобразными эпизодами-мотивами, возникающими на протяжении всего повествования: это табачная лавка матери, где прошло детство Филиппа, тайна его отца, прошлого его матери, первый поход подростка в публичный дом и трех-

дневный кутеж на украденные у матери деньги. Но для Крлежи всегда не менее существенным, чем ассоциативные связи, было признание объективности временной протяженности и, по справедливому замечанию немецкого исследователя творчества писателя С. Шнайдер, «линейности развития действия»<sup>48</sup>. Крлежа сознательно вводит в повествование точные временные ориентиры, не раз уточняет возраст героя (ему около 40 лет), сколько лет прошло со времени тех или иных событий, более отдаленных («сейчас, через тридцать четыре года...») и входящих в «настоящее» героя («Прошло два месяца со времени возвращения Филиппа на костаньевецкий виноградник»). Так писателем намечается хронологическая последовательность действия и каузальное сцепление событий. По тому же принципу последовательного временного ряда построены и включенные в повествование биографии Баллочанского, Радаевой и Кириалеса. Выводу о линейности действия не противоречит и тот факт, что по большей части его составляют не сами события, а размышления Филиппа по разным поводам, ассоциативные возвращения к ключевым эпизодам — мотивам, художественные параллели, которые соответствуют душевному настрою героя. Время тогда как бы приостанавливается, возвращается в прошлое и освещает им настоящее, но нисколько не прерывая основного внутреннего течения времени в романе. Наоборот, оно приобретает дополнительную глубину и разветвленность. Не нарушая объективности протекания времени в действительности и в сознании героя, эти замедления не могли не сказаться, однако, на ритме и стиле повествования.

Действие первой части романа — приезд Филиппа в Загреб, где он проводит всего несколько часов, — сгущается за счет возвращений в детство немолодого, потерявшего душевное равновесие человека, теперь с высоты прошедших лет оценивающего все случившееся с ним, мальчиком. Вторая часть произведения начинается спустя два месяца. Действие возобновляется, когда Филиппу кажется, что он вновь обретает былую силу воображения и может творить. Но это была всего лишь иллюзия, работа над задуманным большим полотном не двигалась. Жизнь по-прежнему заполняло пустое и никчемное времяпровождение в кругу Липахов и Бобочки. Все больше созвучия возникает между душевным состоянием Филиппа и серой однообразной дождливой осенью, все сильнее растет в нем ощущение надвигающейся катастрофы. Последняя глава романа, в отличие от предыдущих, по преимуществу авторско-монологических по форме

с небольшими вкраплениями диалогов, в большей своей части представляет диалоги — выяснения отношений: разговор Филиппа с матерью и Баллочанским. Лишь в самом конце главы следует небольшой текст от автора, в котором сконцентрирована развязка: бегство Баллочанского после признания в убийстве Бобочки, путь Филиппа сначала одного, а затем в сопровождении присоединившихся к нему людей к дому Радаевой и, наконец, та жуткая картина, какую он застаёт там: лежащая поперек кровати мертвая, залитая кровью женщина с перекушенным горлом. Метафора превращается в страшную реальность — опасаясь потерять Бобочку, на иждивении которой он был, обезумевший Баллочанский, действуя по законам капиталистических джунглей, в буквальном смысле перегрызает ей горло.

Анализируя стиль ранней новеллы Крлежи «Гроссмейстер подлости», И. Франгеш обращает внимание на одну из характерных черт творческой манеры писателя — выдвижение им на первый план героя при сохранении необычайно активного собственного присутствия. Отсюда наличие в тексте «двух платформ, по которым движется авторское повествование». Одна из них — поле деятельности автора, другая — монологи и диалоги героев<sup>49</sup>. Эта особенность писательского изображения стала определять структуру повествования в произведениях Крлежи, с годами практически менялось лишь соотношение этих двух начал. Оба они столь же явно присутствуют и в романе «Возвращение Филиппа Латиповича», хотя здесь более тонки переходы от перспективы автора к перспективе героя, и наоборот. Однако возросшее мастерство писателя, делающее более незаметными эти переходы, а также возможность вложить в уста героя-художника многие свои мысли вызвали самые противоречивые суждения по поводу отношения автора к своему герою. Возникали мнения и об идентичности позиций писателя и его персонажа. Такой глубоко ошибочный вывод делался некоторыми критиками социальной литературы, а за ним следовало обвинение писателя «в очевидном повороте вправо», «в аристократической индифферентности к конкретным событиям и проблемам»<sup>50</sup>. Такую же ошибку, но с иных позиций совершают и некоторые современные литературоведы. Преследуя цель вывести «Возвращение Филиппа Латиповича» за пределы реалистической традиции и привести его в лоно «модерного» романа «новой формы», Энгельсфельд рассуждает следующим образом: «Рассказчик в этом романе, — пишет он, — пропорционально в гораздо меньшей мере выступает в роли всезнающего писа-



теля, чем это было в классическом романе: в отличие от классического рассказчика в романах XIX и начала XX в., он почти идептически с главным героем. Рассказчик — это Филипп Латинович, который пишет роман о самом себе. И хотя Крлежа пользуется разными средствами — рассказом от имени всезнающего автора, диалогом, косвенным внутренним монологом, монологом, — все они используются для того, чтобы выявить воззрения одного человека — Филиппа»<sup>51</sup>. Здесь явно смешиваются две разные вещи — привлечение самых разных художественных средств для более полного и убедительного раскрытия мироощущения и взглядов художника-космополита и соотношение позиций автора и героя. Хорватский критик признает, что, предоставляя слово Филиппу, Крлежа все же сохраняет по отношению к нему известную дистанцию. Писатель знает больше, чем его герой, и, исходя из этого знания, оценивает поведение и мысли Филиппа, как, впрочем, и других персонажей. Это прекрасно почувствовали другие исследователи. Например, П. Джаджич в статье «Бунтующий человек в романе Крлежи» верно пишет, что «этот „бунтующий человек“ не выражает взглядов автора на мир и не пользуется его поддержкой, что достаточно часто, кстати, случается в литературе с подобными героями: напротив, он сам подвергнут Крлежей сатирической критике, болезненный, черный юмор часто делает „бунтующего человека“ смешным даже в собственных глазах. Это происходит с доктором, и с политиком Нильсеном из „Бапкета в Блитве“, и с Филиппом Латиновичем»<sup>52</sup>.

Надо сказать, что писатель не боится прямых оценок воззрений Филиппа — некоторые из них уже приводились, но даже тогда, когда Крлежа воссоздает внутреннее состояние Филиппа и для этого использует несобственно-прямую речь, переход от мыслей героя к авторским размышлениям и оценкам не остается для читателя невидимым. «Слушая однообразную и пустую житейскую болтовню возницы, — пишет автор, — Филипп чувствовал к нему полное безразличие и отчуждение». За этими словами следует мысль самого Филиппа: «Двести миллионов вот таких чурбанов-извозчиков живет на лугах от берегов Тихого океана до паннонских болот, и все на одно лицо, на одну колодку и с одной судьбой». Размышления героя прерывает пронический голос автора — «как далеки мозолистые ладони этого, по сути дела, скотовода от нежных, чувствующих фактуру шелка пальцев Филиппа». После этого следует прямой оценочный вывод Крлежи о том, что мир Филиппа и мир воз-

пицы, словно два континента, а их мировосприятие — два разных языка.

И все же положение об идентичности позиций автора и героя в произведениях Крлежи повторяется вновь. Прозвучало оно и совсем недавно, в 1982 г., в рассуждениях В. Висковича, у которого можно прочесть, что в романах Крлежи «дистанция между точкой зрения автора и точкой зрения героя, как выражения „центра сознания“ становится все меньше; эти герои обладают высоким интеллектуальным статусом, поэтому их суждения во многих случаях можно отождествить с суждениями повествователя и в конце концов Крлежи»<sup>53</sup>. Не будем сейчас говорить, что положение повествователя в романах Крлежи «Возвращение Филиппа Латиновича», «На грани рассудка» и «Банкет в Блитве» существенно отлично. Об этом речь пойдет ниже. В первом из названных произведений чрезвычайно важно увидеть объективно существующую дистанцию между писателем и его героем, ибо только тогда можно будет разобраться в отношении писателя к герою и его искусству, а тем самым и искусству вообще.

Вопрос о природе таланта и художественного познания, нам кажется, был тогда не до конца ясен самому писателю, и он ищет ответа на него в столкновении разных точек зрения, крайние полюса в выражении которых для него одинаково неприемлемы: декадентско-интуитивистское Филиппа и вульгарно-материалистическое Кириалеса. Если один утверждает, что подлинное художественное творение обладает какой-то не поддающейся разумному осмыслению суггестивной силой и что эта непостижимая сила не носит материального характера, то другой считает, что в искусстве, как и в жизни, нет ничего нематериального, а тем более сверхъестественного: «Все в нас телесно и связано с телом, какая-нибудь «Встреча в Эммаусе»\* Рембрандта... является тоже не чем иным, как выражением этого телесного в нас и вокруг нас».

Сергею Кирилловичу Кириалесу в романе отводится небольшая, но весьма важная роль. Функционально этот образ соотнесен с несколькими планами повествования. Кириалес и его размышления о человеке, человеческом обществе и искусстве являются продуктом деструктивной буржуазной идеологии, несущей в себе заряд, разрушающий самое это общество и индивида, как его посетителя. Аморализм, чудовищная извращенность таких людей, как Кириалес, Бобочка и

\* Имеется в виду картина Рембрандта «Христос в Эммаусе».

Баллочанский, безжалостно обнажены и доведены в романе до крайней своей степени. «Последовательной системой ненависти и глумления над всем, что хоть сколько-нибудь возвышает человека над животными», Кириалес, словно яд, пропикает в души людей и разлагает их. В восприятии Филиппа он предстает как «отвратительный, черный человек», а в оценке автора — это «мизантроп, все глубже погружающийся в мрачные лабиринты безумия».

Психологическая точность рисунка этого образа заключается в том, что Кириалес показан писателем на грани его человеческих сил, накануне самоубийства, когда вся его воля, разум и логика, его самоуверенность и цинизм предстают как своеобразное средство самозащиты истерзанного человека. Точность психологического рисунка этого образа видится и в том, что при всем критическом отношении к данному персонажу (не случайно он брошен писателем в лагерь белого движения в России и поэтому вынужден бежать из нее — для Крлежи это очень существенная оценочная деталь), лишая его привлекательности в чисто человеческом плане, Крлежа все же сохраняет эмоциональное воздействие многих его суждений.

У Кириалеса есть и другая функция в романе. В вопросах искусства он выступает как alter ego Филиппа, как его двойник, наделенный дьявольской, разрушительной силой<sup>54</sup>. Слушая его, Филипп ловит себя на мысли, что он «словно внимает собственному голосу, идущему из самых сокровенных тайпиков души», и что «он снова начинает ощущать в себе трагический процесс распада, его снова захлестывает волна бессилия и подавленности». Кириалес доводит до абсурда сомнения Филиппа в пужности его искусства и искусства вообще. Понимая, что надо дать отпор этим мистификаторским рассуждениям, Филипп, однако, чувствует себя перед Кириалесом совершенно беспомощным и безоружным. В этом месте очень знаменателен комментарий писателя: «Трудно сказать, было ли в поступках Кириалеса, с такой пагубностью отражавшихся на Филиппе, в самом деле что-то магическое, или все дело было в болезненных свойствах характера самого Филиппа, который часто поддавался влиянию не совсем нормальных людей, что всегда приводило к тяжелейшим кризисам и надломам».

И, наконец, сами суждения Кириалеса почти всегда содержат в себе при всей их внешней прямолинейности зерно иного взгляда, что чувствует и Филипп. В то же время верное суждение доводится Кириалесом до абсолютизации, уводящей в нигилизм и вульгарный материализм. Так, за-

являя, что в момент творческого подъема вся человеческая природа, в том числе и духовная сущность, «становится подобной музыкальному инструменту», Кириалес тут же развенчивает идею о «сверхъестественности» этого инструмента и сводит его к «необычайно запутанной системе кишок», а славя разум, утверждает, что искусство связано с более отсталым уровнем мышления, чем логическое, и что отступления от здравого разума в сторону красоты, лиризма и прочего являются лишь минутами слабости.

Все эти беседы в концепции произведения приобретают значение одного из существенных звеньев. Два крепко подвыпивших любовника Бобочки Радаевой сидят в кафе, где она работает кассиршей, и среди табачного дыма, воши кислого вина и грохота противостественного варварского смеха ведут беседы «об одухотворенной материи». Весь этот высоконаучный диспут низводится таким образом писателем до уровня интеллектуального пустословия. Понимая всю декадентскую извращенность и опустошенность Кириалеса, Бобочки и Баллочанского, уже самим сближением с ними и включением в те самые «невинные разговоры о Красоте, о Вкусе, о Вечности и о Боге», под которые вылетали в трубу банки и рушились семьи, а в данном случае под аккомпанемент которых совершает самоубийство Кириалес и убийство Баллочанский, Филипп делает шаг к своему нравственному падению.

Пожалуй, в одном Крлежа оказался в романе непоследователен и отдал дань интуитивистскому пониманию искусства. Именно в период, когда Филиппом овладевает полная безвольная беспомощность человека, тупо ожидающего предчувствуемую им катастрофу, в период полной смятенности он ощущает прилив творческих сил и пишет одно полотно за другим, делает сотни зарисовок, эскизов и акварелей. Сам факт, может быть, и мог бы восприниматься как наступивший катарсис, как разрядка нервного состояния, но авторские объяснения по этому поводу кажутся противоречивыми. Как согласовать состояние подавленности и сломленности героя с ощущением творческого прилива сил, «освобождением от многолетней тоски и бесплодного сиденья у серых от дождя окоп» и возвращением к «новой, возрожденной, яркой живописности». Скорее, это похоже на истерическую вспышку, чем на подлинное возрождение. А две завершающие роман смерти, символизирующие обреченность захлебывающегося в собственной грязи мира, того мира, к которому принадлежит и сам Филипп? Что это, опять крушение иллюзий? Или освобождение от этих людей



спачала в искусстве, а потом и в жизни даже такой страшной ценой? Ответа на эти вопросы нет, хотя последняя сцена романа заставляет еще больше усомниться в возможности духовного и творческого возрождения Филиппа.

Теперь можно подойти к вопросу о методе писателя и типе его романа. Если под реалистической традицией понимать ту совокупность художественных достижений, которая явилась вкладом разных писателей-реалистов прошлого в общее развитие литературы — а это прежде всего постижение мира и его закономерностей в их индивидуальном проявлении, исследование причинно-следственных связей и общественной обусловленности поведения и образа мыслей литературных героев, — то Крлежа несомненно продолжает эту традицию. Не повторяет, а именно продолжает, развивает традицию реалистического искусства. На этот счет не было сомнений у современников писателя. Они восприняли «Возвращение Филиппа Латиневича» как реалистическое исследование, в котором «было типизировано психологическое состояние» современного буржуазного общества, определяемое М. Богдановичем как «состояние духовной нервозности, сомнений и колебаний в устоявшихся ценностях»<sup>55</sup>. Им же была отмечена социальная обусловленность самого типа «беспомощного индивидуалиста», критически воссозданного в романе.

Литературная критика наших дней отмечает воздействие на Крлежу двух таких разных писателей, как Достоевский и Пруст, однако, подчеркивая при этом, что изображенный Крлежей мир представляет собой «самостоятельную точку на линии Комбре — Стенапчиково — Костаньевец», так как «основной его топ, тот порыв, что вызвал к жизни это произведение и его пафос, рождены совершенно иной средой»<sup>56</sup>. Кстати, ассоциативную параллель Пруст — Достоевский наметил сам Крлежа в своем эссе о французском писателе (1926), которое многое дает для понимания эстетических позиций хорватского автора. Понятие «параллель» отражает мысль Крлежи о неперекрещивающихся явлениях — «идиллии» Достоевского и «идиллии» Пруста. Произведение Достоевского, по его мнению, основывается на «иронии и отдаленном громахании демонических сил»<sup>57</sup>. Пруст же строит свое повествование «на живописности отдельных психологических состояний, и тихий лиризм почти музыкального воспроизведения помогает ему проникнуть в психологический комплекс скрытых в душе событий, которые в своем индивидуальном проявлении и составляют жизнь этих общественных паразитов и несчастных, что умирают



со скуки»<sup>58</sup>. Оба эти писателя, каждый по своему, оказались близки Крлеже. Но близость эта разного плана. Пруст привлек хорватского писателя живописностью манеры повествования, тонким прощипыванием в художественную структуру изобразительного искусства, музыки, умением передать все оттенки художественного впечатления. И этот опыт безусловно присутствует в романе Крлежи, как и опыт Флобера, на который, в свою очередь, опирался Пруст\*.

Близость к Достоевскому чувствуется в самом принципе постижения характеров путем вскрытия присутствующих им противоречий и столкновения противоположных взглядов. Новаторством Крлежи становится не просто контрастное изображение (оно было известно хорватской литературе и до него), а именно развернутое повествование— спор, идущий между героями, между автором и героями, героя с самим собой. Здесь Крлежа выступает прямым наследником Достоевского в раскрытии лишнего стабильности мира и человека в этом мире. В этом отношении он пошел дальше Цесарца, глубже проникнув в сущность реализма русского писателя.

Крлеже, как уже отмечалось, была близка мысль о постижении действительности сочетанием двух способов: эпически описательного и драматически непосредственного. Хотя писатель оговаривается, что в «массе сопровождающих описаний» он видит «второстепенный инструментарий», вряд ли на этом основании можно, как это делает М. Энгельсфельд, отождествлять сам принцип «эпического описания» с «массой сопровождающих описаний», а затем вовсе отбрасывать значение в романе «эпически описательного» начала и механически разделять «эпически описательное» и «драматически непосредственное». Отказывая роману Крлежи в эпичности, приписывая ему стремление «освободиться от повествовательного балласта и хронологии», критик сводит композиционно-стилевую структуру романа только к «взрывчатым экзистенциальным моментам» с акцентированием в них «вневременности и всевременности»<sup>60</sup>. Более правильной нам представляется точка зрения С. Шнайдер, считающей «Возвращение Филиппа Латиповича» произведением, «написанным в русле традиционного реалистического драматического романа»<sup>61</sup>. Такого же мнения придержи-

\* Хотя эта черта была присуща не только Прусту. В. Днепров отмечает стремление к живописности у ряда писателей XX в.— у Пруста, Бунина и Горького<sup>59</sup>.

ваются И. Франгеш и С. Ласич<sup>62</sup>. Все эти исследователи, однако, видят в романе Крлежи и узловые драматические моменты, в которых сосредоточено решение онтологических проблем. Ш. Вучетич даже называет это произведение романом-драмой<sup>63</sup>.

Все то, о чем пишет Энгельсфельд как о признаках «модерного» повествования — воспроизведение событий и времени в драматических эпизодах с подчеркнута экзистенциальной проблематикой, — бесспорно есть в романе Крлежи, хотя в нем использованы не только эти приемы. Но дело в том, что именно в этих драматических эпизодах видел Крлежа особенность метода Достоевского, считая их «опорой всей эпической конструкции», и они никак не противопоставлены реалистическому типу романа, так же как ассоциативные связи наряду с каузальными бесспорно обогащают наше представление о типе мышления живописца Филиппа Латиповича, не меняя сути художественного метода писателя. Все эти способы изображения были известны реалистической литературе XIX и начала XX в., они стали общим ее достоянием. Единственно абсолютизация отдельных приемов может стать и становится основанием для отторжения романа Крлежи от реалистической линии развития литературы и включения его в «модерный психологический роман новой формы», под которым в равной мере подразумеваются романы и Джойса, и Вульф, и Пруста, и Фолкнера.

Обладая энциклопедическими знаниями, Крлежа мастерски использует опыт предшествующей литературы, как отечественной, так и мировой, и создает первый в хорватской литературе социально-психологический роман, насыщенный философскими размышлениями. Масштабность и глубина критики буржуазной морали, тонкость анализа индивидуальной психологии, обращение к острейшим вопросам сути искусства, его общественной природы и психологии художественного творчества сделали это произведение уникальным явлением в хорватской и югославских литературах того времени и поставили его в один ряд с крупнейшими творениями писателей-реалистов XX в.

В 1937 г. после выхода в свет одной из самых боевых своих поэтических книг «Баллады Петрицы Керемпуха» (1936) Крлежа еще раз возвращается к проблеме тенденции в искусстве в статье на эту тему.

Этой статьей писатель хотел окончательно разрешить те недоразумения и то непонимание, которые возникли между ним и писателями социальной литературы после выхода предисловия к «Подравским мотивам» К. Хегедушича. Об-

щественно-политическая ситуация в Югославии, да и во всем мире в это время была насыщена грозовой опасностью, предвещавшей мировую бурю: события в Испании, захват Италией Эфиопии, подготовка Германии к вторжению на земли соседних государств. Как ответ на это ширится движение народного фронта во многих странах, в том числе в Югославии.

В это время Крлежа еще раз выступает в защиту идеологически определенного искусства. И одновременно выступает против сведения задач искусства к чисто агитационно-утилитарным. Он напоминает молодым революционным литераторам о необходимости овладения писательским мастерством. «Для создания художественных произведений,— пишет он,— мало только желания, необходимо и умение». По мнению писателя, революционные художники слова должны настолько сжиться с проблематикой современной действительности, чтобы «проблема формы не являлась для них открытым вопросом»<sup>64</sup>. В этой статье он ссылается на М. Горького и его выступление на Первом съезде советских писателей. Однако, давая эти правильные советы, Крлежа не учитывал эстетического возмужания тех, к кому они были обращены. Течение социальной литературы к тому времени пережило процесс критического самопознания и освободилось от левацких и вульгаризаторских ошибок. Но Крлежа по-прежнему относится к нему резко критически, не замечая его успехов в области критики в сербской литературе и художественной прозе в Словении. Разумеется, это не могло не повлечь за собой новых осложнений и не привести к открытой полемике в 1939—1940 гг.

Югославская исследовательница З. Стипетич безусловно права, видя суть возникших тогда разногласий не в эстетических построениях обеих сторон, а во взгляде на революционное движение в стране и на его будущее. В своих работах, посвященных взаимоотношению Коммунистической партии и левой интеллигенции в Югославии<sup>65</sup>, она полемизирует с теми историками и теоретиками литературы, которые из эстетических теорий художников выводят их политические взгляды без учета конкретно-исторического контекста. В тяжелых условиях монархо-фашизма, в преддверии мировой войны и серьезных потерь, понесенных КПЮ, у Крлежи, всегда склонного к скептицизму по отношению к революционным возможностям рабочего класса в Югославии, усиливаются сомнения в возможности революции в его стране. Будучи оторванным от конкретной партий-

ной работы\*, не сумев найти контактов с социальными литераторами и не поняв тогда тех суровых конкретных условий, в которых они находились и продолжали борьбу, оп оказался в узком кругу мелкобуржуазных интеллигентов, поддерживавших народный фронт, но не желавших подчиниться строгой дисциплине, как требовало то суровое время. Вот что было основой разногласий, хотя дискуссия проходила главным образом по общепhilosophическим вопросам теории познания и отражения, сути диалектического метода, по вопросам понимания исторической перспективы<sup>68</sup>. Это были вопросы, далеко выходящие за рамки чистой эстетики. Речь шла о глубоком расхождении в понимании задач революции в югославских условиях, революционной организации и, как следствие, понимании принципа партийности революционного искусства. Конечно, отзвуки этих полемик, как и угнетенное настроение писателя, чувствуются и в его художественном творчестве, особенно в его романах «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (I книга — 1938, II — 1939), но в этих произведениях они звучали в общем оркестре, где гораздо сильнее были мощные аккорды всеобъемлющей критики буржуазного общества и вера в неизбежность его краха. Мотив же революционной борьбы с этим обществом, столь явственно различимый в «Балладах Петрицы Керемпуха», в романах значительно приглушен. Носителями общественного протеста выступают в них интеллигент-одиночка либо стихийно бунтующий крестьянин, который при всей своей жизненной мудрости и чувстве справедливости остается еще слишком темным и неорганизованным и не может внушить веру в то, что крестьянство явится преобразующей социальной силой. Значение романов Крлежи было в другом — бескомпромиссном, последовательном отрицании буржуазного миропорядка периода все большей его фашизации. А это вело к усилению сатирического начала в произведениях писателя.

Об изменении жанрово-стилевой фактуры в романах «На

\* Словенский писатель Ю. Козак на основании письма Крлежи задолго до начала второй мировой войны делает следующий вывод: «Я живо ощутил, как его (Крлежу.— Г. И.) угнетает общественная изоляция, как охотно он взялся бы за какое-нибудь большое дело»<sup>68</sup>. О том же пишет и Р. Чолакович: «Годами он (Крлежа.— Г. И.) жил вдали от практической работы движения и не мог видеть изменений в рабочем классе, его организациях, особенно в партии. Судил о них абстрактно, без опоры на факты, поэтому и не верил в их силу... На Крлежу подавляюще действовали поражения рабочего движения в Европе... они расстроили его и привели в состояние депрессии»<sup>67</sup>.



границ рассудка» и «Банкет в Блитве» заговорили современники писателя. Хорватский прозаик И. Козарчанин в рецензии на роман «На грани рассудка» (1938) отмечает явно ощутимый поворот писателя к сатирическому изображению Глембаев<sup>69</sup>. Но теперь Крлежа избирает новый ракурс в освещении этой темы. Он показывает, как поведет себя глембаевское общество, когда затронуты его интересы, насколько сплоченно выступит этот класс и как он выбросит из своих рядов и раздавит человека, осмелившегося сказать о нем правду. Избрав чисто условную ситуацию — что произошло бы, если бы, — Крлежа раскрывает весь механизм действия буржуазного общества, направленный против своего врага. Даже если это уважаемый домовладелец, примерный семьянин и хлебосольный хозяин.

Итак, пятидесятидвухлетний доктор права, юрисконсульт фабриканта ночных горшков господина Домачинского, «такой же жалкий нуль среди массы безликих нулей», вдруг неожиданно для окружающих и для самого себя на ужине у своего шефа называет его убийцей. Поводом к тому послужил не впервой слышанный им рассказ Домачинского о том, как в беспокойном 1918 г. тот собственноручно застрелил четырех крестьян, которые посмели восстать против войны и захотели попробовать вина из подвалов господина Домачинского. Поступок доктора достаточно неожидан, если учесть, что до этого он верой и правдой служил своему хозяину, не интересовался политикой и охотно принимал в своем доме Домачинских, Ругваев, Хуго-Хуго и им подобных. Правда, он признается, что и раньше «порой задыхался в этом хлеву» но молчал, так как «с этими жвачными хоть и смрадно, зато тепло. В одиночестве — пусто»<sup>70</sup>. Случай помогает человеку, в котором сохранились остатки человеческого достоинства, человечности и самокритичности, взглянуть на себя со стороны и ужаснуться. Он же, случай, выявляет суть буржуазных взаимоотношений. Поднявший руку (а вернее, голос) на собратьев по классу обвиняется в клевете, нанесении оскорбления, разврате, а несколько позже — в связях с фальшивомонетчиками, называется политическим доносчиком и, наконец, объявляется сумасшедшим.

Безымянный доктор права ведет рассказ спустя два года после «своего немного смешного и в то же время, можно сказать, почти героического жеста». Данная им самим оценка своего поступка является своеобразным ключом к пониманию логики характера человека, много пережившего, передумавшего и переоценившего за эти мучительные для



него два года. Эта фраза включает в себе и отношение автора к своему герою, его поступку и последовавшему за ним поведению. Поступок действительно беспомощен и смешон в силу своего несоответствия месту и тому, перед кем он совершен. В нем есть что-то допкихотское. Но все последовавшее за ним раскрывает и его героическую сторону — мужество сохранившего достоинство человека, не пожелавшего предать ту небольшую правду, что невольно вырвалась у него. В этой самооценке поступка героя содержится ключ и к определению стилевой фактуры произведения, которую составляет сочетание двух стилевых начал — комического и трагического, переплетение и взаимодействие которых характеризует стилевую специфику романа.

Крлежа и раньше обращался к сатире, но она была лишь одним из элементов его острого, язвительного и экспрессивного стиля. Теперь она становится определяющим все повествование творческим принципом. Ирония и гротеск — основными приемами. В достаточно большой критической литературе об этом романе до сих пор не затрагивался вопрос о его жанре. Как правило, исследователи вели спор о его «модерности» и реалистичности, соотнося его то с творчеством Пруста, Джойса и Кафки, то Ибсена, Достоевского и Чехова<sup>71</sup>. Нисколько не отрицая правомерности подобных сравнений в принципе, мы хотим обратить внимание на игнорирование при этом жанрового статуса сравниваемых произведений, а это рождает абсолютизацию частного и одновременно снижает убедительность общих выводов.

В этом романе ирония лежит в основе всего его поэтического строя, становясь принципом художественного построения произведения. Выступая в самых разных своих проявлениях, она вызывает то злой, полный ненависти смех, то снисходительно-сочувственную или горько-язвительную улыбку, то добродушно-лукавую усмешку. Однако в обрисовке Домачинского и компании писатель не ограничивается иронией. Алогизм поведения этих персонажей с точки зрения естественных представлений о чести и справедливости заставляет писателя обратиться к гротеску, который, как отмечает автор работы о гротеске Ю. Манн, избирает в качестве объекта художественного анализа не просто несправедливые, но алогичные с точки зрения своих исходных начал явления. Для него мало осознания порочности, нужно еще ощущение ненормальности, «странности» (в социальном смысле) явления<sup>72</sup>.

В самом деле, Домачинский убивает четырех крестьян выстрелами в спину. Значит, он стрелял в убегающих лю-

дей. Следовательно, ни о какой самообороне, как это представляют его адвокаты, речь идти не может. Теперь, спустя много лет, он бахвалится перед своими гостями собственным героизмом и находчивостью в борьбе с «революционными свиньями», ибо убежден, что порядки на земном шаре следует водворять железной рукой. Но в том-то и заключается гротескность ситуации, что свои убеждения и действия Домачинский провозглашает «победой здравого рассудка» и народных чаяний. Домачинский привык диктовать свою волю парламентам, университетам, печати, партиям и художникам, и, по его глубокому разумению, «пасущные потребности здорового и жизнеспособного народа» можно защитить только теми мерами, что применяются сейчас во Франкфурте, Нюрнберге и Саламанке. Он, Домачинский, прочел Розенберга от корки до корки и откровенно руководствуется принципом «сила бога не молит, а кто смел, тот и съел». Поэтому неопровержимая логика любого, кто попытается доказать, рассуждает доктор, что наши крестьяне в тот год, когда трещали стены темниц \*, рушилась вековая несправедливость, впервые почувствовали себя не рабами, а людьми, в которых проснулось человеческое достоинство, натолкнулась бы на тупые лбы господ Домачинских. Но ведь то же произошло и с самим героем: назвав убийство убийством, а совершившего его — бандитом, он точно так же наталкивается на тупые лбы генеральных директоров, их юридических советников и почтенных домовладельцев.

Далее действие развивается по законам гротеска. Оно движется в нарушение привычных представлений, норм, закономерностей. Человека, опирающегося на доводы логики, разума и юридического закона, объявляют, согласно тем же юридическим законам, сумасшедшим, клеветником и преступником. Так сталкиваются «два мира, два критерия, две логики и два образа мышления», заостряются и сгущаются противоречия между ними. По одной из этих логик Домачинский — убийца, похваляющийся убийством. По другой — он пародный радатель и безупречный джептльмен, неутомимый труженик и пламенный пионер молодой промышленности, созидатель и альтруист и, конечно, «идеальный сын своей Родины», «гордый гений, лишенный себялюбия и корысти». Согласно этой логике, человек, осмелившийся назвать такого «патриота» бандитом, просто лишился рассудка. А следовательно, он должен быть изолирован. Обыватель не может простить никому инакомыслия. Его

---

\* Имеются в виду революционные волнения в Хорватии в 1918 г.

собственные рассуждения, на какой бы ступени общественной лестницы он ни находился, удивительно однообразны и движутся по одному и тому же раз и навсегда очерченному кругу. Наталкиваясь на сопротивление, он начинает искать объяснения, опираясь на свой жизненный опыт и образ мыслей, — значит, думает он, доктора подкупил Домачинский, так как, только получив большой куш, человек добровольно отправится в тюрьму. Наконец, раз тот не признает и этого довода, надо найти любой повод, чтобы вновь посадить его в тюрьму: тут уж сгодится все — и надуманная связь с фальшивомонетчиками, и сфабрикованное обвинение в политическом доносе и т. п.

Все они — промышленники Домачинский и Голомбек, судьи и адвокаты Ругвай, Хуго-Хуго и Ото-Ото, как и журналист Вернер, и бывший министр и бывший марксист Яворшек, — по социальной своей сути похожи как близнецы, ибо руководствуются в жизни одним и тем же принципом: «в жизни подчас лучше и проще проглотить жабу, чтобы получить корову», чем поддаться романтическим настроениям, которые неизвестно куда могут завести. В характеристике этих персонажей Крлежа выделяет их социальную однородность, диктующую сходство мыслей и поступков. Не случайно, как раньше по отношению к Глембаям или Лнепахам, теперь появляется сравнение их с заводными куклами. Ведь Домачинский — «не просто человек, не отдельная личность, — рассуждает доктор, — он целое понятие, образ, социальная категория, порожденная общественными условиями и отношениями, и мне совершенно ясно, что по меньшей мере безрассудно вступать в спор с пушками, арсеналами, кораблями, трубами, патентованными винтами и жестяными почными горшками, которые экспортируются в Персию». Сплоченные в своей ненависти к любому, покусившемуся на установленный, удобный для них порядок, эти персонажи, пользуясь словами Салтыкова-Щедрина, вбирают в себя «суть характеристических черт» действительности. В таком случае не важны их индивидуальные человеческие различия. Важна степень обобщения, и она создается с помощью гротеска, т. е. сознательной установки на унифицированность определенного типа мировоззрения. Внешняя случайность — признание доктора — раскрывает сущностные черты явления, комизм которого заключен в противоречии между алогизмом и необязательностью происходящего и его глубокой обусловленностью тем реальным смыслом, который в нем содержится.

Ю. Мацц, характеризуя природу гротеска, выделяет в

нем его способность «извлекать под определенным углом зрения самую суть явления, исторической полосы, а подчас и целой эпохи»<sup>73</sup>. Роман М. Крлежи принадлежит к произведениям, где ставится и выполняется именно такая глобальная задача. Он не просто критически изображает класс буржуа в национальном хорватском варианте. Его замысел глубже и шире — раскрыть логику исторического развития этого класса в эпоху между недавно отзвучавшей первой мировой войной и готовящейся второй, в эпоху наступления фашизма и наглых, громогласных заявлений о праве на мировое господство. Домачинские суть Глембаи повой эпохи, возводящие преступление против народов в принцип своего классового существования. Здесь вспоминаются разглагольствования эренбургского Шмидта из «Хулио Хурепито», для которого «убить для блага человечества одного умышленного или десять миллионов — различие лишь арифметическое»<sup>74</sup>. Этот социальный тип, метко схваченный Эренбургом еще в начале 20-х годов, в 30-е обретает реальный и обладающий всеобщностью характер. Он находит свое воплощение в Домачинском, в его окружении, в полковнике Барутанском в «Банкете в Блитве», как и в образе Верховного Саламандра у Чапека или в Анжело Иберине у Б. Брехта («Круглоголовые и остроголовые, или Богач богача видит издалека»).

Ведущий рассказ доктор и песколько близких ему людей рисуются Крлежей иными средствами. Мужественное, по по сути своей трагическое положение бывшего homo cilindrikus, бывшего чиновника, домовладельца и бывшего семьянина, вокруг которого все туже затягивается узел ненависти и мести, с помощью юмора и иронии переводится в трагикомический план. В данном случае писателя также интересует в первую очередь не социо-био-психологический характер, как, скажем, это было в романе «Возвращение Филиппа Латиновича», не его индивидуальное лицо, а определенный тип поведения и образа мыслей, столкновение этого типа общественного поведения с иным, представленным Домачинским и иже с ним. Из подобного столкновения и высекается искра истины об обществе в целом и механизме его функционирования.

Для воплощения своего замысла Крлежа находит интересный прием. Он одновременно ведет повествование в двух временных пластах: один событийно-временной, т. е. эпический, подчинен хронологическому ходу событий на протяжении двух лет, с небольшими экскурсами в прошлое; второй — само время рассказа, отражающее современное



состояние ума и души рассказчика, «вполголоса ведущего интимные беседы с самим собой». Первый план основан на изложении событий, второй — на размышлениях вырвавшегося на свободу человека, приобретшего наконец право думать, сопоставлять и оценивать. Его рассуждения, а они относятся к нему теперешнему, много пережившему и переживавшему человеку, постоянно переключают рассказ с событий на проблему и выражают субъективно-лирическое к ней отношение. Поэтому такое значение в этом втором плане повествования приобретают монологи доктора о глупости, о «носителях цилиндров», о мировоззрениях и хорошем вкусе, о лжи и «народной интеллигенции» и т. п. Эта двуплановость повествования отражается и на принципе названий отдельных глав. Одни из них достаточно конкретны и ориентированы на происходящие события: «Ужин на даче генерального директора господина Домачинского», «Скандал в отеле», «Одни неприятности со всех сторон», «Интермедия в Сикстинской капелле», «Среди потерпевших кораблекрушение». Другие — обобщенно-символические, сознательно апеллирующие к книжной традиции и литературному опыту читателя. Первая глава — «О человеческой глупости» — явно соотносится с одним из любимых произведений Крлежи «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского\*; шестая — «Преступление и наказание» — гротесковое преобразование и преступления и наказания в сравнении с преступлением и наказанием у Достоевского; название третьей — «Ветер над маленьким городом»; восьмой — «О дожде, смерти и любви, о войне и маленьком воробье на станции Брезипка» и девятой — «Причитания Валента Жганеца, по прозванию Бейего» вызывают ассоциации с лирикой самого Крлежи и его балладами, а главы седьмой — «Лунный свет вместо мировоззрения» — с известным стихотворением А. Шеноа «Гибель Венеции». Последнее, например, дает возможность доктору порассуждать о разных типах мировоззрений в прошлом и настоящем. Но, разумеется, названия глав не говорят о присутствии в каждой из них единственного типа повествования. Заглавия лишь акцентируют одну из линий рассказа. В самом же повествовании происходит постоянное переключение с одного времени на другое: или придавая обобщенность и проблематизируя конкретный план, или, наоборот, «заземляя»; казалось бы, от-

\* Иван Горан Ковачич в своей рецензии на роман «На грани рассудка» проводит интересные параллели между суждениями Крлежи и Эразма Роттердамского<sup>75</sup>.



летающие от него отвлеченные рассуждения и возвращая их в русло событий. Каждый из временных планов базируется, таким образом, на присущей ему форме выражения. Первый явно тяготеет к эпической, второй к субъективно-лирической. Находясь в постоянном взаимодействии, оба эти плана создают контекст собственно романного действия. Субъективно-лирический при этом, являясь оценочным по отношению к эпически-событийному, выражает собой систему ценностей рассказчика. А так как она все время соотносится с рассказываемыми событиями, то это дает читателю возможность увидеть и понять за первым, лежащим на поверхности гротесковым содержанием глубинный смысл явления в целом.

Так как в романе «На грани рассудка» повествование, и притом сатирическое повествование, ведет сам герой, то особую важность приобретает проблема отношения автора и рассказчика и их ценностных систем. До сих пор еще можно встретиться с отождествлением их позиций, ведущим к искажению авторского взгляда. Современный критик И. Видан пишет, например, что в романе «На грани рассудка» невозможно нигде обнаружить, какую позицию занимает писатель по отношению к своему герою. Перспектива писателя полностью идентифицирована с перспективой героя»<sup>76</sup>. Приведенная точка зрения представляется нам глубоко ошибочной. Она проистекает, на наш взгляд, прежде всего именно из-за невнимания к сатирической природе данного произведения. В отличие от романов периода модерна, которым в достаточно большой степени было присуще слияние героя и автора, ибо умонастроение героя так же в большой степени отвечало умонастроению писателя (М. Нехаев, Я. Лесковар), Крлеже свойственно подчеркнутое соблюдение дистанции между позицией рассказчика и своим эстетическим отношением к нему.

А. С. Пушкину принадлежат великолепные по своей пронизательности слова. «Чацкий совсем неумный человек,— замечает он в письме к П. А. Вяземскому,— по Грибоедов очень умен»<sup>77</sup>. Эти слова так и хочется перенести на Крлежу и его героя. Ведь очевидно, что Крлежа изображает в образе доктора «чужую личность» (М. Бахтип), существующую вне его, автора, личности и действующую согласно своей логике. Но в отличие от Достоевского, художественный опыт которого был так близок Крлеже, хорватский писатель находится в произведении не рядом со своими героями, а все-таки над ними. Поэтому для него оказываются возможными прямые вторжения авторской мысли в

рассуждения героя и столь же прямые оценки его мыслей и поведения. Для Крлежи рассказчик является таким же объектом художественного исследования, как и другие персонажи, и он включается писателем в единую с ними романную систему.

Рассказ ведет никогда не интересовавшийся политикой, далекий от общественной борьбы человек. Действительно, автор вкладывает в его уста некоторые свои мысли, причем по весьма существенным и принципиальным вопросам — о классовой природе общества, поведении его представителей и социальной обусловленности поведения и образа мыслей сторонников Розенберга и т. п. Однако автор вправе рассчитывать на то, что читатель не оставит незамеченным включение в речь персонажа авторского голоса, ибо выраженные им мысли явно контрастируют с рассуждениями доктора о «хорошем вкусе» как главном критерии общественной оценки. Читатель не оставит незамеченным несоответствие этих авторских мыслей с жизненным опытом одного из «цилиндроносителей» и выработанного им миропонимания. Таким образом, в романе Крлежи возникает та самая двусоставность письма, его расслоение в монологической речи одного персонажа, его социальная разпоречивость, что, по Бахтину, составляет одну из фундаментальных особенностей слова в романе<sup>78</sup>. В романе, написанном от первого лица, этот принцип приобретает особую важность. Вряд ли случайно Крлежа заставляет своего героя не раз напоминать о том, что до пятидесяти двух лет он жил жизнью мещанина и как юрист-консульт фирмы принимал активное участие во многих деяниях Домачинского. Более того, довольный собой, своей жизнью и своим окружением, убаюкивал свою совесть верой в любовь к ближнему, подкрепленную меценатством и благотворительностью. Всем этим писатель, несомненно, отделяет от себя героя. Он отделяет его от себя даже тогда, когда по воле автора «теперь превращается в человека» и он отказывается от жизни адвоката, почитавшего своим долгом защищать интересы фабриканта ночных горшков, которого трудно заподозрить в благородстве. Доктор самой логикой возникшего конфликта втягивается в противоборство с цинизмом, наглостью и насильем, которые поддерживаются теми самыми пушками, арсеналами, фабричными трубами и т. п., и с которыми, как казалось доктору, он в спор не вступает. Он всего лишь высказался о поведении господина Домачинского, и поэтому ему вначале действительно невдомек, за что на него все ополчились. Теперь, доведенный до отчаяния, он стал пря-

мо говорить все, что думал об окружающих, пришедших его увещевать, вызывая тем самым с их стороны еще большее озлобление и ожесточение и в еще большей мере — страх, страх перед любым бунтом, любым видом протеста. Недаром доктора сразу же окрестили коммунаром, а в его действиях увидели предвестие анархии и революции. Подобный страх заставил когда-то Домачинского убить четырех крестьян, а сейчас — вывести из зала суда Перо Крпету, смело поддержавшего доктора и во всеуслышание заявившего, что его бари, господин Домачинский, воистину прохвост и мошенник. Вместе с тем, в отличие от автора, доктор и сейчас, оказавшись «в центре растревоженного осинового гнезда и невежественной глупости», потеряв жену — она тут же ушла к своему любовнику, — друзей, коллег — те просто отвернулись от него, — продолжает утверждать, что выступает против морального аспекта в поведении Домачинского. Ему предстоит пройти путь человека, решившего в одиночку защищать свою честь и достоинство и потерпеть в этой борьбе поражение. Многие поняв и оценив по-новому, он, однако, не сможет полностью отрешиться от былых представлений, не сможет он и воспринять новые. Именно его неспособность проникнуть в суть общественного механизма классового общества, невозможность для него объединения ни с инженером Синеком, ни с Валентой делают его фигурой трагической. Логика рассуждений доктора, таким образом, внутренне ограничена его мировоззрением, отличным от мировоззрения автора книги — коммуниста Крлежи, для которого ясна классовая природа буржуазного общества и судьба таких симпатичных, но безнадежных жестов, как поступок доктора. Голос автора особенно заметен на определительно-оценочном уровне, смыкающемся со сферой публицистических, философских и исторических раздумий повествователя. В таких случаях авторская мысль врзается в его размышления, внося необходимые оценочные коррективы. Особую роль в этом случае играет ироническое отношение к изображаемому, которое дает автору большую свободу самовыражения.

Доктор начинает свой рассказ о событиях двухлетней давности с сообщения о том, что произошло на даче господина Домачинского и что он подумал, когда с почтением внимал своему многоуважаемому шефу. Тогда адвокат фабрикапта почных горшков вряд ли мог оценивать рассказанное Домачинским следующим образом: «...что это за «позитивные законы», если основу их составляет противозаконное насилие; господин генеральный директор не поднял

оружия, когда во время войны противозаконно был реквизирован его рислинг, но зато он поднял его против «бешеных псов», что посмели восстать против войны с ее вопиющим беззаконием, и в борьбе с этим беззаконием были единственной гарантией закона, в высшем, моральном смысле этого слова». Здесь, несомненно, звучит оценка автора, как и там, где Домачинский характеризуется как социальное явление, общественный принцип, а не отдельная личность. Таких примеров можно было бы привести немало. Все принадлежащие автору суждения явно не соответствуют уровню понимания общественных процессов доктором, и в общем речевом потоке их можно отличить по свойственной им энергичной интонации. Фраза приобретает чуждую стилю доктора категоричность и определенность выражения. Для стиля доктора куда больше характерны размышления мятущегося, ведущего «тонкую и опасную игру на грани рассудка» человека, неуверенного в себе, оторванного от подлинных революционных сил общества. Даже столкнувшись с ними, испытывая к ним чувство симпатии и солидарности, он не в состоянии сделать шаг в их сторону и остается на позиции человека, не имеющего социальной и психологической опоры и в конце концов оказавшегося в полном одиночестве.

В разобщенности прогрессивных сил, что предстает в романе, нашли отражение трудности революционного движения в Югославии. Но в не меньшей мере сказались и их восприятие самим писателем, усомнившимся в возможностях боевого союза рабочего, интеллигента и крестьянина. Каждый в отдельности симпатичен ему, они испытывают симпатии друг к другу, но изолированы и отделены непониманием общих целей борьбы.

В романе «На грани рассудка» создан один из самых обаятельных образов крестьянина. Это Валент Жганец, по прозвищу Бейего. Не случайно он уроженец Стубицы — центра крестьянского восстания 1573 г. и литературный брат Петрицы Керемпуха, что подчеркнуто названием главы о нем — «Причитания Валента Жганца, по прозвищу Бейего». «Неподражаемый юмор Валента искрился в тюрьме под сенью параграфов, под знаком виселицы», — пишет о нем доктор. У читателя, знакомого с недавно вышедшими балладами, возникала прямая ассоциация с такими из них, как «Причитания о палобах» и «Петрица и повешенные». На переключку мотивов, связующих крестьян из романа «На грани рассудка» с балладами Петрицы Керемпуха, обратили внимание первые рецензенты этого произведения (И. Козар-

чанип и И. Г. Ковачич), видя в этой соотношенности усиление позитивного начала, противостоящего в прозе Крлежи царству Домачинского и напоминающего о существовании народа, уже не раз поднимавшего оружие на своих господ.

Посвятив Валенту целую главу, Крлежа впервые в хорватской литературе использует в ней прием литературного сказа. В те же годы в сербской литературе к этому приему обращается И. Андрич в своих рассказах (цикл о фре Петаре)<sup>79</sup>. В данном случае это была не просто индивидуализация языка героя, а именно создание определенного типа речи, в своей лексике, синтаксисе, подборе интонаций ориентированного на устную речь рассказчика<sup>80</sup>. Элементы сказа можно было заметить и у Цесарца в романе «Императорское королевство», да и у Крлежи в «Возвращении Филиппа Латиновича», — у обоих писателей крестьяне говорят на кайкавском диалекте, отличном от литературного штокавского. Но цель введения его в текст, будучи связашной с использованием особенностей устной речи, была песколькo иной, чем в сказе. Она заключалась в социальном отделении этих героев от мира господ. Поэтому не раз у Крлежи в разных произведениях будет звучать мысль о двух мирах и двух языках, как двух континентах. Здесь же, в романе «На грани рассудка», присутствует истинный сказ — рассказ-импровизация непрофессионального рассказчика, направленный на паходящегося рядом слушателя и явно восходящий к фольклорному опыту народа. «Каждое его слово, — вспоминает доктор о Валенте, — было небольшим шедевром, а в каждой созданной этим одаренным человеком картинке прозрачная ясность и глубина взгляда сочетались с большим жизненным опытом». Язык Валента особенно выделяется на фоне литературного языка доктора, тоже ведущего рассказ о своей жизни, но исповедь доктора ориентирована не на слушателя, а на читателя.

Использование диалекта в языке Валента несет и вторую смысловую нагрузку, оно подчеркивает его родство с Петрицей Керемпухом и участниками крестьянской войны Матии Губца и выявляет национальные и социальные корни характера крестьянина. Валент был среди тех, кто в 1918 г. выступил против беззакония и пытался «вытащить повозку из грязи». В таких вот Валентов, замечает рассказчик, и стрелял Домачинский. Валент и сейчас уверен, наберись у него полк или хотя бы рота таких докторов, как его друг по камере, то он бы знал, что скомапдовать... При всей своей симпатии к Валенту автор, однако, не идеализирует его и отмечает свойственную ему, как и



всем Валентам всех времен и народов, «первозданную покорность судьбе». Встреча с доктором не прошла даром и для него. Валент убедился, что и среди интеллигентов есть порядочные люди, что, «даже будучи доктором, человек может остаться человеком». Однако этим результат их общения и исчерпывается. Причем не потому, что дороги случайно встретившихся доктора права и крестьянина разошлись, а потому, что и Валенту стало ясно, заключает рассказчик, что «таких как я, он не набрал бы и взвода... Да и что бы Валент смог сделать со взводом таких мятущихся неврастеников, как я?».

Не менее значима в общей концепции романа и встреча-спор доктора с инженером Синеком, «молодым сектантом новейших времен». Вновь, как и в споре Филиппа с Кириалесом («Возвращение Филиппа Латиновича»), Крлежа прибегает к приему столкновения контрастных и одинаково неприемлемых для него точек зрения. Каждая из них содержит долю истины, но доведенная до абсолюта, делает неверным суждение в целом. Синек — это тип революционера, слепо верящего в безупречность своего мнения и абсолютную правоту своего взгляда. Присущие ему категоричность и фанатизм в утверждении, что перестройка общества нужна «не из любви к человеку, а потому, что этого требуют обстоятельства», вызывают у доктора чувство внутреннего сопротивления и протеста. Но тому же Синеку приходится отстаивать перед доктором мысль о необходимости силой не только слова, но и оружия защищать добро от зла, защищать от Домачинских человеческое достоинство. Критикуя существующий мир, говорит он, надо знать, чего ты хочешь вместо него. Доктор же продолжает твердить о нравственном императиве и выражает свое неверие в то, что изменение строя поведет и к изменению к лучшему самого мира. Он против всякого кровопролития, даже во имя борьбы с Домачинскими, хотя ему и самому понятно, что недостаточно знать, чего ты не хочешь, что надо бы знать и то, чего ты хочешь.

И все же важность даже такого частичного понимания несомненна. Цитируя мнение Гегеля о «Племяннике Рамо», К. Маркс замечает, что самосознание, осознающее свою разорванность, возвышается в этом знании над суетностью всех вещей. Оно, как писал Гегель в связи с произведением Д. Дидро, «есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же, как над запутанностью целого и над самим собой; это есть в то же время еще улавливающий себя отзвук всей этой запутанности... Это — есть себя са-

мое разрывающая природа всех отношений и сознательное разрывание их»<sup>81</sup>.

В анархическом, индивидуалистическом протесте интеллигента, не желающего больше подчиняться так называемым общепринятым нормам, Крлежа выражает осознанную этим человеком разорванность собственного сознания, как и запутанность целого, из которого тот спасается насмешкой над обществом и самим собой. Но спасение это относительно и временно, ибо герой оказывается в положении человека «изнывающего в одиночестве и тоске». Единственной связью с миром остается для него радио, и он лихорадочно ищет волну, соответствующую своему настроению. Но приемник наполняет комнату церковным звоном, дымом пожарниц и печатным шагом полков. Вдруг откликнувшегося ему Моцарта прерывает «певыносно сладкий голос, патетически вещающий о равновесии международных сил». Герой видит для себя лишь один выход — заснуть навсегда, исчезнуть из этого мира. На этой печальной ноте кончается его исповедь, по ею не исчерпывается смысл и содержание романа. Трагическое мироощущение не означало еще отказа от познания действительности, не означало и фаталистического взгляда на вещи.

Крлежа поднимает свой голос против всех видов мракобесия, с уважением относясь ко всем формам протеста против него. Сейчас, по истечении многих лет, для нас особенно важно общечеловеческое содержание его произведения — предупреждение против опасности набирающего силу и все более наглежащего фашизма. При всем критическом отношении к бунту одиночки этот роман ценен в то же время и выражением солидарности с актом интеллектуального мужества, совести и победы духа.

Тревога за судьбы человечества станет неотъемлемой частью художественных произведений многих европейских писателей. М. Крлежа, как и Т. Манн, Р. Роллан, Б. Брехт, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, Л. Кручковский, К. Чапек, рано почувствовал опасность фашизма и активно выступил против него. Раздумьям о политической ситуации в Югославии и в мире, о связи экономической и политической системы с моралью правящего класса посвящены статьи и дневниковые записи Крлежи тех лет. По ним можно почувствовать, как его волновали мюнхенские собрания и шествия, как все более явственно в громе «мюнхенских бубнов» слышит он «грохот настоящих пушек». «Комедия, — с тревогой писал он в 1933 г., — превращается в драму, quid nunc?»<sup>82</sup> Чем резче будут обозначаться в

королевской Югославии черты диктаторского режима и с чем большей симпатией ее правители будут взирать на соседние фашистские государства, тем всегда склонный к сатирической иронии писатель все больше будет отдавать предпочтение этому принципу изображения действительности. В 1938 г. в статье, посвященной памяти Карла Крауса, говоря о сознательной ненависти австрийского сатирика к буржуазному миропорядку, обезличивающему и оглуляющему все вокруг себя, Крлежа отмечает умение Крауса облечь свой протест в «математически точную форму, отвечающую этой высокой степени политической ненависти»<sup>\*83</sup>.

Высокая степень политической ненависти была свойственна и произведениям Крлежи. Он ненавидел террор, все виды социального и политического угнетения, как и все виды националистических и шовинистических идеологий. Ненавидел ложь, равнодушие, глупость и сопровождающий их животный страх. И ненависть эта была чувством активного гражданского протеста против всего, что обезличивает человека и человеческие отношения. Темой нового романа М. Крлежи «Банкет в Блитве» (I и II книги) становится политическая действительность современного ему мира периода падающей второй мировой войны, времени наглого продвижения фашизма, несущего народам ужас и страх. Хорватский писатель дает беспощадный анализ социальной и политической природы тоталитарной власти и ее воздействия на человеческие умы.

В создании политической сатиры Крлежа мог опереться на опыт высокоценимых им Салтыкова-Щедрина<sup>\*\*</sup> и Р. Домановича. Как в «Истории одного города» и в «Страдии», сюжет «Банкета в Блитве» строится на исследовании внутреннего механизма политической власти и ее взаимоотношений с пародом. Действие, как и там, происходит в вымышленной стране, но в истории и настоящем которой легко просматривались черты любого из европейских диктаторских режимов. В романе рассказано о том, как после четырехлетней международной резни по мирному договору,

\* Интересно, что рецензию на перевод книги К. Крауса «Последние дни человечества» пишет и К. Чапек, обращая внимание на общее уродливое свойство всех персонажей австрийского писателя — «идиотизм духовной неполноценности, механизированный мозг, оглуленный приказами, лозунгами, прибылями, великими словами или малым честолюбием»<sup>84</sup>.

\*\* Еще в 1919 г. в статье «Errur si muove» Крлежа писал об образах Чехова и Салтыкова-Щедрина как о «символах осужденного на смерть образа мыслей и жизни»<sup>85</sup>.

подписанному в Болоте Блитвинском, возникает независимая самостоятельная Республика Блитва. Однако нерешенность национального вопроса и после заключенного в Болоте Блитвинском мира и после Версальского договора привела к тому, что в 1925 г. полковник Барутанский совершает государственный переворот, убивает премьер-министра Мужиковского и становится Диктатором. Так называемый рождественский переворот полковника Барутанского стоил трех тысяч блитвинских голов. В ответ на возникшее недовольство полковник Барутанский расстреливает еще три тысячи бунтовщиков и объявляет войну «до последнего человека» соседней Блатвии (кстати, созданной тоже по Версальскому миру). Нильс Нильсен, бывший одноклассник Барутанского и легионер, а ныне независимый журналист, пишет полковнику Барутанскому открытое письмо, в котором обвиняет его в узурпировании власти и установлении в Блитве режима насилия. Барутанский приказывает убить Нильсена, но тому удается бежать в соседнюю Блатвию, где его встречают как героя. В его честь устраиваются приемы и встречи, открытое письмо полковнику Барутанскому печатается огромными тиражами, поэт Патриций Балтик приглашает его на премьеру своей комедии «Куклы». Однако действие спектакля прерывают выстрелы...

В основу художественного мира своего романа Крлежей был положен принцип сочетания конкретной, в данном случае политически конкретной, действительности и сатирически преувеличенного, на грани фантастического, вымышленного мира. Граница между ними очень зыбка. Оба плана постоянно находятся в состоянии взаимопроникаемости. Только вместе они создают особый гротесковый мир, живущий по своим законам. Некоторые исследователи, указывая на наличие в романе национально-исторических черт, все же приходили к выводу о многонациональной его основе, отражавшей общий процесс фашизации, который обнаруживал себя во многих странах Европы<sup>86</sup>. Блитва прежде всего выступает как символ тоталитарной фашистской политической системы, золотворное влияние которой распространяется на другие страны. В то время как «во всей Европе трудно было пайти хоть один квадратный саптиметр,— читаем мы в романе,— где бы человеку не перемалывали кости, не выкалывали бы глаза, где бы его не избивали как пса, а на всем земном шаре — хоть одну пядь земли, которая не была бы напоена человеческой кровью и не была бы кладбищем, камерой пыток и страданий, человече-

ство, с пьяной настойчивостью продолжая дуть в свои саксофоны, день ото дня все больше гориллизировалось, и вместо того, чтобы европеизировать Блитву, славная Европа все больше блитвишизировалась сама, и, облитвинизировавшись до полного озверения, она танцует Танго-Миланго в отеле «Блитвапия». Вот высшая цель современной европейской блитвинизации». То было время, когда «человечеством овладели гориллы и когда в жилах у всех поселился такой папический ужас, что даже самый смелый дух не мог написать ничего, кроме ординарных, банальных, куцых фраз. А сердце его стучало в горле и пальцы мертвели от страха под взглядом матери! О, позор тебе, человек!»<sup>87</sup>.

Насыщенное конкретпо-историческими реалиями политической действительности Польши, Венгрии, Германии, Италии и, конечно, Югославии, содержание произведения поднимается до уровня обобщенных метафорических значений благодаря всему построению романа, его композиционной структуре и системе сатирических аналогий. В первых двух книгах романа предстают две страны — Блитва во главе с диктатором Кристианом Барутанским (ей отведено практически все пространство романа) и Блитвия с «назовидемократической» формой правления (последняя глава второй книги). Завершает роман представление символической комедии под названием «Куклы». Обобщение политической сути фашизирующих режимов достигается тем, что все, происходящее в Блитве, подтверждается сходством блатвийской действительности с блитвинской и закрепляется символикой пьесы «Куклы».

В Прологе книги автор предупреждает читателя, что перед ним разыгрывается «средневековое представление, где главные роли играют два рыцаря, два друга: полковник Барутанский, Комендант Блитвы, и доктор Нильсен, тип первого, европейски образованного интеллигента», и приглашает посмотреть этот спектакль: «Incipit comedia blithuanica». Итак, комедия начинается, продолжается, но не кончается.

Условность театрализованной ситуации очевидна. Читатель должен ее принять, иначе перед ним не раскроется вся полнота созданного в романе мира, подчиняющегося своим законам — законам гротеска, его логики. Когда в 1935 г. был опубликован проспект романа, то в нем, между прочим, говорилось об отличии принципов художественного изображения в новом произведении от предыдущих работ писателя: «трагикомические столкновения» будут заключе-



ны в «сатирическую композицию». Ирония, которая и ранее присутствовала в произведениях писателя, станет основой тех гротескных средств, которыми воссоздается далекая и неизвестная нам цивилизация»<sup>88</sup>. Замысел романа потом уточнялся и корректировался, но заявленные приемы изображения остались. В самом романе автор также не раз говорит о его художественной структуре. Он отмечает алогизм происходящего в Блитве, постоянно напоминает о том, что перед нами разыгрывается комедия, карнавал масок, опереточное представление, цирк, театр марионеток, в общем спектакль, а действующие лица соответственно исполняют отведенные им роли. В конце произведения как в перевернутом, зеркальном изображении куклы играют человеческую жизнь.

По признанию Нильсена, в Блитве царит «действительно легендарное блитвинское отсутствие смысла, даже самого минимального порядка и соответствия явлений», и «это несомненно является логическим, нормальным и естественным следствием проклятых условий на этой проклятой земле ветров, дождей и насекомых. Блитва — мрачное и отвратительное пространство, где понятия о добре и зле, в западноевропейском понимании, потеряли всякий смысл, даже, если хотите, какую бы то ни было ритуальную ценность, где человеческое сердце зачерствело и оледенело, как околевшая кляча, что валяется на блитвинской дороге до первого весеннего ливня». В этом мире перевернутых понятий Крлежа строго соблюдает одно из главных сатирических правил — сохранение видимости веры в сам этот мир и во все в нем происходящее. Только при этом условии и возможно то полное самораскрытие героев, которое свойственно сатирическому способу изображения.

Повествование в «Банкете в Блитве» ведется от третьего лица. В отличие от романа «На грани рассудка», где событийно-фабульный слой и заостренно-эмоциональный сливались в речи одного персонажа, от имени которого шел рассказ, в «Банкете в Блитве» они отделяются друг от друга. Первый остается в ведении повествователя, второй — нескольких персонажей, в том числе и повествователя. Рассказчик неоднократно называет себя информатором, летописцем, хроникером. Он вводит в круг происходящего, рассказывает предысторию страны и героев и предоставляет героям слово. До сих пор повествователь всеми исследователями отождествляется с автором, а некоторые даже говорили об идентичности мнения автора и его героев<sup>89</sup>. Нам кажется, что подобное мнение может возникнуть толь-

ко при недоучете специфики жанра сатирического романа. Ведь и рассказ повествователя подчинен законам этого жанра. Находясь внутри романного текста, а не вне его, он является элементом, притом очень существенным, целостной системы произведения. Действительно, повествователь предупреждает в прологе к роману, что «о запутанном комплексе блитвинско-блатвийско-хунских вопросов» он судит «из туманного иностранного далека»-и-поэтому опирается в своих суждениях на идеи доктора Нильсена, автора книги «О блитвинском праве как составной части блитвинского вопроса», т. е. он как бы ставит себя вне рассказываемой им истории. Вместе с тем в соответствии с сатирическим духом произведения он рассказывает о происходящем как о достоверном, хорошо ему известном и не вызывающем даже тени сомнения в своей реальности. Он представляет читателю вымышленные Блитву и Блатвию как исторически существующие страны, и в этом отношении его взгляд смыкается со взглядом действующих в романе лиц. Такое же смыкание происходит и по линии эмоционально-оценочной. Тогда внешне объективированный топ летописания нарушается присутствием в речи повествователя издевки и горечи, саркастического отношения и насмешливой язвительности. В этом образе соединяются композиционно-организующая и оценочная функции: повествователь ведет рассказ, он предоставляет слово действующим лицам блитвинско-блатвийской комедии, он же комментирует происходившее когда-то и то, что происходит на наших глазах.

Будучи эмоционально-сатирически насыщенной, речь повествователя включается в общий стилевой контекст романа и как бы подготавливает переход от своего лишь внешне объективированного и как бы отстраненного от происходящего топа изложения к несобственно-прямой речи героев и, наконец, к их внутренним монологам. Первая же глава романа начинается словами: «Полковник Кристиан Барутанский, владетель Блитвы, думал о себе, о своем положении и о блитвинском времени и пространстве приблизительно так: однажды, позже или раньше, меня застрелят как пса, поэтому самым логичным для меня остается держаться своей логики и поменьше психологизировать». Далее многоточием отделяется речь повествователя от несобственно-прямой речи Барутанского: «Психология мира математически точно отвечает условиям, в которых живет народ, а он живет, в том нет никаких сомнений, в условиях кровопролитий, нищеты и отсталости, так что и спо-

собы его размышлений о жизни кровавы, бедны и отсталы». А затем следует многостраничный монолог-исповедь диктатора, полный искренней веры в собственную спасительную миссию. Так перекрещиваются фабульно-информационный план и сюжетообразующий, эмоционально-оценочный, находящий свое основное выражение во внутренних монологах и немногих диалогах действующих лиц. Оба эти плана, сливаясь в единой гротесковой сатирической системе, раскрывают основное содержание романа — социальную, политическую и психологическую сущность режима насилия и страха.

Фигура ничтожного полунежиды, возносимого обстоятельствами на вершину власти, интересовала многих европейских писателей разных политических и эстетических воззрений. Представитель правых буржуазно-националистических кругов Польши Т. Доленга-Мостович в своем шумевшем романе «Карьера Никодима Дызмы» (1932) создает сатирический портрет выскочки, с помощью заинтересованных в нем лиц восходящего по ступеням государственной власти. Не обладавший высокими художественными достоинствами, роман Доленги-Мостовича, по свидетельству прогрессивного польского критика С. Людкевича, привлёк читателей «элементами актуальной политической сатиры» «о людях и идеалах правящего ныне в Польше лагеря пилсудчиков, избличающей героев польского фашизма»<sup>90</sup>.

Иное освещение приобретает фигура диктатора в антифашистской литературе, анализирующей феномен античеловеческой сущности фашизма, стремящегося превратить людей в нерассуждающие роботы. Эта проблема находит свое отражение в историческом романе Л. Фейхтвангера «Лже-Нерон» (1936), насыщенном прямыми аналогиями с политическими событиями, происходящими в третьем рейхе.

В героях романа легко угадывались реальные прототипы некоторых фашистских главарей. Она является одной из основных в сатирическом романе К. Чапека «Война с саламандрами» (1936), где прямой намек на Гитлера содержится в образе Верховного Саламандра, который, «собственно говоря, звался Андреас Шульце и во время мировой войны был где-то фельдфебелем»<sup>91</sup>. Это он хриплым голосом начинает диктовать по радио свои условия человечеству. Созданный Крлежей образ диктатора Блитвы стоит в том же ряду. Полковник Барутапский (барут на хорватскосербском языке означает порох), ассимилируя черты

многих европейских диктаторов от Пилсудского\*, Хорти, Александра Карагеоргиевича до Муссолини и Гитлера, предстает в романе прежде всего как типическое социально-политическое явление. Полуинтеллигент, фанатик, обычный аватюрист, он и теперь играет роль влюбленного в Блитву трубадура. Ложь становится для него, как и для всех диктаторов мира прошлого и настоящего, основным средством общения с людьми: «Врал он много и непрестанно и, словно пес воду, стряхивал собственную ложь, чтобы в тот же миг врать дальше. А самое страшное: он воодушевлялся ложью и верил в нее, а если ему это было нужно, сознавая, что говорит неправду, он собственной ложью обманывал даже самого себя». Этим принципом он руководствовался и в политике. Как только появлялись первые признаки педовольства — пожалуйста, новая программа! А если кто усомнится, то есть другое средство — «расстрелы и банкеты!». И еще одно — внушение страха, лучшим способом достижения которого является порох. Поэтому, откровенничает сам с собой Барутанский, тот, кто хочет удержаться у власти, должен быть готов присягнуть трем конституциям, соблюдать формальные демократические принципы при выборе нового президента республики, стать клятвоступником и в то же время джентльменски держать даже самое маленькое, но публично данное слово. Действуя согласно этим принципам, Барутанский ведет свой корабль в море человеческой крови. Но его не мучают угрызения совести. Он и тут находит объяснение (именно объяснение, а не оправдание, так как не видит причин оправдываться): без добра нет зла, а без зла нет добра. Чтобы сварить например, большому бульон, человек должен убить курицу, а «курица или человечество — по меркам большого, скажем, всемирного масштаба, это уже мелочь, это практически одно и то же. Остальное предрассудки». Поэтому и убивает он блитвинских мужиков массаами.

Точность и полнота сатирического рисунка этого образа заключаются и в том, что разглагольствования Барутанского, все его самоутверждающее бахвальство не только раскрывают внутреннюю сущность представляемой им формы власти, его отношение к народу и к его окружению, но и показывают всю шаткость его собственного положения, всю его обреченность, которую он ощущает и сам. Он пытается заглушить охватывающий его страх разгово-

---

\* На сходство биографии Барутанского с биографией и даже личными чертами польского диктатора обратил внимание З. Малич<sup>92</sup>.



ром с самим собой, многочасовыми душевспасительными беседами с капоником Балтрушайтисом, обманывая себя лживыми (прекрасно сознавая, что они лживы) заверениями в преданности своего окружения и... новыми убийствами.

Основным средством характеристики Барутанского станут его саморазоблачительные монологи или речи во время бесед с другими персонажами, когда главным образом говорит тоже он. Все остальное, собственно, конкретизирует сказанное им, подтверждая его самооценки. Приведем в качестве примера небольшой отрывок, на наш взгляд, очень характерный для сатирической манеры писателя с присущим ей сближением понятий разного плана и масштаба. В одном из интервью французской газете Барутанский «скромно» рассказывает о том, как он взял Виборген и как «одним единственным взмахом сабли освободил Курляндию от страшной власти солдатни».

«Была весенняя звездная ночь,— предается воспоминаниям диктатор,— Орион сверкал над нашими головами, кругом был мрак, еще не рассвело. Я думал, как правильно движутся звезды. Какое величие царит в движении звезд! Какой совершенный порядок и величие! Курляндские бунтовщики понесли большие потери и было слышно, как они сбрасывают своих мертвецов в Блатву... Один, два, три, плюх. Один, два, три, плюх. В том самом Виборгене много лет тому назад я мальчишкой учился плавать. Нашего учителя плавания звали Фукс, а место занятий было как раз тут, под нашими позициями... Один, два, три, четыре, один, два — так скандировал наш учитель плавания, старый Фукс, нам, начинающим пловцам, что барахтались у него на веревке, словно рыба на удочке. Один, два, три,— думал я,— так мы заняли Виборген, переплыв Блатву, одной звездной ночью».

Звездная тихая ночь, располагающая к философским размышлениям о величии мироздания,— и трупы, сбрасываемые в воду. Плеск от их падения в воду — один, два, три... — и ассоциация с детскими годами и уроками плавания. Один, два, три — отсчитывает учитель плавания, а в голове его бывшего ученика рождается план использования так хорошо знакомого ему места на реке для переправы под прикрытием тихой звездной ночи. Мирный, спокойный тон «ненавязчивой простоты» рассказа, как характеризует его интервьюер, ровный и тогда, когда речь идет о тихой весенней ночи и когда она заходит о мертвых, сбрасываемых в воду. Интонация рассказа-воспоминания остается столь же бесстрастной при переходе от связанных с детством



эпизодов, от старого учителя по фамилии Фукс (немецкое — лиса), паставления которого кажутся теперь выходящими за пределы простого урока плавания, к взятию восстановленного города. А если иметь в виду, что все это рассказывает, по мнению того же интервьюера, «остроумный и обаятельный полковник», то перед нами и возникнет гротесковый мир перевернутых понятий, однако сохраняющий и, более того, обнажающий истинный смысл логики не только рассказчика, но и режима, построенного согласно его представлениям о законе и справедливости.

Столь же обобщенной выступает в романе и роль противника Барутанского — журналиста Нильса Нильсена. Этот персонаж продолжает уже известную по предыдущим произведениям Крлежи галерею интеллигентов-неврастеников, знающих единственно то, чего они не хотят. У них хватает смелости заявить об этом во всеуслышание, но, как правило, никаких других целей, кроме проявления чувства собственного достоинства и независимости, которые не позволяют им больше молчать, они не преследуют. До сих пор это были представители искусства или доктор права. Нильсен — первый из них политик, чью общественную родословную писатель ведет от романтиков, идея свободы у которых рождалась только «из отрицания негативной блитвинской действительности, выливаясь, с одной стороны, в причитания над безысходностью вообще, а с другой — в мечту о неких новых, неясных надеждах на то, что в один прекрасный день все-таки наступит рассвет и что больше не будет мрака, крови и безверия, как это было веками». Нильсен не видит вокруг себя никого, на кого бы он мог опереться. Он смертельно одинок и действует один, не ощущая себя представителем хоть какой-то группы людей. Для него, как и для Барутанского, парод — «блитвинское мясо, глупое, вшивое, грязное, отсталое, оплеванное блитвинское мясо». В этом, кстати, нет ничего случайного. Нильсен начал свой путь в легионах Барутанского и дослужился до чина подполковника. Разрыв между бывшими друзьями произошел из-за пожелания Нильсена стать убийцей и слепо выполнять приказы своего Коменданта. Ему кажется, что Барутанский изменил идеям прошлого, хотя сам же он признает, что у того никогда и не было никаких идей. Диктатор, считает Нильсен, ведет Блитву к гибели. Единственным спасением для страны может стать только его смерть. Так думает Нильсен, когда пишет свое открытое письмо Барутанскому, скрывается от преследователей, невольно становясь причиной гибели ни в чем не

повиных людей, так он думает, когда убивает своего преследователя Георгиса, когда бежит в Блатвию.

Блатвия встречает его как героя, как борца против тирании Барутанского, но вскоре он осознает, что становится игрушкой в руках блатвийских политиков в воинственной ревашистской борьбе Блатвии против Блитвы. И хотя в отличие от Блитвы Блатвия — демократическая республика, но и там народ, история которого удивительно напоминает историю блитвищев, живет в болоте блатвийском (само слово блатвия восходит к слову блато, в переводе с хорватско-сербского — болото). И здесь господствует мораль «поджатого хвоста». Блатвия имеет и своего будущего Барутанского. Это фельдмаршалоберлейтенант Белонеп (в переводе с латинского *bellum* — война, *Velona* — римская богиня войны). Его политическая линия однозначна и проста: «Захватить власть, ликвидировать парламент, объявить войну Блитве... а со своими собственными мужиками, паршивыми ослами, рассчитаться двумя-тремя пулеметами». «Нашим будущим Барутанским» называет его поэт Пантелеймон Кипарис, блатвийский двойник Нильсена. Он, как и Нильсен, чужд всем, одинок и резко критичен к блатвийской действительности. Он, как и Нильсен, знает лишь то, чего он не хочет. В каком-то смысле Кипарис выступает в роли *alter ego* Нильсена, как его внутренний голос, все время напоминающий ему о сходстве Блатвии с Блитвой. Не случайно поэтому, все то, что Нильсен мог проверить на собственном опыте, «страшно совпадало с оценками Пантелеймона Кипариса».

Нильсен, Кипарис, Олаф Кнутсон — все это лично симпатичные и мужественные люди, но и они действующие лица сатирического романа. Они также подвергнуты не просто критическому, а именно сатирическому анализу. Это люди, способные на критику буржуазного режима, но не помышляющие об его изменении. Разумеется, степень сатирического к ним отношения иная, чем к Барутанскому или Белонепу и их сподручным, в отношении к ним из авторского комментария исчезают язвительность и сарказм, появляются откровенно сочувственные оценки. Так, Нильсен характеризует Олафа Кнутсена как «человека думающего, несомненно порядочного и несчастного», а скульптора Ларсена как симпатичного тихого человека с «необычайно голубыми глазами». Рекомендую Пантелеймона Кипариса, повествователь тоже пишет о той искренней симпатии, которую вызывает в нем Нильсен. Но наряду с этим в речи повествователя, как и в самоисповедальных монологах персонажей,

содержится много горькой иронии по поводу их беспомощности, их политической и человеческой изоляции и свойственной им безучастности к конкретному человеку. Во второй книге романа будет намечен мотив, который получит полное свое раскрытие в третьей части. Это мотив Карины Михельсон, возлюбленной Нильсена. Вынужденная стать агентом тайной полиции, она кончает с собой, когда Нильсен отказывается выслушать ее объяснения. Смерть Карины преследует его неотступно. Он не может себе простить, что не протянул руку помощи человеку, молившему о ней. Этот мотив, не случайно перекрещиваясь с мотивом Барутанского и их совместного прошлого, сопровождает Нильсена в изгнании, вызывая размышления об ответственности политика за человеческие жизни вообще и конкретную человеческую жизнь в частности.

Писателем неоднократно и даже нарочито выделяются черты социальной принадлежности персонажей. Откровенна и его установка на сатирическую социальную типизацию явления или политической психологии обоих главных героев — Барутанского и Нильсена, как, впрочем, и менее значительных персонажей. Нам кажется, что наблюдение З. Малича, сделанное им относительно художественной природы имен собственных у Крлежи и Гоголя, может иметь более общее значение для определения принципа построения произведения в целом. Гоголь был близок Крлеже\*, но в данном случае как автор повести «Нос», а не «Шинели». Русским писателем были развиты реалистические возможности, заложенные в форме сатирического гротеска, и показан пример сочетания самой переальной фантазии (нос бежит от своего владельца и становится его начальником) с массой бытовых подробностей, т. е. вполне реальным вещным планом. Но особенно важна в гоголевской традиции психологическая точность сатирического рисунка и каждой детали в нем, в том числе и внутренней обоснованности включения в общий контекст произведения лирических отступлений и рассуждений рассказчика. Дальнейшее развитие реалистического гротеска, как полагает Ю. Манн, шло именно в направлении «невиданной дотоле психологизации гротеска»<sup>94</sup>. Особая роль в этом процессе принадлежала Достоевскому\*\*. Разумеется, Крлежа не был бы большим и

\* Ссылки на Гоголя часто встречаются в статьях Крлежи, в дневнике, как мастер создания сатирических имен он упомянут и в тексте «Банкета в Блптве»<sup>93</sup>.

\*\* Кстати, уже говорилось, что Крлежа писал о «сатирической идиллии села Степанчикова».

оригинальным художником слова, если бы творчески не преобразил близкую ему литературную традицию. Он писал о другом мире, о других человеческих отношениях, политических и государственных институтах, писал с других идеологических позиций.

В романе Крлежи не менее реальный политический мир, подобно гоголевскому вещному миру, оживляет гротескные ситуации «Банкета в Блитве». В нем действует прежде всего «homo politikus», что в своем абсолютизированном в сатирической гиперболе виде с особой наглядностью выступает в именах представителей высшего блитвинского света. Президент Академии наук Блитвы Роман Раевский представляет ее высочеству Ингрид Барутанской, «славной поэтессе, действительному члену блитвинской академии наук и искусств» цвет дамского блитвинского общества: Дагмар Балтик, Ингрид Шевроле, Карин Мерседес-Бенц, Кристину Блитва Спрамекс, Компани Дженераль Трансатлантик Блитуаниан Лин и т. п. Именно этот мир был назван К. Марксом «заколдованным, извращенным и на голову поставленным миром, в котором monsieur le Capital и madame la Terge как социальные характеры в то же время непосредственно, как просто вещи, справляют свой шабаш»<sup>95</sup>.

А рядом с этими персонажами-масками, лицами-чеками, компаниями, банками и хорошо известными иностранными фирмами, от которых была в зависимости югославская экономика, дан достаточно подробный портрет любимой обезьяны кардинала Амстронга, названной «назло человеческой памяти» именем одного из величайших людей прошлого Джордано Бруно. Имя же ее хозяина восходит к Вильяму Джорджу Амстронгу, основателю одной из милитаристских компаний, которая активно способствовала вооружению Германии в 20—30-е годы\*. Люди, как видим, лишены всякой индивидуальности даже в именах, они сближены с тропом и заключают в себе синекдохическую обобщенность или символику, являясь воплощением социальной принадлежности к капиталистическому обезличенному обществу. Напротив, обезьяна кардинала Амстронга не только носит имя Джордано Бруно, но и оказывается способной на отличающий ее от всех остальных поступок. Она по нездоровью

\* В III книге романа во сне Нильсена Барутанский говорит о своих «Амстронг-моделях 22 калибра, 27 типа, что точно попадают в цель на расстоянии 32 км»<sup>96</sup>. Чапековские саламандры тоже заказывали своих огромных идолов из чугуна в виде испанской саламандры с человеческой головой у Амстронга и Круппа<sup>97</sup>.



не приходит на вернисаж посмертной выставки Ларсена, предпочтя послушать пятую симфонию Бетховена в исполнении оркестра под управлением Тосканини. Крлежа практически не пользуется в своих произведениях приемом сатирической анимальной метафоры, приемом антропоморфизации, который так любил, например, Чапек. Это один из немногих случаев, когда он прибегает к нему, чтобы еще резче подчеркнуть обезличивание представителей «высшего света», «хозяев жизни», присущее им стадное чувство.

Правда, не прибегая к обобщенному сравнению с животными (единственный, пожалуй, пример представляет собой фамилия директора пародного банка Маймонидес — от хорватскосербского слова маймун — обезьяна), Крлежа настойчиво выделяет в своих сатирических героях сильно развитое животное начало. «Сам зверь, Барутанский абсолютно презирал любой другой вид мышления, кроме звериного», — заключает повествователь рассуждения Барутанского на тему «человек человеку до сих пор волк...». Освободившись от таких благородных человеческих черт, как уважение к другим, мужество, искренность, благородство, справедливость, развивает свои мысли диктатор перед духовным отцом, человек растоптал их как предрассудки и «освобожденный от человеческой совести, животное среди животных, он ощутил себя самым сильным животным. Так начала свое победное шествие под звездами белокурая бестия, зверь над зверями, и продолжает свой триумфальный путь до полной победы над природой». Постоянно то с куклой, то с животным сравнивается ближайший сподвижник Барутанского майор Георгис, начальник тайной полиции. В нем, кажется, ничего уже не осталось от человека. Перед Барутанским — он оловянный солдатик, щелкающий каблуками. Преследуя Нильсена, Георгис становится похож на бесшумно крадущегося кота или на охотничьего пса, отслеживающего свою добычу. Усыпляя вином свою совесть, он практически постоянно находится в состоянии «животного опьянения», или «на грани бессознательного». Последним определением автор вызывает ассоциацию с героем предыдущего романа, интеллигентом, ведущим свою мужественную «игру» на грани рассудка. Здесь писатель создает сатирический образ антиинтеллигента, человека, потерявшего на своей службе не только былые романтические представления, а и человеческие представления и человеческий облик вообще.

Народ и в Блитве и в Блатвни живет в пицете и страхе. Но не только в страхе. Он и бунтует, пагопяя страх на



своих правителей. Недаром главным пунктом программы Барутанского было «упичтожение блитвинского мужика массами». Такого же правила в отношении своего народа придерживается Белопен. Весь роман буквально пропитан атмосферой бупта. Рядом с пародом-рабом, которого Барутанский преобразует в «молодой, европейский, освобожденный, индустриализованный организм», в романе все время ощущается присутствие народа, рождающего Петриц Керемпухов и Тилей Уленшпигелей (ведь в символической пьесе «Куклы» ее герой Йорик так и назван блатвийским Тилем). Метафорический смысл имеет и сцена встречи Нильсена с арестованным блитвином, что шел по площади «несчастный, прямой, бледный, но шел гордо, шел окруженный охраной, а из-под его левой лопатки, как будто полоса ярко-красного кармина по грязному мокрому плащу текла интенсивно красная струя свежей человеческой крови». Эту картину дополняют и конкретизируют образ крестьянина, в прологе романа срывавшего хунский флаг, и обобщенный образ улицы, доносящей до окон дворца «рев смертельно раненого зверя, поработанного и ошлеванного блитвинского народа». Новый мазок в этой картине представляет песня нищего, что «подобна единственной живой пити, с помощью которой человеческая мысль может выбраться из мрака». Всех их и боится Барутанский, против них организовано тайное отделение, их собирается он уничтожать «как бешеных псов». Напомним, так назвал в романе «На грани рассудка» Домачинский восставших в 1918 г. крестьян.

Надо сказать, что Крлежа часто обращается к литературной памяти своего читателя. Об этом уже говорилось в связи с романом «На грани рассудка», где возникали ассоциации с собственными произведениями Крлежи, с Шопоа, с Достоевским, с Эразмом Роттердамским. В «Банкете в Блитве» этот прием будет расширен. Крлежа вызывает в нем ассоциации с балладами и своим предыдущим романом. Кроме упоминавшихся примеров с Георгисом, с Домачинским, приведем еще один: редактор газеты в Блитве посетит фамилию Вернис. Здесь он лишь упомянут, но возникающая аналогия с редактором Вернером из романа «На грани рассудка», где дана развернутая оценка этого персонажа, дополняет характеристику продажного журналиста. Мировая классика введена в роман двойко. Путем упоминания имен или выражений из известных произведений. Например, любовник Ингрид Барутанской француз Жюль Рохард де ля Тур ди Пип назван Нильсеном «иностранным приживальщиком» (причем это выражение Достоевского написано

латинскими буквами, по по-русски \*). Вместе с тем в текст романа вводятся отрывки из «Фауста», сцена из расиновского «Британика», и они, словно увеличительное стекло, высвечивают внутренний смысл происходящего и придают ему характер всеобщности, некоей современной «нерониады».

В еще большей степени эта функция присуща символической комедии «Куклы», восходящей к опыту ранней драматургии писателя. Крлежа-романист, прямо использует опыт Крлежи-драматурга. В художественную канву романа он включает небольшой драматургический текст, чем достигает высшей степени сгущения и обобщения основных развивающихся в прозаической части произведения тем: насилие и человеческая мысль, страх и мужество, ложь и непрестанно восстающая против нее истина, такое же непрестанное столкновение глупости и человеческого разума.

Согласно названию, в пьесе действуют куклы, которым предстоит сыграть «Комедию Йорика». Иными словами, перед нами разыгрывается пьеса в пьесе. Главный ее герой — Фортунато Йорик, сочетающий в себе черты придворного шута (вспомним Йорика из «Гамлета») и блатвийского Тиля Уленшпигеля, поднимает кукол на бунт против власти Невидимой силы<sup>98</sup>. Переводя кукольный бунт в сферу человеческой жизни, он объясняет куклам, что человечество уже многие века играет один и тот же спектакль. Но в тот момент, когда пакал кукольных страстей достигает предела и они готовы пойти за Йориком, раздается удар гонга, призывающий их на сцену, и невидимый голос произносит: *incipit comoedia...*

Куклы, что действовали в прологе «как самостоятельные, мыслящие существа и взбунтовались против своих ролей», теперь играют на сцене как куклы «в противоречии со своими чувствами, в противоречии с интеллектуальными и моральными убеждениями, играют отведенные им роли», т. е. они играют человеческую жизнь. В первом действии под названием «Лич в пятницу после полудня» толпа господ во фраках, женщин, детей, генералов и всадников под звуки военной музыки, писк свирелей и гром барабанов сопровождает в современном городе Невинного Человека к месту казни. В толпе находится и Фортунато Йорик с арфой в руках. Он поет о том, как все в жизни совершается по своим законам и как не стоит в них вмешиваться. В этот момент измученный Человек падает у ног Йорика и взывает

\* Правда, Крлежа неточно применяет это выражение к ипостраспу-приживальщику.

о помощи. Fortunato отвечает ему: «Люди — животные, и им не нужны Идеи, ты нес им Идеи, теперь изволь получи свое!». Не дойдя до места казни, человек умирает, а Йорик предсказывает, что вскоре этого народного трибуна превратят в святыню и будут ей поклоняться. Действительно, сцена преобразается и превращается в храм. В нем на золотом пьедестале в царском облачении сидит Невинный Человек, а толпа, линчевавшая его, поет ему гимн. Йорика, осмелившегося запеть о том, что завтра эти же люди опять смогут повесить Невинного Человека, та же толпа избивает.

Во втором действии — «Дьявол и юноша» — исповедь молодого человека, рассказывающего, как он голодает из-за своих убеждений, прерывается появлением дьявола с прекрасной Женщиной. В данном месте Нильсен отвлекается и начинает смотреть на сцену тогда, когда там уже идет третий акт — «In tyrannos»\*. Генералы заверяют графа Коптемонтеконте, претендента на воображаемый кобыляпский престол, что они готовы положить головы за него и Кобыльню, но... им пужны деньги. В этот момент в зале раздаются выстрелы. В репликах присутствующих проскальзывает мысль, что, вероятно, автор пьесы подстроил все случившееся сам (он ведь обещал Нильсену трюк, который решит все жизненные проблемы), за что оппозиционная печать разнесет его в клочья, а лига генерала Белонена будет петь ему панегирик. На этом и завершается роман в том виде, в каком он был написан и издан в 1938—1939 гг.

Сатирический эффект в этой части романа достигается подстановкой: мир взбунтовавшихся кукол и есть подлинный человеческий мир, а человеческий, с вечно повторяющимися коллизиями не что иное, как кукольная держава. Этот общий план пьесы всеми ассоциативными нитями связан с предыдущими главами романа. Как уже отмечалось, на протяжении всего повествования постоянно присутствует мысль о том, что перед нами разыгрывается спектакль, «сумасшедшая комедия», что действующие в ней лица — куклы, идолы, марионетки, автоматы, исполняющие заложенные в них невидимой силой приказы. Причем никогда подобные определения не будут относиться к посетителям человеческого образа поведения — Нильсену, Карине Михельсон, Кпутсену и др. Не случайно их имена эмоционально нейтральны, как и имена нескольких представителей па-

---

\* Так называлось одно из лучших стихотворений С. С. Крапчевича, воспринимавшееся поколением Крлежи как программное.

рода (Ольга, Марта, Яп, Клемент и т. д.). Этим, по мысли З. Малича, они выводятся из действующих лиц сатиры, ставшая людьми, живущими согласно своим гражданским и человеческим принципам<sup>99</sup>.

Механически повторяя и утрируя жизнь людей, кукольный спектакль обнажает силу темной слепой толпы, на которую опирались и опираются донныне все насильники всех времен и народов. Именно толпы, а не народа. Крлежа даже расшифровывает, кто ее составляет: рабы, господа во фраках, женщины и дети, генералы и всадники, т. е. здесь присутствует не социальное определение, а, скорее, психологическое, объединяющее столь разные группы населения в единую толпу. Основу этого объединения составляет рабская слепая покорность, которую и использовали диктаторы в прошлом и настоящем. Тот же подход автора чувствуется и в таких определениях, как «блинтинское мясо» (оно напрямую соотносится с «пушечным мясом», столь употребительным названием солдат, воевавших за империалистические интересы), и «блинтинские рабы». Было бы абсолютно неверно видеть в этих определениях, к тому же употребляемых и Барутапским и Нильсеном, т. е. героями сатирического произведения, отношение Крлежи к трудовому народу и на этом основании делать заключение о неверии писателя в его созидательные возможности. Видимо, нельзя упускать из виду и не отдавать себе отчет в том, о ком пишет писатель и что вкладывает он в понятие «массы».

В дневнике Крлежи за 1933 г. есть описание потрясшего его мюнхенского шабаша. «Из Парижа, под сенью Сен-жерменской башни, — вспоминает Крлежа, — из „Deux Magots“, „Flor“ и „Closerie des Lilas“, из маленьких идилических кафе на левом берегу я попал на нацистское мюнхенское рождество: грохот барабанов и рев необозримых масс тирольских, альпийских и баварских отрядов, что как один печатали шаг — раз-два, раз-два, в белых полотняных рубашках в декабрьскую метель — молодежь, дети, девушки, женщины, старики, старухи. Под гром барабанов, под развещающимися знаменами. Я был потрясен (и это логично) этим паноптикумом, а здесь меня встретило не сомпевающееся ни в чем пророчество: „Запомни, никогда юнкеры не отдадут этой толпе власть, ни юнкеры, ни капитал! Это ведь комедия!“<sup>100</sup> Трудно не увидеть сходства между описанной в дневнике сценой и эпизодом «пародных демонстраций» в романе. Подобная же толпа линчует Человека в символической драме «Кукла».

О точке зрения писателя в сатире написано много, Не



всегда проявляясь открыто в тексте, она должна обязательно присутствовать в подтексте или находить те или иные выходы к читателю. У Б. Брехта в «Жизни Галилея» есть прекрасные слова: «Победа разума может быть только победой разумных!». Крлежу и Брехта сближает в эти годы один из главных эстетических принципов, которого придерживаются оба писателя. Это апелляция к разуму читателя или зрителя. Не менее важна и вытекающая отсюда установка обоих писателей на признание причинной связи явлений в качестве одной из основных эстетических категорий<sup>101</sup>. Выявление истинных причин и зависимостей в общественной практике, выявление логики действия политического механизма и было проявлением этой веры в разум читателя и зрителя. Близость установочных эстетических позиций приводила и к типологически сходному художественному решению волновавших обоих писателей общественно-политических проблем. Пути же к ним могли быть самыми разными.

Первый из них и, пожалуй, главный — обнажение сути противоречий путем их объективизации, вскрытия той силы, что, по Марксу, предстала перед людьми, «не как их собственная объединенная сила, а как пекая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают; они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой, — напротив, последняя проходит теперь ряд фаз и ступеней развития, не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение»<sup>102</sup>. Установка на социальную типизацию, на «вещественных отношений вещественное изображение» (Салтыков-Щедрин), акцент на общем, как концептированном выражении характеристических черт, определяет сам выбор политических противоречий в качестве объекта художественного изображения. И Крлежа и Брехт анализируют природу фашизирующегося общества, его социальную и политическую сущность с марксистской точки зрения. Они раскрывают сложную взаимосвязь между звеньями экономического и политического развития, а исследуя структуру политической власти периода ее фашизации, выявляют всю видимость свободы индивида, даже наделенного властью. Диктатор, которому кажется подвластно все и перед которым все трепещут, на самом деле «представляет собой его (общества. — Г. И.) завершенное рабство и полную противоположность человечности»<sup>103</sup>. Он, как пишет хорватский сатирик, «инвентарь»; «установление» этого общества, а не человек. Все



человеческое в нем, по законам гротескового политического мира, в котором он действует в романе, сознательно сведено на нет. Он автомат (так, между прочим, и называет его Нильсен), и не в его силах изменить заданную ему природой вещей логику общественного поведения. С этим связана и политическая насыщенность, и емкость немногих, но очень точных по своему содержанию и эмоциональной оценке слов или фраз-формул, усиливающих преувеличение до чрезвычайности и придающих ему степень сатирического обобщения: «назовидемократическая напасть», «страх в костях граждан — лучший эликсир», «порох имеет свою и необычайно дорогую логику», атмосфера «собачьей психологии поджатых хвостов», «команда белых, чистых патриотических рук».

Второй путь к разуму читателя — вся система сатирических аналогий. Автор, конечно, вкладывает свои мысли и в уста повествователя, и в уста героев, особенно бунтующих интеллигентов. Он даже говорит, что его рассказчик опирается на идеи Нильсена. Но ни с одним из них, в том числе и с повествователем, хотя он и присутствует в каждом из персонажей романа, автор отождествлен быть не может. Все они являются объектами сатирического или критического изображения. Зато саморазоблачение в романе Крлежи подчас заходит так далеко, что выходит за пределы данного характера. Этот прием был уже использован при создании образа доктора в романе «На грани рассудка». Здесь он становится одним из главных принципов построения внутренних монологов, давая писателю возможность синтезировать в речи персонажа изображение и оценку изображаемого. Этим приемом великолепно пользовался и Б. Брехт. Вспомним, например, ибериновский хорал, который исполняет толпа под руководством вооруженного до зубов солдата («Круглоголовые и остроголовые»).

Фюрера славь — на спине на своей  
мы его ощущаем заботу!  
Видите, топь впереди?  
Ждем с упованьем в груди,  
Чтобы завел нас фюрер в болото! <sup>104</sup>

(Перевод В. Нейштадта)

Эти так называемые сонги у Брехта или комментарий повествователя у Крлежи призваны выразить основной смысл происходящего, углубляя и разъясняя его, но при этом не нарушая самого гротескового принципа изображения. Оба писателя — блестящие драматурги, и в своей про-

зе они используют принцип драматического действия — самораскрытие героя, которое является и их одновременным саморазоблачением.

И Брехта и Крлежу упрекали в том, что их герои не осознают истины или что в их произведениях нет противостоящих заблуждающимся героям героев, видящих историческую перспективу. На это Б. Брехт отвечал своим оппонентам: «Зрители иной раз напрасно ожидают, что жертвы катастрофы обязательно извлекут из этого урок... Драматургу важно не то, чтобы Кураж в конце прозрела... Ему важно, чтобы зритель все ясно видел»<sup>105</sup>. Ту же цель преследовал Мирослав Крлежа. Как трагическая история мамыши Кураж просвещала зрителя и учила его распознавать и ненавидеть грабительские войны, так и столкновение Барутанского и Нильсена вскрывало политический смысл диктаторской власти и ее губительной силы на людей. Оно показывало благородство гуманной позиции бунтующего против нее интеллигента и одновременно — бессилие протеста одиночки. Авторская позиция, кроме того, подкрепляется той атмосферой бунтующего народного начала, что пронизывает весь роман, каждую его страницу, что чувствуется в страхе всех диктаторов и заставляет идти на Голгофу все новых сынов Человечества.

З. Малич совершенно прав, отмечая в стилиевой фактуре собственных имен в романе наличие двух антагонистических групп. Имена представителей народа, как уже говорилось, подчеркнута нейтральны и тем самым естественны, жизненны, а имена диктаторов и их окружения и в Блитве, и в Блатвии, по сути дела, имена-маски, имена-формулы, заключающие в себе политическую характеристику их носителя. Атмосферу народного сопротивления усиливает в романе и то мужество человеческого духа, та самоотверженность и бескорыстие, которыми оказываются наделены бунтующие интеллигенты. Олаф Кнутсен погибает во время взрыва, который он устроил в ателье Раевского. Нильсен отправляется в изгнание. Эта активность бунтующего духа, как и вера в силу печатного слова, многое значила в годы кануна второй мировой войны. Но в этом проявилась и слабость позитивной программы писателя, нашла выражение его подавленность, во многом вызванная той изоляцией, в которой писатель тогда оказался.

И наконец, обратимся к эпиграфу книги: «Блитва, родина моя, ты гнила, как болезнь» («Blitvo, zavičaju moi ti truješ kao bolest»). Эта строка эпиграфа к роману «Банкет в Блитве» является сатирическим парафразом первого сти-

ха поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш» — «Litwo! Ojczyzna moja, ty jesteś jak zdrowie»\*. В эпитафии не только заключено новое подтверждение аналогии с Польшей, но, что важнее, с родиной писателя — «Блитва, родина моя» — и ее положением исторически больной страны. «Эти Вальдемарсы (имя, стоящее под эпитафией. — Г. И.), эти Ларсены (скульптор, сделавший трагический портрет блитвинского поэта. — Г. И.), — размышляет Нильсен, — перестали быть отдельными жертвами отдельных людей, они — образ и аллегория общего положения, общей судьбы. В ней нет никакого иного смысла, кроме страдания, и зовется оно — Блитва!». О своей стране, о судьбе ее народа прежде всего написал Крлежа свой роман. Все прочие ассоциации, сознательно вызываемые писателем, призваны подчеркнуть всеобщность происходящего на его родине, характерность хорватской, югославской комедии как варианта комедии человеческой.

Третья книга романа — «Банкет в Блитве» — была написана через двадцать три года после завершения первых двух его частей и опубликована после победы над фашизмом и установления народной власти в Югославии. Крлежа продолжал работу над романом в период оккупации, оканчивает и издает его в 60-е годы, как бы подтверждая этим наличие той опасности, против которой он поднял голос в конце 30-х годов. Концепция книги мало менялась. В ней изображена жизнь Нильсена в изгнании, располагающая его к размышлениям над собственной судьбой, отношением к будущему родины и в не меньшей степени к людям. Мотив Карини Михельсон, как мотив вины перед невинно погибшими людьми, разрастается и становится одним из ведущих в характеристике внутренней жизни Нильсена<sup>106</sup>. Заметно расширяется психологическое начало, становясь вторым стилевым пластом романа наряду с сатирически-обобщенным. В третьей части книги явно раздвигаются рамки романного действия и времени, включая в себя воспоминания, сны и дневники. За счет всего этого усиливается личностное начало, мотив личной ответственности человека, вовлеченного в политическую борьбу.

Хотя писатель и отмечает, что Нильсен встает на путь познания того, чего он хочет достичь своей борьбой, но и последняя часть романа показывает его лишь ищущим эту дорогу. Он понял немало: из Борёгара невозможно управлять народом, а несколькими выстрелами нельзя сбросить с

\* «Отчизна милая, Литва, ты, как здоровье...» (перевод С. Мар).

исторической сцены Кметинисов, ибо их «полтора миллиона, этих блитвинских опанков» \* 107. Нильсеп направляется на родину с молодыми офицерами — бунтовщиками. Однако он отказывается их возглавить, так как это означало бы встать во главе новых легионеров, единственным идеалом которых была мертвая голова врага. Что же остается? Та же апелляция к силе разума с помощью печатного слова. «Шка-тулка со свищовыми буквами, — думает Нильсеп, это много, но это единственное, что до сих пор служило человеку оружием в защите своего человеческого достоинства» 108. Таковы заключительные слова романа «Бапкет в Блитве».

Почти во всех работах последних лет, посвященных реалистическому искусству, так или иначе ставится вопрос о реализме и условных художественных формах 109. Он приобретает особую важность, когда речь заходит о сатире 110. Вспомним, как вставал на защиту яркости и многокрасочности реалистического искусства А. В. Луначарский. «Революция смела, — писал он в 1926 г. — Она любит повизну, она любит яркость... она охотно принимает те расширения реализма, которые, в сущности, вполне лежат в его области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации не преследуют какой-нибудь, в сущности говоря, никем еще не объяснимой мнимой цели, которую ставил себе футуризм. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, по так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, который, конечно, глубоко реалистический» 111.

Иными словами, при сохранении внутренней логики изображаемого явления для более выпуклого ее выявления реализм может использовать самые разнообразные художественные средства. Для большей глубины обнажения сути раскрываемого им процесса он может прибегать к сознательной деформации, к нарушению естественных пропорций. Сделанное в начале допущение об условности и даже фантастичности описанного далее постепенно подтверждает глубочайшую его обусловленность. Следовательно, главным критерием в определении характера применяемых условно-фантастических форм остается функциональное их исполь-

\* Кметинис — фамилия образована от слова кмет — крепостной крестьянин; опанок — простая кожаная крестьянская обувь.



зование в общей художественной системе. И все же, несмотря на кажущуюся ясность такой постановки вопроса, противники у нее есть. Поэтому предупреждение, сделанное Б. Брехтом еще в 1938 г., живо и сейчас. «Наше понятие реализма должно быть широким и классовым, свободным от тесных эстетических рамок и возвышающимся над условностями,— писал он.—...Опасно связывать великое понятие реализма с двумя-тремя именами, как бы знамениты они ни были, и провозглашать два-три формальных приема, как бы полезны они ни были, единственным и непогрешимым творческим методом»<sup>112</sup>.

Только восприимая реализм как бытовизм и описательность, можно противопоставить его гротеску в романе Крлежи. Гротеск — это форма предельно заостренного выражения глубинных процессов общественной жизни, обнажающая всю неприглядную, противоречащую человеческому рассудку и человеческим идеалам их сущность. Не случайно поэтому один югославский ученый, делая акцент на выявлении сущностной содержательности образа в романе «Банкет в Блитве», говорит о его эпичности<sup>113</sup>. А другой, обращая внимание на деформирующие, гротесковые моменты в произведении, выводит его за рамки реалистической сатиры<sup>114</sup>. Но ведь одно есть форма проявления другого и одно без другого просто не существует. Советские исследователи творчества К. Чапека, А. Франса, Г. Уэллса совершенно справедливо сближают их творческие принципы, разумеется несколько не умаляя своеобразие каждого из названных писателей. В этот ряд ими ставится и М. Крлежа, и его роман «Банкет в Блитве»<sup>115</sup>. Типологическое родство эстетических установок столь разных писателей подтверждает мысль о формообразующей роли фантастического и сатирического гротеска в реалистическом искусстве XX в.

Произведения Мирослава Крлежи 30-х годов несомненно, как и произведения 20-х, представляют собой пример ангажированного прогрессивного искусства, творимого писателем, отдававшим себе отчет, что он принадлежит к революционному искусству, ищет и прокладывает пути его создания. Художественная конкретизация общих положений существенно уточняла его концепции, не только корректируя некоторые из его полемических переხлестов, но — самое главное — создавая объективно столь масштабную и глубокую картину действительности, что это давало возможность читателям сделать более далеко идущие выводы там, где писатель останавливался или не договаривал. Объективное содержание романов Крлежи зиждилось на марксистских



убеждениях писателя, на его несокрушимой вере в неизбежность краха мира капитала, даже если он считал, что это время в Югославии 30-х годов еще не пришло. А данная им беспощадная критика буржуазного миропорядка, всей системы античеловеческих отношений в буржуазном обществе, всей видимости свободы в нем и возможных путей эволюции империалистического государства была столь всеобъемлюща и резка, что рождала целую армию тех разумных и активных читателей, к которым и обращался писатель. Его произведения, по признанию современников, воспитывали новые революционные поколения. А воспитывать они могли потому, что являли собой высочайший пример такого проникновения в проблемы современности и вживания в них, когда «вопросы формы не были открытыми вопросами». «На всех молодых людей моего поколения, — пишет, например, в своих воспоминаниях сербский писатель и революционный деятель Р. Чолакович, — он оказывал большое влияние своим литературным трудом, общественной деятельностью публициста и оратора. Впервые я прочел его стихотворение в «Пламене» в 1919 г. и с тех пор стремился читать все, что бы он ни опубликовал. Каждое его слово было написано в защиту нашей концепции мира, нашей позиции и нашего отношения к жизни, оно слово призывало к активной борьбе»<sup>116</sup>.

Крлежа был писателем, обратившимся к новым для хорватской и всей югославской литературы темам и расширившим диапазон художественного творчества. С ним в литературу вошло не только изображение потаенных сфер человеческой психологии, тайн творчества, но и художественное проникновение в «безличные» процессы — экономические, социальные и политические. Он смело ввел в художественный текст философские и публицистические элементы, которые становятся неотъемлемой частью его художественного мира. Всегда верный принципам познавательности литературы, он развил и углубил эту ее функцию. Под его пером предстала широчайшая панорама буржуазных отношений и положения человека в обезчеловечивающем мире капитала. Всем этим Крлежа был близок писателям социального реализма.

Еще Белинский писал, что роман, возникнув «в эпоху человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны», когда «жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов», естественно ставит в центр своего внимания «участь челове-

ка, все его отношения к народной жизни»<sup>117</sup>. Крлежа этот завет демократической литературы выполнил с честью. Именно в защиту Человека, против всех форм его угнетения и обесчеловечивания, на которые столь щедро буржуазная действительность, отдает он свой талант.

Роль Крлежи в родной литературе, как и других великих писателей, во многом определяется тем, в какой мере его личное творчество впитало, ассимилировало и синтезировало чужой отечественный и зарубежный опыт. Многие из того, что было открыто до него, и не только прошлыми поколениями, но и его современниками, в частности Цесарцем, Црнянским и Андричем, все то, что составляло прошлое и настоящее югославских литератур, в творчестве хорватского писателя превратилось в обобщенный синтез художественной традиции. В данном случае, когда речь идет о романном творчестве Крлежи, трудно переоценить его вклад в развитие этого жанра в югославских литературах. В межвоенной литературе Югославии в жанре романа нет более крупного явления, чем произведения М. Крлежи. И не только потому, что не было ничего другого, достойного внимания. Такие произведения были. Но кому-то суждено бывает первым взойти на вершину и проложить путь другим. Таким был Петар Негош, Иван Цапкар. Такими в XX в. стали Мирослав Крлежа и Иво Андрич. Все они сугубо национальные писатели, крепко связанные с особенностями жизни своего народа, его историей и национальной психологией. И одновременно видевшие в их национальном облике связь времен и народов, универсальность многих вечных вопросов человечества. Это сделало их югославскими писателями, а творчество их — общегославским культурным достоянием.

Трудно представить себе более хорватского писателя, чем М. Крлежа. Его произведения насыщены хорватской историей, культурой, бытом, национальной психологией. В них гордость и боль хорвата, как и его позор. Но его произведения были близки читателям других югославских народов. Близки в силу глубины и масштабности авторского взгляда на общие человеческие законы бытия, человеческую природу, тайны социальной и индивидуальной психологии и загадки творчества, как высшего проявления человеческих возможностей. Близка была его не абстрактная, а критическая вера в Человеческий Разум. Это поставило имя Крлежи в ряд с именами таких писателей Европы, как Т. Манн и Г. Мопс, Л. Фейхтвангер, А. Франс, Б. Брехт, К. Чапек и многие другие.

Художественный вклад Крлежи в развитие югославского романа не оспаривается никем. Но исследователям еще предстоит изучить пути его превращения в художественную традицию и степень участия этой традиции в литературном процессе всех национальных литератур Югославии. Его романы раскрывают широкие возможности этого жанра. Социально-психологический роман о художнике и обществе, о природе художественного дарования и его связи с национальной почвой; психологическая сатира с ее глубоким прощикновением в суть социальной обусловленности характера; и, наконец, антифашистский сатирический гротеск, обнажающий механизм действия антинародных диктатур, саму природу тоталитарной власти и противостоящего ей духовного сопротивления. Все три романа объединяет страстно ищущая мысль автора. Ей подчинены все остальные компоненты его художественного метода — от сгущенной фабулы до внутреннего монолога и условных фантастических, гротесковых и символических приемов. Событие, кроме своего фабульного функционирования, является толчком, импульсом для движения мысли, размышления — философского, публицистического, для выражения эмоционально-экспрессивных впечатлений. Эти размышления обрастают массой ассоциаций и аналогий и вовлекаются в поток столкнувшихся идей. Эти качества романов Крлежи говорили о том, что художественное развитие югославского романа шло в общеевропейском русле.

## Роман исторического оптимизма. Прежихов Воранц

Вокруг социальной литературы и социального реализма до сих пор бушуют страсти. Югославские исследователи изучают историю революционной литературы Югославии 30-х годов преимущественно как явление идеологической и внутрипартийной борьбы своего времени. Разумеется, это важно, но при этом как-то забывается, что речь идет о художественной литературе. Даже в тех немногочисленных работах, авторы которых стремятся конкретно-исторически подойти к генезису и взаимоотношениям социального реализма с другими литературными течениями и тенденциями, как правило, говорится лишь о концепциях революционной литературы, нашедших свое публицистическое выражение в статьях или отдельных высказываниях. Создается впечатление, что мы имеем дело с явлением не художественным, а чисто общественно-политическим. Даже дискуссии по эстетиче-

ским проблемам рассматриваются единственно или преимущественно в их идеологическом звучании, без всякой их связи с художественным творчеством и его результатами. Поэтому социальные литераторы предстают как полемисты, публицисты, литературные критики, но не как писатели. А ведь среди них были такие крупные поэты, как Р. Зогович, М. Клопчич, Ч. Мипдерович, К. Радин, известные прозаики — Х. Кикич, Прежихов Ворапц, М. Кранец, Ц. Космач, Н. Лопичич и др., ставшие гордостью своих национальных литератур и литературы Югославии. Их художественное творчество убедительно показывает, что развитие социального реализма несводимо к теоретическим, а тем более публицистическим высказываниям отдельных его представителей. Однако пока происходит именно так, а поэтика социальной литературы, ее художественное значение, по верному замечанию современной исследовательницы Л. Джорджевич, остаются практически неизученными<sup>1</sup>.

Если на историю этого движения взглянуть объективно, учитывая весь комплекс идеологических, эстетических и чисто художественных факторов, то нельзя не увидеть быстрого, энергичного развития социальной литературы, возмужания этого течения и превращения его в ведущее явление литературы второй половины 30-х годов благодаря в первую очередь художественной деятельности крупнейших писателей Югославии, разделявших его основные принципы. Преодолевая схематизм мышления и художественную анемичность, свойственные социальной литературе первого периода, социальный реализм демонстрирует те широкие возможности, которые объективно заложены в нем. Но развитие литературы не происходит по заказу, и далеко не всегда возникающая общественная и литературная потребность в том или ином художественном отклике находит свое выражение, а если находит, то далеко не всегда это выражение может удовлетворить возросшие художественные запросы. Каждая из югославских литератур внесла свой вклад в общегославское движение, обогатив его своим национальным опытом, хотя опыт этот был подчас и ограничен преимущественно рамками одной области творчества. В сербской литературе социальный реализм стал в первую очередь объектом литературно-критических и теоретических размышлений (В. Малеша, Дж. Йованович), а, скажем, в словенской литературе он нашел свое наиболее полное и последовательное выражение в творчестве целой плеяды писателей (Прежихов Ворапц, М. Кранец, Ц. Космач, А. Инголич, И. Потрч, Т. Седишкар, Б. Крефт) и работах критиков-марксистов высоко-

го профессионального уровня (И. Бршчич, Б. Зихерл, Б. Крефт, Д. Кермаупер), которые могли опереться в своих рассуждениях на реальные достижения словенского социального реализма.

Работ собственно по истории социальной литературы и социального реализма в Югославии очень немного. Главным образом это разделы (и то не всегда выделенные) в историях национальных литератур или статьи по отдельным аспектам этой темы. Особое место в изучении революционной литературы Словении принадлежит исследованиям советского ученого Е. И. Рябовой. Четыре ее статьи — «Словенская революционная поэзия 20-х годов», «К характеристике „социального реализма“ в словенской литературе (на материале прозы)», «Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы», «И. Цанкар и литературные течения в словенской литературе конца XIX — начала XX века» — и посмертно вышедшая работа «Общественно-политические взгляды Ивана Цанкара»<sup>2</sup>, отличающиеся тщательностью исследования, тонким художественным вкусом, ясностью и четкостью научной аргументации, по сути своей впервые воссоздают историю словенской революционной эстетической мысли и художественного слова. Подобного рода синтетических работ практически нет ни в Югославии, ни за ее пределами, хотя это не означает, что в этой области не делалось ничего. Есть статьи по ряду вопросов, о творчестве отдельных писателей. Больше всего в этом отношении сделали словенские ученые, которые видят в словенском социальном реализме близкую ступень к социалистическому реализму и определяют его важное место в межвоенном литературном процессе. Но начавшееся было исследование социальной литературы в середине 50-х годов затухает, тогда как получает распространение априорная схема, воплощающая отрицательное отношение части литературной общественности к послевоенному периоду развития социалистического реализма и распространяющая это отношение и на предшествующие этапы его развития. Уже приводилось мнение Б. Поповича, по которому, если под пером писателей социальной литературы и возникало нечто ценное, то происходило это вопреки установкам данного течения. Словенский критик Б. Штих выступает против взгляда на Прежихова Ворачца как на «*par excellence* социального писателя». По его представлениям, Прежихов никогда таковым не был и не мог быть, так как «его благородная художественная натура не останавливалась перед решением больших, художественно трудных задач, что и привело его к созданию таких



художественных произведений, которые относятся к великим творениям в истории словенской литературы»<sup>3</sup>.

В 1973 г. видный прозаик-реалист М. Лалич, с гордостью говоря о своем «литературном происхождении» из социальной литературы\*, одним из первых выступил против сложившейся в отношении к этому течению тенденции презрительного замалчивания. «Нужно немалое мужество,— писал он,— чтобы во всеуслышание заявить, что этот период означал прогресс для всей нашей литературы... Да, я утверждаю, что дело обстояло именно так. Социальная литература положила конец застою, царившему в нашей литературе, как вообще в общественной жизни в годы диктатуры. Она ввела в художественные произведения шахтеров, сезонных рабочих, пролетаризированных безземельных и ушедших на заработки поденщиков, классы и слои, о которых раньше не было и речи, как будто они не существовали вовсе. Она расширила круг читателей, привлекая внимание к книге тех людей, что узнавали в ней себя. Кроме того, социальная литература дала десятки творческих имен... Никому еще не пришло в голову проследить, сколько эта ущемляемая, оклеветанная литература сделала для взаимного узнавания и сближения наших народов, чье братство и единство пытались разбить столькие силы... Надо принять также во внимание, что социальная литература являлась не замкнутым движением, а частью революционного брожения, которое вылилось в конечном итоге в революцию. Многие писатели и художники, которые формально не принадлежали к этому течению, были ему очень близки, и их произведения трудно отделить от него. В нем не было требования некой строгой формулы творчества, была лишь исходная позиция молодого движения»<sup>4</sup>.

Подобная точка зрения содержится и в уже упоминавшейся небольшой статье Л. Джорджевич. Сербская исследовательница, выделяя два этапа в развитии социальной литературы, видит силу второго ее этапа в подлинной свободе мнений внутри марксистской эстетики, в результате столкновения которых (с современной точки зрения может быть излишне острых и резких) проявились существенные эстетические и художественные проблемы. «Все великие противостояния и столкновения между передовыми писателями и журналами того времени,— пишет она,— сегодня выглядят как рукава одной реки, и в основе своей они рождены одни-

---

\* М. Лалич имеет в виду оба этапа, даже в большей степени социальный реализм, хотя и употребляет «общеродовое» определение.

ми и теми же потребностями нашей литературы»<sup>5</sup>. Л. Джорджевич совершенно права, включая в социальную литературу второго периода ее развития (попимая под ней развитие социалистической литературы вообще) творчество Мирослава Крлежи и бывших сюрреалистов (видимо, имеются в виду О. Давичо и Дж. Йованович). Можно только выразить сожаление, что статья Джорджевич предельно лаконична, особенно в части, касающейся второй фазы социальной литературы, и лишена опоры на художественный материал. Сделанный ею заключительный вывод справедлив и очень важен, но не подкреплён фактами, в которых, кстати, нет недостатка. «Деятельность писателей социальной литературы,— отмечает Л. Джорджевич,— не только в литературном, но и в идеологическом, просветительском, воспитательном и публицистическом плане в четвертом десятилетии нашего века представляет самое значительное движение в югославской культуре. Особенно важен общегославский характер этой деятельности. Они еще до нашего времени подготавливали строительство югославской социалистической культуры»<sup>6</sup>.

И хотя на протяжении 70-х годов появились публикации произведений писателей и критиков социальной литературы, статьи с попытками их истолкования, надо сказать, что изменений в самом исследовательском подходе к теме произошло мало<sup>7</sup>. Вот почему работы Е. И. Рябовой не потеряли своей научной актуальности. Глубокий знаток словенской классической литературы и литературы XX в., она ставит революционную словенскую литературу в контекст ее связей с искусством прошлого и настоящего, ее взаимоотношений с традицией и современными ей течениями, доказательно раскрывая тем самым эволюцию этого течения и присущее ему новаторство на разных этапах его развития. Мимо сделанного ею не может пройти ни один исследователь революционной литературы, и в частности социального реализма. Нас интересует несколько иной аспект в изучении словенского социального реализма, связанный с темой нашего исследования. Какое место в социальном реализме принадлежит роману и каков его вклад в развитие этого жанра в словенской и в целом — в югославской литературе.

В названии течения социального реализма не случайно присутствует слово реализм (в 30-е годы его также называли новым или пролетарским реализмом). На смену конгломерату разных художественных течения, свойственных социальной литературе первого периода (экспрессионистских, натуралистических, сюрреалистических и реалистических),

в качестве цементирующего начала выступает реализм. К этому времени в общих чертах были выяснены такие вопросы, как идеологическая сущность литературы, признание ее частью общепролетарского дела, понимание (хотя и упрощенное) пролетарской тенденциозности как неперемennого компонента произведения. Но не менее важно и признание революционными литераторами значения эстетических проблем, вопросов специфики художественного творчества. Показательна в этом отношении статья С. Крунича «Проблема художественной критики». Для боснийского ученого, как и для В. Маслеша, искусство — это «субъективно пережитое впечатление», что, однако, не снимало для него вопроса об объективности произведений искусства, ибо «они входили в общую систему общественных и культурных закономерностей». Крунич не отрицает всего достигнутого социальной литературой и подходит к ее оценке конкретно-исторически, считая, что ее лозунги были рождены временем и возрастом самого течения, поэтому объяснима та самокоррекция, которую оно совершает в своем развитии, как это происходило и в советской литературе на Первом съезде писателей<sup>8</sup>.

Сходные положения встречаются в статьях В. Маслеша, И. Брничича, Дж. Йоваповича. Озабочен был пренебрежением социальных литераторов к вопросам профессионального писательского мастерства и Крлежа. Но самым существенным моментом в кристаллизации позиций нового течения было появление художественных произведений, свидетельствовавших о том, что период художественного плутания и беспомощности кончился и наступил новый период в развитии молодого, но крепко уже стоящего на ногах искусства, понимающего свое отличие от других идеологических явлений. А это понимание, в свою очередь, направляло интересы представляющих его литераторов к работам Маркса, Энгельса и Ленина по искусству, к произведениям Ф. Меринга, Г. В. Плеханова, Д. Лукача, материалам Первого съезда советских писателей, статьям М. Горького, А. Толстого, к художественному опыту советской литературы и критики в целом. Когда по цензурным соображениям было невозможно опубликовать ту или иную марксистскую работу (ведь имя Ленина нельзя было упоминать), положения этих работ излагались в статьях самих югославских критиков. Так поступил, например, Дж. Йовапович, в статье которого «Толстой и толстовство» легко узнаются многие положения ленинских работ о русском писателе.

В центре внимания югославской марксистской критики оказывается целый комплекс эстетических проблем, среди

которых главными выступают вопросы теории и практики нового метода, его отличия от критического реализма и тесно связанный с этим вопрос об отношении к литературному наследию и писателям-современникам, придерживавшимся иных художественных принципов. Появляются статьи о творчестве выдающегося пролетарского писателя Югославии И. Цанкара, о писателях-реалистах С. С. Краньчевиче, П. Кочиче, Й. С. Поповиче, И. Андриче и других, а также о писателях-нереалистах М. Ракиче, Й. Дучиче, В. Дисе и т. д. Уже отмечалось, что изменились позиции и тех, кто был особенно активен в своих нападениях на искусство прошлого. Еще раз процитируем одного из них — Й. Поповича. Он, например, в 1938 г. писал: «Для строительства новой, более человеческой культуры необходимы все те настоящие ценности, которые создало человечество в ходе своего трудового развития»<sup>9</sup>.

Подобная позиция воплотилась в целом ряде статей критиков-марксистов (О. Кершовани, Р. Зоковича, Б. Крефта, И. Бричича, Б. Зихерла, Дж. Йовановича), диалектически оценивавших художественный вклад крупнейших сербских, словенских и хорватских писателей прошлого. В 1939 г. редакция журнала «Уметност и критика» («Искусство и критика») публикует статью «К новому художественному реализму». В ней высказано несколько основных положений, в том числе о том, что «новый реализм воспринимает как наследник и продолжает прежде всего лучшие традиции реалистического направления и боевого романтизма». Теперь уже редко встретишь утверждения, что Гоголь, Толстой и Шекспир ушли вместе со своим временем. Наоборот, они провозглашаются «источником новой литературы, той литературной основой, на которой новая литература начала свое развитие, ее исходной точкой. Шекспир, Гете, Бальзак, Гейне, Пушкин, Гоголь, Чернышевский, Толстой — все это та школа, через которую в той или иной мере прошли или должны пройти все писатели новой литературы»<sup>10</sup>.

Второе требование к писателям социального реализма — требование глубокого, внимательного изучения жизни современного человека. При этом расширяется само представление о том, что важно знать об этом человеке художнику. Не только его труд и его борьбу, но также и «его образ жизни, его душу, личные качества — как он думает, о чем говорит, что думает о себе, что видит во сне, как он любит и ненавидит, чему радуется и о чем плачет»<sup>11</sup>. Таким образом, главное качественное изменение, которое происходит в социалистической югославской литературе на этом ее эта-



пе, заключается в смеше самой эстетической установки — переходе от тематического изображения классовой борьбы и униженного положения трудового человека к классовому подходу в самом художественном исследовании жизни. А. К. Воронский писал в связи с аналогичным процессом, проходившем в советской литературе в 20-е годы: «...задача пролетарского художника совсем не в том, чтобы изображать только ту действительность, творцом которой является пролетариат, а всю современную действительность в совокупности. Нужно только эту действительность видеть глазами коммуниста»<sup>12</sup>. Эту мысль марксистская югославская литературная критика взяла на вооружение, развивая ее и конкретизируя.

Передовое мировоззрение для этой критики является теперь силой, направляющей творческую энергию писателя, определяющей его концептуальный взгляд на мир человеческих отношений, на положение человека в обществе, на его путь к сознательной борьбе за справедливость. Вот почему такими близкими редакторам журнала социального реализма оказались программные положения Первого съезда советских писателей, которые вошли в их статью или в прямом переводе или в переложении, если нельзя было по цензурным соображениям сохранить формулировки подлинника. Это было прежде всего разъяснение сути социалистического реализма (в статье он назван «новым реализмом»), заключающейся в «правдивом, исторически конкретном изображении действительности в ее революционном развитии (в переводе — передовом развитии). Правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма (в переводе — в духе новых общественных сил)»<sup>13</sup>. Далее следует не менее важное теоретическое положение о несводимости метода к стилю. «Новый реализм как метод,— сказано в редакционной статье журнала «Уметност и критика»,— в принципе допускает бесконечное множество стилей, жанров, форм, начинаний и т. п.»<sup>14</sup>. Нетрудно увидеть, что и это принципиально важное положение восходит тоже к Уставу Союза советских писателей, где записано следующее: «Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров»<sup>15</sup>.

Конкретизацию и развитие эти положения нашли в ставшей программной для всего течения социального реализма статье Джордже Йовановича «Реализм как художественная



истина. Заметки о теоретических посылах реализма» («Преглед» 1938). Она явилась конспективным выражением того, что было выработано марксистской мыслью. Дж. Йованович опирается в своих построениях на известные положения Маркса, Энгельса и Ленина об искусстве. Нельзя не заметить в ней и влияния Д. Лукача и его теории «большого реализма». Исходя из того, что новый реализм в 30-е годы в югославских литературах вступил в пору расцвета, что он, как одно из течений этого времени, стремится открыть объективную истину о действительности, ибо она для него оружие против зла и источник силы в построении нового общества, Дж. Йованович ставит в центр внимания вопрос о специфике именно художественного познания этой истины. Только поняв «содержание самого искусства,— пишет он,— мы получим представление о его общественной роли»<sup>16</sup>. Ссылаясь на известное письмо Энгельса к М. Каутской, он развивает высказанную там Энгельсом мысль о тенденции в художественном произведении, которая «должна сама по себе вытекать из обстановки и действия»<sup>17</sup> и превращать познанное автором и одухотворенное его любовью и ненавистью в пафос произведения. Реализм, по Дж. Йовановичу, нельзя сводить только к форме выражения, ибо это «сущностное содержание искусства»<sup>18</sup>, и постичь его критика не сможет, если будет опираться только на социологический или односторонне исторический метод, тем более на чисто биологические, психологические или метафизические принципы. «Итак,— пишет сербский критик,— исходить из общественной и исторической обусловленности искусства — значит поставить научную теорию искусства на прочную основу; однако останавливаться только на общественно-исторической обусловленности художественного произведения и это толкование провозглашать теорией искусства — значит уйти от решения поставленной задачи»<sup>19</sup>.

В отличие от некоторых других критиков-марксистов Дж. Йованович, отдавая предпочтение реализму, в то же время не провозглашает все переалистические способы изображения антихудожественными и беспомощными<sup>20</sup>. Новый реализм в его рассуждениях предстает как искусство, наделенное более глубоким пониманием законов общественного развития и благодаря этому обладающее объективной вероятностью стать выражением «наивысшей из возможных в нашу эпоху формой художественной истины». Но новый реализм отличается от реализма критического не только проблематикой, не только тем, что живет в других исторических условиях, а прежде всего тем, что мировоззрение революци-

онных писателей помогает им «увидеть действительность глубже, сконцентрироваться на самых характерных и самых важных явлениях и проблемах нашего времени. Разумеется, такая проблематика требует и новых средств художественного изображения, так как проблематика и средства изображения не могут соединяться произвольно»<sup>21</sup>.

Руководствуясь этими высокими принципами, Дж. Йованович был достаточно строг не только к своим современникам — критическим реалистам (И. Апдрич, И. Секулич), но и к писателям-единомышленникам, если в их произведениях он видел неизжитую риторику, описательность и поверхностное знание жизни. «Так называемая социальная тематика, будь она даже насыщена боевым оптимизмом,— писал он по поводу некоторых стихотворений талантливого поэта Ч. Миндеровича,— еще не является поэзией и не может скрыть ее безжизненности, так же как рифмованные общие места о свободе не заменят лирики»<sup>22</sup>.

Не менее серьезную критику у Дж. Йовановича вызвала склонность сербской писательницы М. Жициной к абсолютизации своего личного опыта. Наметившаяся в первом ее романе «Путь Каи» (1934), она сказалась в полную меру в ее романе «Девушка для всего» (1940). Для произведения, претендовавшего на широкий охват общественной проблематики, личного опыта писательницы было мало. Опора только на него приводит ее к эмпирическому натурализму, и в связи с этим, по меткому замечанию Дж. Йовановича, ее произведение, по сути дела, являлось не романом, а, несмотря на свой объем (400 страниц), «широко развернутым рассказом»<sup>23</sup>. Причину этого он видел в слабом изучении писательницей общественной жизни, в отсутствии у нее целостного взгляда на действительность, что и приводит Жицину к натуралистической описательности, пристрастие к которой, в свою очередь, лишает ее возможности «попытаться через частную жизнь выразить то, что типично для всей той среды, которую она изображает»<sup>24</sup>. Не только из этой рецензии, но и из других работ Дж. Йовановича вытекает требование, с его точки зрения обязательное для романа,— умение видеть в единичном общее в его целостности и широких взаимосвязях и отразить это общее и эти взаимосвязи в системе художественного произведения.

Борьба за повышение художественного качества стала одной из основных задач словенской марксистской критики, которая имела возможность опереться в своих выводах на творчество ведущих словенских писателей этого направления. «Теперь мы защищаем принцип высочайшего стопро-

центного качества,— читаем в статье „Искусство и тенденция“ (1936), принадлежащей перу ведущего критика словенского социального реализма Иво Брнчича,— отвергаем всякую примитивизацию тенденции, превращение ее в наивный поверхностный шаблон, который способен свести всю красочность и многоликость проблематики действительности к нескольким омертвленным рефлексам, распространить их на все явления жизни и втиснуть всю безграничность жизненных столкновений и конфликтов в формулу упрощенного противопоставления: белое—черное, добро—зло»<sup>25</sup>. Он выступает против регламентации тематики передовой литературы, сведения ее к «определенным настроениям и некоторым предписанным сферам жизни», ибо искусству подвластны все сферы жизни, и оно имеет право «печалиться, когда речь идет о страданиях и смерти людей, как и радостно приветствовать их триумф. Ведь изображение трагедии жизни еще не пессимизм, а в еще меньшей мере — одобрение ее причип»<sup>26</sup>.

Как видим, критиками-марксистами сделан огромный шаг в их эстетическом движении и возможность сделать его дало им установление двусторонней взаимообогащающей связи между теорией и практикой революционного искусства. Много интересных наблюдений, а также выводов общего характера содержится в их откликах на романы М. Краньца, А. Инголича и Прежихова Воранца. В них концентрируется внимание на концепционной их новизне, заключающейся в умении литературы «живо откликнуться на основные процессы нашей социальной действительности в самый момент их развития, еще прежде, чем они сделались достоянием нашего коллективного сознания»<sup>27</sup>. В этом «прежде, чем...», по мнению Брнчича, и состояла суть новаторства социальных реалистов. В рецензии на роман М. Краньца «Ось жизни» (1935) он отмечает, что этому писателю дано не только умение «художественно реагировать на факты действительности, но и на те тенденции, что скрываются на дне всех процессов и являются такой же несомненной реальностью, как явления и события»<sup>28</sup>. «Оптимистический порыв и пафос, которые в нашей литературе — не очень частые явления», приветствует он в романах и новеллах Прежихова Воранца, полных, по его словам, «здоровой, сильной веры в будущее, в лучшую жизнь, в очеловечение мира и человека»<sup>29</sup>. В «моменте сознательности, устремленности к преобразованию старого мира» видит и другой критик-марксист Б. Зихерл «важную составную часть нового реализма»<sup>30</sup>.

Так закладывались теоретические основы нового художественного метода — метода социалистического реализма. Пути художественного воплощения жизни предлагались самые разные, но в рамках единой художественной системы, основанной на принципиально новом мировосприятии. Оно покоилось на положении о том, что мир может быть не только объяснен, но и изменен на справедливых началах. Признание и принятие марксистской философии вело к выработке новых целостных критериев и нового подхода к художественному исследованию жизни. Мерой постижения этой философии и прочувствования ее до такой степени, когда она становилась основой мировосприятия и мироощущения художника, и определяется уровень его причастности к новому методу. Меняется само отношение к художественному творчеству — оно видится теперь как познание и прочувствование сути общественных, социальных, исторических, психологических процессов, часто тех из них, которые еще не стали достоянием общественного сознания, предвосхищение направления общественных изменений, человеческих типов и их взаимоотношений. Складывается новый вид историзма, который зиждется на знании законов общественного развития, применяемых к конкретно-историческому материалу и конкретному человеку. Пространство и время наполняются подлинно историческим содержанием, включая разные его уровни — локальный, национальный и одновременно с этим общечеловеческий.

В плане художественном данная установка вела к преобладанию реалистической поэтики, как главной и основополагающей. Но в то же время литературный опыт первых трех десятилетий XX в. с обилием нереалистических форм изображения не прошел даром. Приемы экспрессивной поэтики и поэтики символично-обобщающей прочно вошли в арсенал нового течения, представляя множество возможных форм сочетания, переходов, наслоений и взаимоотношений, но все же как приемы, включенные в художественную — динамичную, гибкую, подвижную — систему нового качества — систему социального реализма. Все это и составляет те существенные идейно-эстетические принципы, наличие которых позволяет объединить ряд произведений в художественное течение. Основную свою задачу социальные реалисты видели в объективном изображении тех процессов действительности, которые подвели трудовые массы к осознанию возможности ее революционного изменения. Это определило их угол зрения, их подход к выбору проблематики, тематики, героев и их освещение.



Определило тип их художественного мышления и творчества.

Социальному реализму был отпущен очень короткий исторический срок. Всего шесть-семь лет. Его естественное развитие было прервано второй мировой войной. Но и за этот столь небольшой отрезок времени он не только доказал свою жизнеспособность, но и создал произведения, ставшие классикой национальных литератур и литературы Югославии. Достигнутое, особенно в жанре романа, выдвинуло социальных реалистов в первые ряды югославской литературы. Исходя в своем творчестве из основной посылки течения — изображать не только тяжелое положение трудящихся, но и показать пробуждение стихийного чувства протеста, перерастающего в классовое самосознание, и приобщение угнетенных к организованной борьбе пролетариата, — они расширили тематические границы литературы, ввели в нее новых героев. Подлинное знание жизни, ее острейших проблем, нелегкий личный жизненный опыт писателей-коммунистов или близких коммунистическому движению активных борцов за социальное освобождение трудящихся — Прежихова Воранца, Мишко Крапца, Аптона Инголича, Цирила Космача, Ивана Потрча, Хасана Кикича, Гргура Карловчана, Милки Жиципой — определили основную направленность их творчества и его пафос. Они не боялись вводить в свои произведения вопросы политические — такие, как аграрная реформа, национальные противоречия, борьба за демократические свободы, политика буржуазных партий — все то, что составляло содержание политической жизни страны и ее народов. «Именно эти качества, — пишет Е. И. Рябова, — сосредоточенные на социальной проблематике и лежащая в основе художественного изображения мысль о необходимости разрушения несправедливого строя и превращения народа в подлинного хозяина жизни дали основание для того, чтобы критика и читатель ощутили приход в литературу совершенно нового явления, нового реализма, оплодотворенного новым видением цели исторического процесса и новым пониманием его движущих сил. Критика и читатель ощутили, что этот новый реализм — подлинный и непосредственный представитель и защитник интересов народных масс в литературе»<sup>31</sup>.

Новому реализму особенно близкими оказались две типологические разновидности романа. Для одной из них — в основной тенденции — было характерно стремление к более глубокому психологическому раскрытию индивидуального сознания и к интенсивному способу изображения од-



ного героя или группы центральных персонажей, драматизма их столкновения с обществом. Действие в таком романе парастает к его кульминации, в его структуре большое место занимают внутренний монолог, несобственно-прямая речь, лирические, эссеистские отступления. Этот тип романа имел опору в традициях критического реализма, особенно рубежа XIX и XX вв. Он оказался ближе индивидуальному складу А. Цесарца и М. Крлежи, среди словенских писателей — М. Краньца. Вместе с тем прямое обращение к политически насыщенному материалу, проблемам истории привело к еще большей концентральности произведения и усилению в нем авторского начала, что не могло не сказаться на структуре эпического повествования. В него в той или иной мере входят субъективно-лирическое, публицистическое и риторическое начала.

Вторую типологическую разновидность романа социального реализма, также, разумеется, в тенденции, отличало стремление раскрыть процесс революционизации сознания социального коллектива, массы и обращение к изображению конкретно-исторического движения через цепь событий, призванных показать множество лиц, разные социальные пласты и их поведение преимущественно в поворотные моменты истории. В этой экстенсивной форме акцент переносится с героя на действие. В ней исследуются главным образом не характеры, а ситуации и поведение в них социально и психологически разных людей. Тут нет места размышлениям, рефлексии, лирическим реминисценциям. Об изменениях в сознании персонажей и коллектива читатель узнает по результату, т. е. по их поступкам. Этот тип социально-политического в основе своей романа в югославских литературах практически традиции не имел, если не считать опыта критического реализма и экспрессионизма в передаче стихийных массовых действий. В то же время он почти синхронно возникает в других революционных литературах мира, и в частности в славянских литературах<sup>32</sup>.

Нередко в научной литературе делается попытка установить движение жанра романа от форм, основанных на внешнесобытийной композиции, к раскрытию внутреннего мира личности. Разумеется, на заре истории жанра такое направление развития было. В то же время очень скоро можно было наблюдать возвраты к прошлому на более высоком художественном уровне, возникновение синтеза уже достигнутого, а иногда и абсолютизацию отдельных структур или компонентов, в том числе и событийно-фабульной конструкции. История литературы доказывает, что обе тенденции

существовали, то сменяя друг друга, то соседствуя, то взаимодействуя или противоборствуя. 30-е годы XX в. явились для Югославии (и не только для нее), особенно для революционной литературы, периодом освоения нового художественного материала, а он требовал освоения и новых жанровых структур и новых их сочетаний. Словом, в них развиваются оба типа романских форм, а также и разные варианты их взаимодействия, и ни один из них сам по себе не являлся при этом мерилем зрелости ни литературы, ни того или иного писателя. Они были порождены постановкой и решением разных художественных задач, и в каждом из них социальным реализмом были достигнуты значительные успехи. В течении социального реализма очевидно преобладающее место коллектива, но при этом в нем отнюдь не исчезает другой его тип — психологический реалистический роман с широким социальным фоном. Крупнейшим достижением в этом типе романа были произведения Мишко Краньца (1908—1983), а в жанре социально-политического романа, в его разновидности, получившей название коллективного романа, — Прежихова Воранца (1893—1950).

Мишко Кранец начал свой литературный путь в кругу христианских социалистов. Его внимание, как и большинства писателей этого направления, было приковано к действительности села. Надо сказать, что после Ивана Цапкара село в словенской литературе стало практически монополией католических писателей. Оно представало в их произведениях идеализированным и, противопоставленное городу, выступало как неизменная основа здоровой жизни. Однако уже первые рассказы Краньца (например, в сборнике «Счастье в деревне», 1932) и повести («Батраки», «Жизнь», 1932) развенчивали эту ложь и возвращали в литературу подлинного крестьянина. Эти произведения сразу были замечены прогрессивной словенской критикой. Увидев в них повизну изображения деревенской жизни, на них откликнулись Б. Крефт и Й. Видмар. Оба критика отметили особенности дарования писателя — свойственное ему социальное видение крестьянской психологии, основу которой составляла слепая привязанность к земле. Видмар пишет о широте содержания произведений Краньца, их естественности, вытекающей из естественности самой крестьянской жизни, которую так умело воссоздает писатель. Меланхолическая ироничность его стиля вместе с легкостью, пластичностью и поэтичностью слога, часто подчиненного ритму «монотонного течения жизни родного края»<sup>33</sup>, по мнению критика, составляют отличительные особенности языка его по-

вестования. Видмар видит силу произведений Краньца в трезвости и критичности его взгляда на крестьянскую жизнь, в изображении ее «как примитивного, простого и неизменного существования»<sup>34</sup>. Хотя Видмар считает творчество писателя этих лет «неидеологичным», он все же не может не отметить в его героях стремления к счастью, столь же естественного и неодолимого, как и тяга всего живого к солнцу.

Пока это было изображение трагедии жизни крестьянства, обреченного на тяжкий, оупляющий труд, на замкнутое в пределах деревни существование. Этим объясняется медлительность повествования, сосредоточенность на одной судьбе и та мелахолическая грусть, которая пронизывает его рассказы и повести тех лет. Становящаяся центральной для его творчества тема — человек и земля — решается пока только в критическом ключе. Писатель отчетливо понимает, что аграрная реформа практически ничего не дала беднякам, она не спасла их от положения раба земли. Это прекрасно показывала повесть «Батраки». Все словенские критики сходились во мнении, что в это время Краньцу, кроме Цанкара, были близки творческие принципы Реймонта и Гамсуа.

Одновременно, еще сотрудничая в органах христианских социалистов, Кранец проявляет интерес к проблемам пролетарской литературы. Не принимая пролеткультовских схем, он связывает развитие революционной литературы с полнокровным реалистическим искусством («Рабочая культура и литература», 1932). В 1933 г. начинается его сотрудничество в «Содобности», в которой вскоре развернулась литературно-критическая деятельность И. Бричича, Б. Кидрича, Б. Крефта, Б. Зихерла и др. А вернувшись в свой родной край — Прекомурье, он сближается с коммунистической партией, по ее поручению редактирует газету «Людска правица», за что вне срока мобилизуется солдатом в армию. В 1938 г. Кранец вступает в КПЮ. Во время войны он становится одним из руководителей народно-освободительного движения. В социалистической Югославии М. Кранец был активным политическим, культурным деятелем, академиком Словенской Академии наук и искусств.

В 1935 г. происходят существенные изменения в эстетических взглядах М. Краньца, что нашло свое отражение в лучшем его романе межвоенного времени «Ось жизни» (1935), в центре которого была та же проблема — человек и земля. Время действия романа — канун первой мировой войны, военные годы и первое послевоенное десятилетие.

Уже начальные строки романа дают своеобразный ключ к пониманию художественной манеры писателя, его подхода к материалу.

«На отшибе большого равнинного села стоял дом столяра Марко Магдича. От середины села в эту сторону вели две проселочные колеи, отстоящие друг от друга на пятьдесят метров. Между ними расположились низкие дома с маленькими садиками. Вдоль дорог тянулись овраги, а по их краям росли вербы, ольха, акация. В садах было много фруктовых деревьев. Степы маленьких жалких деревянных домишек весной обильно освещались солнцем, и летом в тесных садиках было столько солнца, что человек в послеполуденное воскресное время мог растянуться под яблоней или грушей и предаться мечтам, глядя в синее небо, распростертое над равниной». В этих домах обитало много бед и забот, но о них никому не рассказывали. Несмотря ни на что, в них было и много детей. Одни из них умирали от болезней и голода, другие, что выживали, вырастали и уходили по весне на заработки. А зимой все сходилось домой и долгими зимними вечерами «говорили о жизни, рассуждали или рассказывали всевозможные истории. Вот и все. Остальное не имело значения»<sup>35</sup>.

Зачин книги говорит о настроенности на спокойное, размеренное повествование, на раздумья о жизни, смерти, земле и труде. Так оно и будет. Перед нами разворачивается жизнь деревенского столяра Марко Магдича, течение которой подчинено смене времен года. Пробуждаясь к весне, она как бы замирает к зиме, чтобы вновь всколыхнуться с весной. Сменами времен года измеряется и течение времени оторванной от внешнего мира деревенской жизни. Лишь изредка вкрапливается та или иная имеющая хронологическую определенность деталь или факт — доходят слухи, что началась первая мировая война, революционные события освобождают героя из тюрьмы, приезжает комиссия по разделу земли... Имеются временные уточнения и такого рода: прошло две весны и дважды колосилась рожь, или, когда возвращается домой один из сыновей Магдича, говорится, что он не был дома пять лет, в другом случае — десять. И наконец, время соотносится с возрастом героя и его детей. В начале повествования ему пятьдесят три года, в конце — шестьдесят восемь. С удивлением обнаруживает он, что одна за другой выходят замуж его дочери, значит, им уже около двадцати лет и т. п. Таким образом, время для Марко Магдича подчинено законам естественного бытия. Те события, которые происходят во внешнем мире и в



которые он так или иначе оказывается втянутым, предстают в произведении не сами по себе, а только в отношении к ним героя. Не раз повторяются любимые фразы деревенского столяра: «я об этом подумаю», «я еще этого не рбдумал», «я должен подумать», т. е. все события подаются как бы пропущенными через его сознание.

Получив, наконец, по аграрной реформе земельный надел па одиннадцать членов своей семьи, он очень скоро, как, впрочем, и его соседи-бедняки, сталкивается с новыми трудностями — нет семян, нет орудий труда, нет скота, т. е. нечем и не на чем обрабатывать землю. Каждое из этих событий заставляет Магдича долго и упорно думать о том, как жить, и в душе старого столяра зарождается мечта о коллективной обработке земли. Но в условиях частной собственности он может попробовать ее осуществить только в пределах своей семьи. И терпит крах. Дети стремятся получить свою долю, сопротивление отца заставляет уйти из дома старших сыновей, а затем и зятя. Сам Марко, хотя и мечтал о клочке земли всю жизнь, оказывается малоприспособленным к сельскохозяйственным работам и возвращается к своему прежнему ремеслу. Однако он упорно продолжает отстаивать «свой план», видя в нем спасение от неизбежного возвращения к безземелью в результате роста семьи и предстоящих новых разделов. Но подрастают младшие дети, женятся, требуют своей доли, и старый столяр сдается.

Опыт собственной семьи убеждает Магдича в том, что для осуществления плана коллективной обработки земли мало увлечения одного человека, надо чтобы эта идея захватила и других. Вместе с тем раздумья и планы старого мастера подготовили его к восприятию идей, которые припосыт в деревню его побывавшие в городе сыновья Матия и Тинек, сблизившиеся там с революционными кругами и узнавшие о существовании Советской России. Мечты старшего Магдича о совместном труде собственной семьи перекликаются с где-то далеко уже осуществленными планами. Для него было важно, что речь шла вовсе не о райском безделье на земле, а, напротив, «о возможности жизни, широкой жизни, той, которая до сих пор скрывалась глубоко под поверхностью». Матия объясняет отцу, что тогда, в 1918 г., в Словении был упущен момент, так как не оказалось тех, кто мог бы возглавить революционное движение и повести его по правильному пути. «Мы умели только разрушать,— говорит он,— да и то не так, как бы следовало. И того меньше знали, как строить дальше».



Марко Магдич — одна из самых ярких удач М. Краньца и социального реализма. В этом суровом, молчаливом, по мечтательному человеку постепенно вызревает мысль сначала о вине царя в гибели его сыновей, потом о необходимости наделить безземельных крестьян землей и, наконец, о том, что сама по себе земля не спасает от нищеты и неравенства. Только коллективный труд на общей земле может изменить мир. Сам подход к изображению глубоких социальных перемен в деревне через психологию одного человека и процесс его духовного созревания определяют и способ подачи материала. Это рассказ от третьего лица с включением несобственно-прямой речи, переходящей во внутренний монолог. Прием этот уже был использован Цриянским, Цесарцем и Крлежей, т. е. он был освоен лирико-психологической и социально-психологической прозой. Но до сих пор он применялся по отношению к интеллигенту. Здесь перед нами крестьянин с его основательностью и медлительностью, задающими ритм естественно и ровно текущему авторскому слову.

Все исследователи творчества Краньца отмечают две особенности его повествовательной манеры — эпичность и лиризм. И это верно. Как верно и то, что течение его рассказа медленно и ровно, без каких бы то ни было рывков или резких стиливых перепадов. Все сходится на том, что язык его образно конкретен и пластичен. Лиризм писателя лишен всякой сентиментальности и идиллической окрашенности и соответствует стилю эпического повествования. У Краньца нет больших отступлений, нет пространных описаний природы. Щедрый на образную деталь, создающую настроение, писатель в основном смотрит на природу глазами трудового крестьянства, исходит из его привычных и не лишенных утилитарности представлений о пейзаже, основанных на опыте земледельца. Особенность его лиризма проявляется в другом — в раздумчивой манере повествования, в склопности героя — «деревенского философа» — к мечтательному созерцанию, в воссоздании самого зарождения его размышлений о мире, о земле и о труде на этой земле. Скупой на слова Магдич остается скуп на них и в своих думах. Они столь же конкретны и жизненно важны, как и его повседневные заботы о доме и хозяйстве. Эта конкретность изображения и составляет реалистическую основу мастерства писателя. Новаторство Краньца заключалось именно в умении удивительно достоверно и поэтично нарисовать характер словенца-труженика. Ему почти совсем удалось избежать риторики и публицистики. Почти — пото-

му что они присутствуют, но в минимальной степени и только в тех случаях, когда автор хочет подчеркнуть типичность судьбы Марко. Например: «Такова была тут жизнь. И такова была жизнь столяра Марко Магдича»; перед общинной канцелярией собрались «только Марко Магдичи, бедняки, у кого дома было шестеро-семеро детей и ни клочка земли. Никогда еще ницета не выступала так наглядно, как тогда. Никогда еще не собиралось столько бедноты вместе... Да, только Марко Магдичи! Похожие по образу и подобию своему, по горящему в глазах желанию, по униженности и страхе в сердце».

Конечно, Марко Магдич был в то время среди крестьян явлением редким, как любой неординарный человек, но он не был явлением исключительным, на что обратил внимание еще И. Брничич. Он писал, что «Марко Магдич все больше становится словесным социальным типом, становится воплощением огромного духовного преображения, которое бурлит в народе, как подземная река, и переделывает его терпеливой, надежной пастойчивостью всех великих исторических процессов»<sup>36</sup>. Тогда же об этом произведении в марксистски ориентированном журнале «Книжевност» было сказано, что в нем «создана новая идейная концепция словесного романа о деревне», а католическая печать, потерявшая в лице Краньца талантливого писателя, с возмущением заявляла, что «Ось земли» — это первый словенский роман, в котором главная идея коммунистическая»<sup>37</sup>.

В следующих романах Краньца — «Залесье пробуждается» (1936) и «До последних границ» (1940) — расширяется социальный фон, в романе «Повесть о добрых людях» (1940) в полную меру раскрывается лирическое дарование писателя, поэтичность его мировосприятия. В первых двух произведениях Кранец изображает буржуазное политиканство, предвыборные махинации, антинародность полицейского режима в стране. Критическая направленность его реализма приобретает более широкое социальное звучание, в его романах все шире проявляется и противостоящая миру угнетения сила нарастающего отпора народных масс. И в этих произведениях процесс революционизации показывается Кранцем через характер отдельного человека, изменения в его психологии и поведении. В «Оси жизни» — это Марко Магдич, в «Залесье пробуждается» — студент Режоня, выходец из крестьянской среды, делающий свой выбор в пользу угнетенных и видящий смысл своей жизни в том, чтобы «учить уму-разуму рабочих и работниц, подбадривать крестьян». Проблема выбора пути введена была в словен-

скую литературу Иваном Цанкарром. Кранец продолжает разрабатывать эту проблему, внося в нее немало автобиографического материала. Такие люди, как Матия и Типек Магдичи, Режоня и солдат Литропан, вернувшийся из русского плена (подобная фигура становится вообще достаточно типичной для произведений социального реализма), несут односельчанам новые идеи, разоблачают лицемерие буржуазных партий. С ними приходит в движение, казалось, неподвижная, неизменная жизнь. В силу специфики романов Краньца этот процесс проявляется в них не в событиях, не в драматических столкновениях, а в сознании героев, в активной работе их мысли. Еще в повести «Батраки» один из ее героев говорил: «Многое делается на свете, чтобы все переменить. И в наш край тоже, может быть, дойдет мысль. Но пока живет все еще так же, как жилось при моем отце и деде. А мысль все-таки идет вперед. Главное, чтобы мысль не заснула, чтобы жила она среди людей»<sup>38</sup>.

Это понимание является сначала достоянием немногих, постепенно, передаваясь как эстафета от одного к другому, она проникает в сознание все большего числа людей. Образ пробуждающегося Залесья поэтому приобретает символическое звучание. Символично-обобщающая тенденция сказывается и в названии романа «Ось жизни» или «До последних границ». Вместе с тем наличие ее в еще большей степени подчеркивает внимание писателя к реалистической разработке психологии героев, любовь к детальной передаче их чувств и мыслей, расширение в его предвоенных произведениях изображения картин буржуазной действительности.

Краньцу в югославском социальном реализме принадлежит заслуга развития социально-психологического романа, привлечение внимания к внутреннему миру трудового человека. Современный словенский литературовед Ф. Задравец справедливо видит значение «Оси земли» в том, что это произведение способствовало «переориентации словенской прозы от подчеркнуто субъективных очерков и повел к новому социальному реализму»<sup>39</sup>. Именно пробуждающаяся к активной общественной жизни личность становится в произведениях писателя носителем людских человеческих ценностей. Его заслуга также и в том, что герои его действуют в исторически конкретных обстоятельствах, в них находят образное выражение подлинные тенденции общественного развития. Крестьянин, сезонный рабочий, батрак выступают не только как задавленные непосильным трудом люди, но и как люди, осознающие свои возможности активного воздействия на сложившиеся отношения. Роман-

ное действие концентрируется вокруг героя, внутри него, определяя иптепсивный, центростремительный тип построения произведения. Это не значит, что Кранец не создает достаточно широкого социального фона. Как уже говорилось, он есть и значительно расширяется в романах «Залесье пробуждается» и «До последних границ». Тем не менее основной тенденцией его творчества и в них остается раскрытие психологии ипддивида.

Годом позже «Оси земли» Краньца, в 1936 г., в Словении выходит роман Антона Инголича «Лукари» (так называли производителей лука), а в Загребе — роман боснийского писателя Хасана Кикича «Взя-ли!». Свой второй роман — «Буки» — Кикич выпустит в 1938 г., а Инголич — «На плотях» — в 1940. Эти произведения обладали качественно новой для югославских литератур формой, получившей название «коллективного романа». Словенский литературовед А. Оцвирк охарактеризовал этот тип романа как «эпическое произведение, основанное на широком материале, в котором в качестве носителя действия выступают не несколько центральных персонажей, а множество фабульно равноценных образов, определяющихся свойствами общественного слоя, к которому они принадлежат, и его идеологией»<sup>40</sup>.

Все писавшие о произведениях Кикича, отмечали его талант в изображении коллективной психологии, выдвижение на положение главного героя группы рабочих, крестьянских масс или сезонников, «яркий активный оптимизм», подчеркивали ипперский характер его творчества в «создании совершенно новой формы романа» — «коллективного романа»<sup>41</sup>. Как видим, уже современники Кикича и Инголича выделяли их произведения как нечто новое в области романного жанра и для хорватской и для словенской литературы. Правда, это явление не было местного, хорватского или словенского значения, не было оно и только югославским. Подобный тип прозы возникал почти синхронно во многих революционных литературах мира.

В последнее время советскими учеными много сделано для выявления национальных особенностей и общих типологических черт этой романной формы. Историки литературы, вновь исследуя опыт советского романа, возвращаются, в частности, к творчеству Н. Островского, представляющему большой иптерес в типологическом плане. Концепция Островского, его стремление изобразить молодого революционера в гуще дел и событий определили его подход к материалу, главным в котором стал принцип изображения



истории в людях, ее творящих. Чтобы запечатлеть стремительность совершающегося на глазах, грандиозные перемены в жизни и в сознании людей, писатель прибегает к столь же стремительной смене сцен в их ассоциативной связи с другими сценами. Это погружение в события, как и многолюдье в романе, наряду с выделением главного героя, становится основой сюжетосложения произведения данного типа<sup>42</sup>. А главенствующим принципом в создании коллективного образа становится «принцип множественности характеристики» (Л. Тимофеев), при котором каждый из персонажей может быть не развернут, но вместе с тем они дополняют друг друга. Присущие одному черты проявляются и развиваются в других характерах и тем самым «накапливаются, сливаются и создают представление о социальном типе»<sup>43</sup>.

Социалистическая литература многих стран, расширяя тематические границы своих литератур, вводя в нее новых героев, новые пласты жизни и новые проблемы, искала и свои пути их выражения. Одним из них оказался путь, предлагаемый коллективным романом, как в его относительно чистом виде, так и в сочетании с уже известными художественными формами. Различные экстенсивные формы романа были известны и ранее. Решение многими революционными художниками общей задачи — изображения пробуждающегося к активной деятельности коллектива людей, осознающих свою роль в истории, — рождает и сходные способы художественного изображения.

«Роман о горняках, — писала, например, чешская писательница М. Майерова, — не может быть биографией какого-нибудь одного горняка, Петра или Павла, он должен сосредоточить даже в жизни одного героя жизнь всего горняцкого сословия в ее типических проявлениях, отношениях, правдоподобных эпизодах и на фоне обстановки, как можно более точно изображенной»<sup>44</sup>. Исходя из этого принципа, она и строит свой роман «Сирена» (1935), где черты коллективного романа органически сочетаются с чертами романа поколений. Созданный писательницей образ коллектива пересекается с ярко выписанными характерами героев — представителей трех поколений горняцкой семьи Гудца, что и дало Майеровой возможность показать в своем романе развитие истории, этапы рабочего движения и революционного возмужания шахтеров.

Более последовательно принципов коллективного романа придерживается польский писатель Л. Кручковский в «Павдиньих перьях» (1935). Его интерес к «герою-массе»



В. А. Хорев связывает с поисками левой польской литературой и критикой 30-х годов специфических для социалистической литературы принципов изображения действительности<sup>45</sup>. О «прототипе событий», столь важном для части советской прозы 30-х годов (В. Катаева, Я. Ильина, А. Макаренко, А. Авдеев, Н. Островского), пишут советские ученые, отмечая теснейшую связь художественного обобщения с точно определенным жизненным прообразом: она велла к художественной типизации именно достоверного жизненного явления. При этом очень важно, что, как подчеркивают исследователи, это отнюдь не свидетельствовало о художественной незрелости, о неспособности оторваться от единичного факта<sup>46</sup>. Просто в данном типе жанрового образования определяющим принципом становится ориентация на жизненно достоверные явления, чаще всего исторически важные, а жанровыми структурообразующими элементами в нем выступают принципы изображения действительности через множество внутренне сцепленных эпизодов, впечатлений, событий и множественную характеристику персонажей. О том, что такой же подход был характерен для социалистических писателей и других стран, свидетельствует; например, признание В. Василевской в послесловии к русскому изданию романа «Земля в ярме»: «Я не описала ни одного факта, который не был бы правдив, не нарисовала ни одной фигуры, которая не имела бы своего живого образца в действительности»<sup>47</sup>. Но одновременно с этим польская писательница указывала, что роман не является историей одной деревни — «это история сотен и тысяч деревень в довоенной Польше»<sup>48</sup>.

В том же русле шли поиски югославских писателей. На это, в частности, обращает внимание М. Селимович в отношении Кикича, видя его типологическую близость и с А. Цесарцем, и с М. Крлежей, и с Дж. Лондоном, и с Э. Золя. Писатели называются разные, разными были и импульсы, получаемые от них Кикичем. Важна сама мысль о том, что творчество Кикича развивалось не изолированно от мировой прозы, и прежде всего от других югославских литератур. Ведь произведения словенца Инголича и боснийца Кикича схожи во многих отношениях. Прежде всего обоих писателей сближает программная нацеленность на изображение позитивных сил общества. Оба они обращаются к жизни и труду крестьян, сезонных рабочих, поденщиков и пролетаризирующихся слоев населения. В границах локального пространства — будь то деревня Луковицы у Инголича или лесопильные предприятия господина Гольберга в

Боснии у Кикича — за относительно небольшой отрезок времени действие разворачивается в массе эпизодов и сцен, объединяющих множество лиц разного социального положения. Крестьяне-лукари сплачиваются вокруг вернувшегося из русского плена Ернея Чуша (имя его ассоциируется с именем известного героя повести Цанкара «Батрак Ерней и его право») и поднимаются на борьбу с кулаками и графскими служащими за бывшую графскую землю. Инголич показывает, как даже получившие землю мужики, не имеющие семян, орудий труда и скота, вскоре лишаются своих наделов и вновь идут в батраки. У Кикича под влиянием механика-революционера Ежи Бёма забитые, неграмотные рабочие ощущают себя людьми и приобретают веру в свои силы. Писатели, следуя исторической правде, не идеализируют и не ускоряют событий.

В отличие от М. Крапца, у которого в центре повествования находился глубоко индивидуализированный герой, здесь установка на другое: создание мозаичного коллективного портрета. Потеряв в психологической разработке характеров, эти произведения приобретают иное качество. Инголич воссоздает панораму быта села с его обычаями, праздниками, ссорами, разорением и с надеждами на урожай, т. е. саму динамику, текучесть жизни, неотъемлемую часть которой теперь составляет борьба за землю и приобщение крестьянской молодежи к революционной борьбе пролетариата.

Дочь одного из крестьян Тел становится революционеркой и видит смысл своей жизни в борьбе за преобразование общества на справедливых пачалах. Сильной стороной таланта Х. Кикича является экспрессия повествования, темпераментность и красочность языка. Он лепит обобщенно-символический образ отсталого, забитого рабочего и показывает его превращение в человека, почувствовавшего себя частью коллектива. «Неисчислимая темная масса широких сторбленных спиц, сильных медного цвета шей, огромных узловатых опухших ручищ» выступает как объединенный общей мыслью и чувством коллектив: «...эта масса людей дышит словно один человек, каждый хочет одного и того же, не произнося ни единого слова, а только их выдыхая, а слова эти тверды как камень и будто кружатся над людьми и будто вновь ввищиваются в их крепкие, косматые головы. Но если бы хоть один из них вдруг заговорил, он сказал бы то, что произнесли бы они все в один голос. И это не были бы увлекающие или зажигающие словоизлияния, здесь вообще не было бы многих слов,

как не было бы осторожности и осмотрительности; бессвязные, они бы приблизительно звучали так:

хлеб наш —  
жизнь наша —  
заработок наш —  
право наше —  
все наше!»<sup>49</sup>

Те же черты реалистически правдивого изображения труда сплавщиков леса, чуткость к зреющему у них недовольству присущи и роману А. Инголича «На плотях». Столь же экспрессивен и стиль Кикича в романе «Буки», в котором предстает образ заброшенной глухой деревни Кокини, где до сих пор безраздельно господствовал помещик Тахирбег. Но и в отсталых кокинцах зарождается чувство стихийного протеста. Сгущенная эмоциональная насыщенность и напряженность прозы Кикича, восходящая к традиции ранних произведений А. Цесарца и М. Крлежи, с которыми, кстати, Х. Кикич сблизился по приезду в 1932 г. в Загреб, прекрасно передают настроение и ритм работающих дровосеков и бастующих людей, изменения в настроении массы. Правда, надо сказать, что подчас экспрессивно-выразительное начало у Кикича превалировало над конкретно-изобразительным, вело к излишней многословности, многокрасочности фразы.

Однако, каков бы ни был индивидуальный стиль писателей — жизнеподобный или экспрессивно-обобщенный, их произведения всегда оставались исторически конкретны. Их романы отличала новая степень историзма. Писатели запечатлели ту стадию борьбы, которая более широко присутствовала в действительности, — т. е. стихийные массовые протесты крестьянства и непромышленного пролетариата. И все же, как писал В. И. Ленин, «„стихийный элемент“ представляет из себя, в сущности, не что иное, как *зачаточную форму* сознательности. И примитивные бунты выражали уже собой некоторое пробуждение сознательности: рабочие теряли исконную веру в незыблемость давящих их порядков, начинали... не скажу понимать, а чувствовать необходимость коллективного отпора, и решительно порывали с рабской покорностью перед начальством. Но это было все же гораздо более проявлением отчаяния и мести, чем *борьбой*»<sup>50</sup>. Именно этот этап и эти формы борьбы в Югославии отразили А. Инголич и Х. Кикич. Их начинания были пионерскими. Они ввели в свои литературы и в литературу Югославии новый тип романа, и приблизительно тогда же, когда он входил в литературную жизнь других стран. Их искания шли в том же направлении, а общность глубинных

процессов в самом художественном мышлении вызывала к жизни и сходные художественные решения. Жанр коллективного романа, рожденный определенными потребностями жизни и литературы, имел свои границы и должен оцениваться с учетом специфики этого жанра. Одновременно слабости тех или иных произведений не должны ставить под сомнение вопрос о жизненности и плодотворности самого жанра, как и использование найденных и введенных им в литературу приемов и способов изображения. Огромные внутренние возможности этой романной формы раскрыл один из крупнейших писателей Югославии — Прежихов Воранц.

Прежихов Воранц — настоящее имя писателя Ловро Кухар — был одним из руководителей Коммунистической партии Югославии. Он стал крупнейшим писателем социального реализма, классиком словенской и всей югославской литературы. Его псевдоним восходит к названию крестьянской усадьбы Прежиховина, часть которой арендовали его родители, а вместо Ловренц в детстве на местном диалекте его звали Воранц. На долю этого человека выпала пелегкая жизнь. Он родился в бедной крестьянской семье. Отец не мог дать образование старшему сыну, он должен был помогать по хозяйству. Но страсть к учению в 1910 г. увела его из родительского дома. Не сумев найти работу в Триесте, он познакомился с миром люмпенов, а вернувшись на родину, смог устроиться только чернорабочим, познал он и тяжесть гнетущего безработного житья. Все свободное время Прежихов тратит на самообразование и сочинение своих произведений (впервые они были опубликованы в 1909 г.), вступая из-за этого в конфликты с отцом. Тогда возникает и с каждым годом растет его любовь к русской литературе, особенно, по его словам, «к Толстому, Достоевскому, моему любимцу Горькому и др. Им я обязан тем, что познал самого себя и увидел то, что меня окружало... Я понял, что человечество делится на два мира — эксплуататоров и эксплуатируемых; первый утопает в сладострастии, в роскоши и с наслаждением или по меньшей мере с безразличием взирает на грязное дно, где прозябает другой мир — в страдании, в бедности, в безотрадности»<sup>51</sup>.

С помощью друзей Прежихов все же поступает в кооперативную школу, которая готовила делопроизводителей для сельских общин, затем учится на курсах того же профиля в Вене. Здесь происходит его знакомство с социалистическими идеями, начинается сотрудничество в социалистической прессе. Во время первой мировой войны, провоевав на



нескольких фронтах, он в конце концов переходит линию фронта в надежде на борьбу в рядах сербской армии с ненавистной ему Австро-Венгрией. Однако все его иллюзии вскоре развеялись в прах, и в Италии его встретило недоверие и подозрительность. Лишь в 1919 г. Прежихов Воранц смог вернуться в Югославию, и это возвращение очень напоминало возвращение в Загреб хорватского писателя-коммуниста Августа Цесарца. Того ждала тюремная камера, Прежихова — трибунал под председательством бывшего австрийского офицера. В новом государстве продолжали действовать старые австрийские порядки, особенно в отношении революционно настроенных людей. В 1920 г. Прежихов вступает в Коммунистическую партию Югославии, создает у себя на родине партийную организацию и осуществляет нелегальную переправку преследуемых режимом за границу. Одновременно сотрудничает в партийной печати, продолжает литературную работу. В 1925 г. вышел первый сборник рассказов Прежихова, но он остался незамеченным, что повлекло за собой почти пятилетнее молчание писателя. Между тем полиция открыла деятельность Ловро Кухара, и ему пришлось самому воспользоваться пограничным «окном». Начались долгие годы эмиграции — в Берлине, Праге, Париже, Вене. Но везде Прежихов продолжает активную партийную работу, везде его ждут преследования и аресты. С 1934 г. он — член ЦК КПЮ. В 30-е годы ему трижды удается побывать в СССР: в 1933 — он участник заседания Исполкома Коминтерна, в 1934 — приезжает в Коминтерн как специалист по балканским вопросам, а в 1935 — входит в состав югославской делегации на VII конгрессе Коминтерна. По окончании работы конгресса он с другими делегатами совершает поездку по нашей стране, посещает фабрики, заводы, колхозы. Только в 1939 г. Прежихов Воранц нелегально возвращается на родину. В годы войны он становится одним из руководителей народно-освободительного фронта, его арестовывают, и с 1943 г. он находится сначала в концлагере Заксенхаузен, а затем в Маутхаузене, откуда его освободила победа над фашизмом. Здоровье Прежихова было подорвано, и в феврале 1950 г. он умирает.

Можно представить, как трудно было этому человеку выкроить время для литературного труда. Но Прежихов обладал той жизнестойкостью, ценностью и упорством, какими отличались его герои-крестьяне. Кроме того, он обладал большим талантом. Он упорно продолжает свое самообразование и пишет. С 1935 г. в журнале «Содобност» стали по-



являться новеллы никому не известного, но сразу привлечшего к себе внимание зрелостью мастерства и страстной убежденностью писателя, подписанные именем Прежихов Ворапц. Они выдвинули его в число самых значительных словенских писателей. О нем заговорила критика. Предисловие к сборнику рассказов Прежихова «Самородки» (1940) пишет известный словенский критик Й. Видмар, который отмечает, что в этих рассказах Прежихов Ворапц определился как «ярко выраженный социальный писатель»<sup>52</sup>, сознательно совершивший выбор в пользу пролетариата. Он проявляет себя как подлинный эпик, тяготеющий к монументальности, к созданию крестьянского эпоса, большого полотна о словенском пароде. Тогда же другой словенский критик И. Брнчич назвал реализм Прежихова «человеческим социальным реализмом с благородной тенденцией», преследующим цель помочь «переустройству мира, чтобы человек не был больше рабом ни земли, ни частного капитала»<sup>53</sup>.

Роман «Добердоб» был задуман в 1931 г., первый его вариант пишется в 1932 г., но рукопись попадает в руки австрийской полиции; второй вариант создается в 1936 г. в венской тюрьме, дорабатывается по возвращении на родину и выходит в свет в 1940<sup>54</sup>. Годом раньше публикуется роман «Пожганица», работа над которым была начата тоже в венской тюрьме, но уже после написания «Добердоба». Третий роман — «Ямпница» — писался уже в Югославии, он увидел свет и стал фактом литературной жизни в 1945 г. Все эти три произведения воссоздают значительный период в истории словенского народа, начиная с первой мировой войны и кончая капаном второй, и справедливо могут быть названы эпосом словенского народа.

Роман «Добердоб» получил свое название по месту ожесточенных боев на итало-австрийском фронте, где довелось быть и самому Прежихову. Тогда же там воевал представитель другого народа «лоскутной монархии», будущий венгерский писатель Мате Залка. Впечатления обоих легли в основу написанных ими и одинаково названных произведений. Они подошли к материалу с разных сторон, преследуя разные художественные цели. Мате Залку в его романе «Добердо» (использовано итальянское произношение названия словенской деревни; 1937) интересовало человеческое и идейное возмужание интеллигента, бывшего студента-филолога, а ныне офицера австро-венгерской армии Тибора Матраи. И хотя в нем уделено внимание положению солдат, национальному гнету в армии, изображены голод, муштра,

дезертирство и смерть, недовольство солдат и части офицерства, авторская мысль сосредоточена на другом — прозрении офицера и показе его пути к осознанию необходимости борьбы против войны.

Имеющееся же в романах сходство места действия, подлинность положенных в основу обоих произведений событий, близость многих побочных линий, раскрывающих главным образом положение солдат и разных групп офицерства, еще отчетливее подчеркивают типовые различия этих произведений, проистекающие из различия художественных задач, решаемых словенским и венгерским авторами. Установка М. Залки на анализ индивидуального сознания и изменений в нем приводит его к выбору социально-психологического романа и повествования от первого лица. В нем естественны исповедальность, рефлексия, склонность к анализу и самоанализу. Ему ближе оказалась линия, намеченная в мировой литературе о первой империалистической войне Хемингуэем, Ремарком. Прежихов ставит перед собой иную, чем Залка, задачу — раскрыть процесс революционизации масс, их сплочение и классовое созревание. Поэтому художественно ближе ему оказалась традиция военной прозы А. Барбюса и М. Крлежи. Думается, что, живя в гуще революционного движения в Вене, Берлине, Праге, Париже, бывая в Советском Союзе, он хорошо знал и революционную литературу этих стран.

Прежихов обращается к социально-политическому роману в форме объективного повествования о большом коллективе людей, находящемся в горниле исторических событий, коллективе, сначала полностью зависимом от обстоятельств, в которые он поставлен, однако в конце концов осознающем силу коллективной воли в возможности их изменения. Не случайно поэтому Прежихов дает подзаголовок к книге — «Военный роман словенского народа». В нем заключена суть авторской концепции, выделение в ней на первый план социально-аналитического, но вместе с тем социально-художественного анализа тех факторов, которые позволяют увидеть историю народа через судьбы отдельных его представителей. Целью такого подхода было, говоря словами М. Горького, «возбуждение социалистического революционного миропонимания, мироощущения»<sup>55</sup>.

Для писателя с сильно развитым аналитическим складом таланта, а таким был Прежихов Воранц, было естественным обращение к исторически достоверным событиям, причем к тем событиям, которые способствовали ускорению идущего общественного процесса — прозрения трудовых людей в

ходе войны. В романе «Добердоб» лишь одна глава посвящена непосредственно боям, в которых принимали участие словенские части, и не она является кульминацией повествования. Название места кровавых боев в сознании словенского народа стало синонимом войны вообще. Так воспринимается оно и в заглавии романа Прежихова.

Продолжение той линии в аптивоенном романе, которую представляли Барбюс и Крлежа, обусловило еще одну особенность этого произведения. Роман Прежихова начал писаться через два десятилетия, а вышел через два с половиной десятка лет после произведений его предшественников. Те «светлые огоньки», о которых говорил Горький применительно к роману «Огонь» и которые присутствовали в цикле Крлежи «Хорватский бог Марс», в романе словенского писателя получают свое развитие в исторически-конкретном художественном воплощении<sup>56</sup>. Позиция автора, ведущего рассказ в романе «Добердоб», определяется высотой точки наблюдения, «которая, по словам Горького, возможна только при наличии редкого умения смотреть на настоящее из будущего»<sup>57</sup>. Этот знающий историческую истину писатель с помощью художественного анализа хронологической цепи событий, исследования мотивов и стимулов поведения в них разных людей раскрывает эту истину читателю и подводит его к пониманию исторической логики общественного развития.

Изображение предельно конкретно и лаконично. Внешне оно напоминает репортаж-хронику — эти черты бесспорно присутствуют в романе, вместе с тем это не репортаж и не хроника. Писатель не задается целью поведать нам историю в ее последовательном течении. Он выбирает на протяжении 1915—1918 гг. четыре, с его точки зрения, наиболее важных момента и анализирует их в серии картин и эпизодов. Автор очень точен в обозначении времени действия: первая часть — с начала 1915 г. до лета; вторая — ноябрь 1915, третья — осень 1917; четвертая — апрель-май 1918. Это важно, чтобы представить избранные отрезки времени в их последовательности. Они выполняют в романе информативно-организующую функцию, как и введённые географические координаты. Добердоб, Лебринг, Юденбург, вынесенные в заглавие трех из четырех частей романа, связаны с совершенно конкретным историческим содержанием: Добердоб — место боев, в Лебринге находился лагерь для выздоравливающих от ран и болезней солдат и формирования новых воинских подразделений, Юденбург — место восстания словенских частей. Как и Добердоб, эти места

приобрели в сознании народов Австро-Венгрии значение символа несправедливой войны. Четыре части романа разделены на много глав, а главы, в свою очередь, — на множество эпизодов. Первая часть, названная «Черное войско», рассказывает о формировании штрафного батальона, являвшегося «особой выдумкой верховного командования»<sup>58</sup>, решившего придать «чистому» пехотному полку несколько рот так называемого сомнительного элемента, который составляли уроженцы всех национальных окраин австро-венгерской монархии. Разумеется, массу сомнительных прежде всего составляли политически неблагонадежные, сторонники национальных и демократических организаций. Были среди причисленных к врагам империи такие, что даже не подозревали о своей вине перед ней, были и просто жертвы глупых и подлых доносов. А если к ним добавить еще «жертвы различных чисток гарнизонных судов, домов заключения и домов для умалишенных», то картина будет достаточно полной. Такому батальону, конечно, подбирался и соответствующий командный состав из отличившихся особой тупостью и злым рвением служаков.

Писатель дает скудные, но меткие характеристики людей, попавших в батальон, их краткие биографии, раскрывающие причины зачисления в неблагонадежные. Вот один из них, Амул Мохор, персонаж, несколько выделенный в первой и второй частях романа. Сын бедного крестьянина, отец которого двадцать лет гнул спину на хозяина, прежде чем смог приобрести клочок земли, Амул, окончив начальную школу, остался на земле и помогал отцу. Он, как и его отец, был сторонником словенской партии, борющейся против правительственной, пронемецкой. Очень рано он почувствовал несправедливость жизни, рано «начал испытывать недовольство и рассуждать». На эту зависимость между зарождением чувства протеста против существующего порядка и способностью к размышлению писатель обращает особое внимание, подчеркивает и развивает эту мысль. Это становится исходной посылкой для выявления в том или ином персонаже чувства самосознания, причастности к коллективу таких же, как он, и способности к действию. Но пока Амул теряется в догадках, за что он был причислен к неблагонадежным — за драку ли с именитым немецким прихвостнем или за то, что обрадовался сообщению о сараевском убийстве. Видимо, власти лучше знали своих подданных, чем они себя сами. Трудно не увидеть в жизнеописании Амуна и в дальнейшей его судьбе — он становится перебежчиком — черт биографии самого писателя.



В один взвод с Амуном попадают словенцы Алоиз Штефанич — он был беднее Амуна — и Грум, тот был «еще горшим бедняком, чем Штефанич и Амур, вместе взятые». В батальон была включена и группа украинцев, считавшихся русофилами и шпионами, босниец Попович, подозрительный уже своей принадлежностью к народу, поднявшему руку на престолонаследника. У каждого была своя история. Знакомясь с одной из них — чеха Яноды, невольно вспоминаешь знаменитый роман Я. Гашека и его героя. Приведем ее с небольшими сокращениями, так как используемые в ней ситуации и сам стиль повествования вызывают такие ассоциации.

Янода попал на русский фронт, где дважды его легко ранило. После третьего ранения, пролежав два месяца в госпитале, он получил отпуск домой, к молодой жене, где и начались его неприятности. «На третьей неделе, как я был дома, — рассказывает товарищам Янода, — однажды утром пришли жандармы и ни за что ни про что отправили в Оломоуц, а там посадили в гарнизонную тюрьму. Потом стали допрашивать. Сначала спрашивали, правда ли, что я дезертировал с фронта, когда, дескать, и зачем. Я говорил, что я вовсе не дезертир, и рассказывал, как все произошло на самом деле. Тогда, ни словом больше не помяная дезертирство, стали интересоваться, в каком бою меня ранило и за что я получил бронзовую медаль. После этого на несколько дней оставили в покое, но аккуратно на четвертый день вызывают. Теперь они уже не спрашивали ни о дезертирстве, ни о награде, а раз десять, наверно, спросили, верно ли, что я, — Ян Янода, родившийся тогда-то и тогда-то и живущий в Сушицах возле Оломоуца. Спрашивали, есть ли у меня какие-нибудь бумаги. В конце концов я дал подписку, что я действительно Ян Янода из Сушиц возле Оломоуца. Получив подписку, они отослали меня не в тюрьму, а, вернув винтовку, отправили в сотый батальон». Сотый батальон и был штрафным. Вместе с Янодой в батальон пришли и его документы, в коих значилось, что рядовой Янода дезертир, рапорт ротного командира и распоряжение начальства в Оломоуце о его немедленном аресте, бумаги о его ранениях, о представлении к награде за храбрость, а рядом два документа, один из которых свидетельствовал о том, что Ян Янода из Сушиц панславистски настроенный чех, так как он является членом организации соколов в Сушицах, другой же характеризовал Яноду как примерного гражданина и члена общины; вслед за выпиской о бракосочетании Яна Яноды с Анной Беледовой был приложен длинный спи-



сок павших за родину, в котором Антоп Янода значился под № 47451; в самом конце красовалась открытка из Красного Креста в Вене, где утверждалось, что Янода в бою под Новом Мястом «пропал и, видимо, попал в плен». Недаром изучавший биографии своих солдат фельдфебель Ромм, дойдя до дела Яноды, подумал, что он сходит с ума.

Батальон, как и вся австро-венгерская монархия, многонационален. Прежихов выступает в своих характеристиках подлинным интернационалистом. Чехи, украинцы, словенцы, евреи и австрийцы немецкой национальности — все они предстают в своем социальном существе. Так, пятидесятилетний еврей Сегал, добровольно пошедший в армию, характеризуется как «фапатичный австрофил, папгермалист, сторонник всевозможных империалистических немецких мостов на юг, на восток и на запад... беспощадный противник австрийских национальных меньшинств». А среди верных империи немцев писатель видит честных людей, хотя вначале, тогда, когда шло формирование штрафного батальона, немцы играли в нем роль привилегированного слоя, заняли лучшие места в бараке, где сложилось поэтому «два различных мира, живших каждый своей особой жизнью, ненавидевшие друг друга и посягавшие на жизнь друг друга». Командование прилагало немало усилий, чтобы превратить этих разношерстных людей в военную часть, но то, чего не могли добиться ни император, ни взводный, ни высшее начальство, возникло «из сопротивления различным методам воспитания». Чем больше усердствовали взводные и ротные, тем больше «в батальоне устанавливался дух товарищества».

Вторая часть романа связана с боями возле Добердоба: первые убитые, первые столкновения со смертью, с полной неразберихой, царившей на фронте, несогласованностью действий и т. н., первые пленные и первые перебежчики с обеих сторон. Австрийские солдаты узнают, что и итальянские воины сыты войной, и сами готовятся к переходу на другую сторону фронта. Первым на это идет Амун Мохор. Автор, комментируя его поступок, говорит, что он совершает этот шаг не из-за трусости, напротив, он оказался бы трусом, если бы побоялся покончить с тем, что его вынуждали делать. Этим поступком Амуна писатель показывает, что в сознании многих солдат происходит важный сдвиг — они больше не могут продолжать братоубийственную войну во имя совершенно чуждых им интересов. «Один из миллионов, сидевших в ту ночь в окопах, — заключает автор эту главу, — пробудился, прислушался к голосу своего сердца, прислушался к голосу своего разума и перепрыгнул че-

рез стену, так как не желал больше быть рабом». Близость смерти, гибель товарищей еще больше сплачивает и благонадежных и неблагонадежных. Даже в души благонадежных закрадываются сомнения и недовольство.

Третья часть романа переносит действие более чем на год вперед, в лагерь Лебринг. Сцена, открывающая первую главу, рисует жуткую по своей обыденности для солдат лагеря и в то же время символическую картину распределения хлеба. Солдаты прозвали эту процедуру «тяжкой порой». Около четырехсот солдат, сгрудившихся на восьми длинных голых нарах, ожидали этого момента со стиснутыми зубами. Хлебную процессию возглавлял унтер-офицер Цугаст, следом за ним шли два солдата с примкнутыми штыками, затем еще четверо на большом рядне несли около шестидесяти караваев хлеба. Четыреста трепещущих сердец мгновенно замирали... Безмолвие, царившее во время раздачи хлеба, после ухода хлебной процессии становилось еще более страшным — «казалось, оно было тяжелее той тишины, которая была в блиндаже на Добердобе, когда перед ним, позади него и над ним рвались тяжелые снаряды». Эта сцена, а также последующая, где караваи хлеба под подозрительными, ожесточившимися взглядами делились на маленькие куски, которые несчастные, доведенные до животного состояния люди проглатывали в мгновение ока, после чего... испытывали страшную боль в желудке и еще большее чувство голода, — передавали, до какого душевного и физического состояния были доведены люди.

Движение времени в этой части книги как бы замедляется, месяц кажется равным неделе на фронте. Все с нетерпением ждут хоть каких-то перемен — работы на кухне, нарядов, медицинских осмотров. Одновременно с этим появляются минуты для раздумий, чтения, перечитывания и обсуждения писем, приходящих из дому. «Люди начинают все больше думать одинаково, — говорит писатель. — Да иначе и нельзя. Дороговизна, голод, нищета... Дома тоже тяжело». Мысль о том, что люди «все больше начинают думать одинаково», становится ключевой для этой части книги. Между тем это совсем не лейтмотив, как в социально-психологической и экспрессивной прозе Цесарца, Крлежи или Црнянского. Природа этого приема иная. Данный повтор — это подчеркивание определенной мысли-вывода. Он звучит после одного, другого, третьего эпизода: солдаты узнают из писем, что собираются подписи под обращением о создании Югославии; все более откровенно выражается недовольство солдат, начинаются разговоры о том, какая она будет, Юго-

славия; доходят вести о новой революции в России, всколыхнувшие, взволновавшие и согревшие многие сердца. А в лагере продолжается та же муштра, издевательства во время осмотров, наказания за непослушание — пять деревьев, росшие около отделения для выздоравливающих, никогда не пустовали. К стволу каждого из них был привязан солдат. Голгофа, как прозвали солдаты это место, учила понимать друг друга даже тех, кто говорил на разных языках.

И снова вспоминается Гашек, когда читаешь сцену медицинского освидетельствования солдат. Как и в романе о Швейке, картины эти приобретают зловещий оттенок. Для того чтобы покончить с засильем «симулянтов и укрывателей», в Лебриг прислан советник медицины д-р Давид, убежденный в том, что все солдатские болезни происходят от желудка, обжорства и чрезмерного питья. Сцена осмотра приобретает гротескно-сатирический характер, когда всех без исключения солдат, в том числе и человека, имеющего челюстное ранение, д-р Давид заставляет открывать рот и произносить «а-а-а». А так как раненый в челюсть не может этого сделать, д-р воспринимает это как бунт и провозглашает его неблагонадежным.

Обстановка в лагере и построения солдат явились весьма подходящей почвой, на которую попадали идеи, привезенные военнопленными из России. Боясь их воздействия, командование помещало прибывающих военнопленных в карантинное отделение, размещенное в самом дальнем углу лагеря и отделенное от остальной территории крепким высоким забором, по верху которого в несколько рядов была натянута колючая проволока. Возле забора был поставлен усиленный караул с приказом стрелять в каждого, кто без разрешения приблизится к отделению. Но это мало помогло, ибо, по признанию даже офицеров, им пришлось иметь дело с совсем новым элементом: моришь их голодом, связываешь, подвешиваешь, а они над тобой смеются, поют революционные песни — «И все одного пошиба! Немцы, чехи, словенцы, сербы, мадьяры и прочие. Нас, унтер-офицеров и офицеров, считают белогвардейцами». Все больше прислушивались к обитателям карантинного отделения остальные солдаты, и все больше рос страх в душах их командиров. В лагере складывалась совершенно иная обстановка. Солдаты впервые начали ощущать свою коллективную силу, которая в полную меру раскрылась во время восстания 1918 г., прогремевшего в Юденбурге и нашедшего отклик по всей стране. Оно окончилось трагически — не хватило

сплоченности, организационной хватки, единства действия, общего для всех понимания целей восстания.

Шел 1918 год, а солдат вновь собирались отправить на фронт. В Юденбурге встретились «старики» сотого штрафного батальона—Штефанич, Палир, Демарк, Грум и другие, составляющие ядро недовольных. Здесь находится и бывший военнопленный ефрейтор Карел Можина (личность историческая), который рассказывает товарищам о России. Его слушают с большим вниманием, так как ощущение того, что надо что-то делать, чтобы изменить существующее положение, росло с каждым днем. Ведь уже 1918 год! В этой главе именно указанная дата стала ключевой, как в предыдущей мысль о том, что люди «все больше стали думать одинаково». Она обозначала не просто хронологический рубеж, но вмещала в себя и те изменения, которые происходили в мире и в солдатских головах. Солдаты не хотели больше воевать. Призывы к возвращению домой раздавались все чаще. Все громче начинали звучать и другие голоса, и среди них голос Можина: «Ребята, если вы думаете, что все придет само собой, то ошибаетесь. На свете ничто не приходит само, кроме смерти, и свобода тоже не явится. Если мы хотим чего-нибудь достичь, надо получше засучить рукава и поплевать на ладони». Солдаты начали понимать, что за мир, за право вернуться домой надо бороться. Толчком к восстанию послужил обед, выданный солдатам после торжеств по случаю юбилея императора Карла. Как всегда, это было вонючее пойло. Ярость катилась от барака к бараку, поднимая все новых солдат. Восставшие захватили казарму, город. Но удержать его не могли: подмога, на которую они рассчитывали, не пришла. Часть солдат тотчас же отправилась по домам. Однако и им не удалось уйти, так как дороги были перекрыты войсками. Восстание было подавлено, руководители арестованы и приговорены к расстрелу — роман завершается сценой их казни. Мужественная смерть четырех руководителей восстания вновь возрождает в душах солдат приглушенную веру в то, что «кровь, пролитая сейчас, пролилась за все пережитые муки, за все трудности, что их еще ожидают; она пролилась за родную страну, которая раскинулась в эти минуты под тем же ясным, солнечным небом, под которым лежат четыре неподвижных тела; она пролилась за всю простирающуюся над ними красоту, чтобы она приблизилась к земле и осталась с ними».

Чувство стыда овладевает лучшими офицерами, не поддержавшими восставших. И если, говорит один из них, поручик Весевк, кто-нибудь скажет, что восстание было глу-

постью, которую не мог поддержать ни один здравомыслящий человек, то это отговорки трусов. На самом деле «именно они, самые незаметные, самые забитые сыны нашего народа, без нас, своею кровью вписали сегодня одну из самых светлых страниц в книгу нашей убогой истории. Вы видели, как они умирали?». Поведение четырех руководителей восставших во время казни является кульминационной точкой романа. Изображение тягот войны, всего ее обезличивающего содержания подготавливало к восприятию этой победы человеческого духа, самоотверженности и солидарности в борьбе за общие идеалы. В этом проявилось одно из основных качеств творческого метода Прежихова Ворачца. Он высоко ценил и умел воплотить в художественном образе пробуждение в человеке силы, готовности к подвигу в борьбе ли с природой (рассказы «Битва на Пожиравнике», «Колодец») или общественным злом, олицетворением которого в романе стала война.

Во множестве эпизодов и глав романа Прежихова Ворачца «Добердоб» действуют более ста десяти человек. Многие из них функционально почти равноправны, дополняя друг друга и обогащая коллективный образ солдата, разных слоев офицерства. Выделившийся в первых двух частях Амуш во второй части романа уходит с его страниц, как и некоторые другие персонажи. Вместе с тем на переднем плане все время остается группа людей, и ядро ее сохраняется на протяжении всего романа, от барака, где формируется штрафной батальон, до восставшего батальона в Юденбурге. Это словенцы Штефанич, Демарк, Палир, Грум, немец Барфусс. В третьей и четвертой частях к ним присоединяются словенцы Можина и Хафнер, босниец Даутович и др. Появившийся в конце третьей части К. Можина в четвертой входит в основную группу персонажей, но и он действует в ней на равных правах с остальными. В этом и проявляется «принцип множественности характеристики», при котором доминирующим остается социально-политический анализ, а психологически-индивидуальный сведен к минимуму. Сюжетообразующим началом в романе выступает движение событий — на них, на ситуации, а не на психологии персонажей делается акцент. В этом нам видится тоже продолжение традиций Барбюса и Крлежи, оно заключено и в сознательной установке на объективированность изложения при сохранении «пристрастности» автора, которая чувствуется в каждой строке. Она чувствуется в четкости композиции романа в целом, в расстановке эпизодов и продуманности каждого из них, типичности нескольких выделенных из



общей массы персонажей, как и в самом выдвижении то одного, то другого из них. От имени писателя даются истории и биографии солдат. Комментируя рассказанное, автор отмечает этапы прозрения людей, делает выводы об усилении духа товарищества и солидарности в солдатской среде. Вместе с восставшими писатель испытывает радость опьяняющего чувства победы, он полон гордости и восхищения поведением приговоренных к расстрелу. Но, пожалуй, в не меньшей мере позиция автора выражается в той энергии мысли, энергии слова и энергии действия, которые воплощаются в энергии стиля Прежихова. Калейдоскоп событий превращается в его рассказе в динамичное их движение, подчиненное заключенной в них логике исторического развития.

В изображении взрыва народного возмущения, разговора приговоренных к смерти в тюрьме, как и в сцене самой казни присутствуют и романтические черты, столь характерные вообще для революционной поэзии и прозы образы «зари», «зарождающегося нового дня», «освежающего дождя», солнца как символа «вечной жизни» и т. п. Но при этом, нам кажется, что эти сцены не выбиваются из общего колорита романа, как думают некоторые исследователи<sup>59</sup>. Они отвечают художественному содержанию данной картины, так же как натуралистические элементы естественны в изображении грязи и ужаса войны, крови, голода и смерти. В отличие от эпизодов, рисующих действительность боев, когда солдаты не видят цели, во имя которой отдают свои жизни, в сцене восстания и казни они ее видят, и это придает им силы, возвышает дух и делает способными на подвиг, на мужественное поведение во время казни. Именно оно сохраняется в памяти народа и входит в создаваемые им легенды. Введенные писателем черты романтической образности призваны создать иное, чем в первых трех частях романа, настроение, выразить подлинное преклонение перед героизмом восставших и передать охватившее их ощущение ошеломляющей радости<sup>60</sup>. Суть романтической приподнятости некоторых образов в рассказах Прежихова М. И. Рыжова справедливо видит в «патетике ежедневной подвижнической борьбы придавленных нуждой тружеников не только за корку насущного хлеба, но и за улучшение жизни для себя и для своих детей, устремленности в будущее»<sup>61</sup>. Однако романтизация поведения вождей восстания перед казнью и их героической смерти и у нее звучит упреком автору<sup>62</sup>. Роман кончается трагически, и чувство горечи не менее сильно в заключительной части произведения. Речь,

следовательно, идет не об ином подходе к изображению действительности — оно везде на всем протяжении романа остается реалистическим, эпическим, а о разных приемах для создания разного настроения, разной атмосферы, в которой развивается действие. В одних случаях это намеренная репортажная точность, четкость детали и скупость описания, в других — особая эмоциональная напряженность и не меньшая эмоциональная насыщенность слова.

Роман Прежихова Воранца «Добердоб» благодаря талантливому изображению войны такой, какова она была, ее античеловеческого характера, благодаря разоблачению милитаризма и казарменного духа армии встает в число лучших антивоенных произведений югославской литературы, созданных в межвоенный период. От большинства этих книг, однако, ее отличает показ зреющего в солдатских массах недовольства, процесса революционизации масс и на фронте, и в тыловых частях. Не настроение растерянности и пессимизма, рожденные той же войной, занимают его писательское внимание, а восставший народ и пути к этому восстанию. Будучи верен исторической правде, Прежихов сумел увидеть и обобщить типические тенденции и образно воплотить социальную активность трудовых людей как основную движущую силу исторического прогресса. Эти качества романа Прежихова Воранца делают его актуальным до сих пор.

Второе эпическое полотно Прежихова Воранца «Пожганица», которое писалось практически параллельно с завершением работы над «Добердобом», по типу своему родственно первому роману. Оно посвящено имевшим место историческим событиям в родном крае Прежихова Корушке (Каринтии) в 1918—1920 гг., т. е. следовавшим почти непосредственно за событиями, завершающими военный роман о словенском пароде. После создания Королевства сербов, хорватов и словенцев в 1918 г. не сразу были уточнены границы нового государства. В Париже шли затянувшиеся дебаты о территориальных спорах с Италией, Австрией, Венгрией, Румынией, Болгарией и Албанией. Лишь в 1920 г. в Словенской Каринтии (вдоль реки Дравы) под контролем офицеров Антанты был проведен плебисцит, по которому эта территория, несмотря на то что большинство ее населения составляли словенцы, отошла к Австрии.

В этом романе писатель открывает следующую страницу в истории своего народа. Он опирается на хорошо знакомый ему материал родного края, что и зафиксировано им в подзаголовке к произведению: «Роман из времени переворота».

В письме к издателю Ц. Видмару Прежихов так определил проблематику своего произведения: «Роман охватывает время 1918—1920, от распада Австрии до плебисцита 1920. Описываются события этого времени, социальная и народно-освободительная борьба словенцев, индустриального пролетариата и крестьянства. Борьба за землю, борьба за производство. Описывается роль разных слоев в этой борьбе, роль разных политических партий, в нее втянутых. Показывается непонимание народного вопроса со стороны основных партий, предательство народных интересов. Здесь раскрыты социальные и политические причины поражения на плебисците, приведшие к трагедии Корушки, корни зародившейся тогда политики, она привела словенцев этой области к их сегодняшней судьбе — под власть свастики. В этом романе показана боль маленького народа, который хочет хлеба, свободы, справедливости и который обманут историей, предав теми, кому отдал свое сердце.

Это срез бурного революционного времени, когда засияла заря свободы, утопленная потом в насилии, обмане, лжи и предательстве»<sup>63</sup>.

В этом романе, как и в «Добердобе», множество эпизодов и множество персонажей. Повествование в еще большей степени, чем в предыдущем романе Прежихова, напоминает быстро сменяющиеся кадры с выхваченными из массы и укрупненными по сравнению с остальными образами. Но «Пожганица» обладает рядом отличающих ее от «Добердоба» качеств. Это прежде всего усложнение действия, структуры произведения и введение психологической характеристики выделенных персонажей. Правда, не всех. Это еще не стало основополагающим принципом изображения, но в «Пожганице» данное качество ощущается отчетливо. В этом романе действие концентрируется не вокруг одного композиционного центра, а вокруг нескольких. Создается своеобразный полицентризм. Каждая из сюжетных линий стягивается в свой композиционный узел, в основе каждой находится своя группа персонажей, но все эти люди оказываются так или иначе втянутыми в решающие исторические события.

Первая сюжетная линия, давшая название роману, определяется судьбой крестьян Язбины и их борьбой за свои права на гору Пожганицу, у подножия которой расположилось село. Сначала роман носил название «Плебисцит». Но, видимо, писателю хотелось не столько выделить политическую проблему, которая присутствует в романе и составляет в нем самостоятельную сюжетную линию, сколько судь-

бу маленького заброшенного села, жители которого оказались втянутыми в самый центр революционных событий и стали олицетворением коллективной силы и нравственной стойкости словенского народа. Когда-то Пожганица была общинной собственностью Язбины, и язбинцам не раз приходилось защищать свои права на нее от посягательств графов Турн\*. Если чаша весов перевешивала в пользу графов, язбинцы в знак протеста поджигали лес на горе. Отсюда пошло и ее название. В 1848 г., когда много говорилось о правах крестьян, Язбина окончательно потеряла свои права на Пожганицу. Ее жители не знали закона, по которому, кто первый сделает заявку на право владения земельными или лесными угодьями, тот их и получает. Но их хорошо знал граф Турн, он и стал владельцем огромных угодий в Словении, особенно в Корушке. Ему принадлежали земли, леса, рудники. Пять лет судились язбинцы, но так ничего и не добились. Сломленные крестьяне стали продавать свои наделы и уходить из родных мест. Здесь осталось только три самостоятельных крестьянских хозяйства, остальные крестьяне были арендаторами графа Турна. Однако в глубине души все язбинцы, даже те, что пришли сюда недавно, продолжали считать Пожганицу своей. Она была для них не только мечтой о возвращении принадлежащих им богатых пастбищ и лесных угодий. Она была символом борьбы, упорства и оставалась немим укором. С образованием Югославии, когда из нее бежали напуганные революционным движением, принявшим в Словении широкий размах, владельцы поместий, фабрик, заводов и рудников, бежали и их прислужники, сторонники немецкой партии, надежды крестьян, что теперь их права на Пожганицу будут признаны, вспыхнули с новой силой. Язбинцы устанавливают связи с рабочими лесопильных заводов и шахтерами, обещающими им свою поддержку, всем миром подают заявление о вступлении в социал-демократическую партию и так же всем миром из нее выходят, узнав что членом ее становится старший лесничий графа Турна Дудаш, который держал раньше в страхе всю округу. Все хождения язбинцев по инстанциям в новом государстве не приводят ни к чему, им становится ясно, что ни словенская народная партия (католическая), ни либеральная, ни проавстрийски настро-

\* Не только типологически, но даже тематически эта часть «Пожганицы» по своей сюжетно-фабульной основе перекликается с романом польского пролетарского писателя Л. Кручковского «Павлиньи перья», где крестьяне ведут борьбу за общинный выгон, на который посягают зажиточные хозяева.

енная социал-демократическая реформистская партия не собираются защищать их интересы. Тогда язбинцы поступили так, как поступали крестьяне многих областей Югославии,— они самовольно погнали свой скот на Пожганицу и стали рубить на ней лес для своих нужд. Против них направляется карательный отряд, ведь одним из пунктов «Предварительных распоряжений о земельной реформе» (1919) был пункт о привлечении к судебной ответственности крестьян, самовольно захватывающих помещичьи земли. И вновь, «в третий раз с тех пор, как существует Язбина, на Пожганице полыхал огонь человеческой мести»<sup>64</sup>. Это был канун первого мая. Так встретили его язбинцы. Все эти, казалось бы, локальные события возникают в связи и под влиянием революционного брожения в горном шахтерском крае и в мире. Даже в такой отдаленный уголок, как Язбина, доходят вести о поражении австрийских войск, о победе Антанты, о мире. Вместе с этими вестями шли и другие — о революции в России, о Югославии. «Страна была погружена в глухую неизвестность, но за этой неизвестностью громыхла гроза, вестник чего-то нового, прекрасного, великого... спасительного».

Тем более широко эти вести распространялись среди рабочих лесопильных предприятий и шахтеров. Язбинцы были связаны с ними не только принадлежностью к одному административному району — Межице, но более тесно — они рубят лес и доставляют его на лесопилки, они сами и их родственники работают и на рудниках. Вместе с голодными, доведенными до отчаяния рабочими крестьяне участвуют в стихийном бунте, в результате которого была свергнута власть в Межице, разграблены магазины, склады с продуктами и дома ненавистных народу угнетателей. Писатель видит в разбушевавшейся стихии народного гнева и мести потерю исконной веры в незыблемость существующих порядков, решительный разрыв с рабской покорностью. Но когда проходит первый угар, то именно рабочие организуют работу своих предприятий, пожимая, что только в труде заключена возможность сохранения жизни и коллективной силы. В обстановке свержения старой власти и утверждения новой рабочие в этой пограничной с Австрией области оказались в чрезвычайно сложной политической ситуации. В Австрии провозглашается республика, здесь, в Югославии, утверждается и очень быстро проявляет свое подлинное лицо монархия во главе с сербским королем. Рабочие крепко связаны с австрийской социал-демократией, которая продолжает вести агитацию среди словенского населения за



присоединение к австрийской республике. Прежихов Воранц был среди тех, кто во время плебисцита в Корушке вел разъяснительную работу среди рабочих, объясняя им, что хотя в Австрии и республика, но долг социалистов «бороться там, где предстоит тяжелая борьба и где их помощь наиболее нужна»<sup>65</sup>. Писатель без прикрас рисует картину этой сложной и очень противоречивой обстановки, когда размежевание проходило между рабочими и крестьянами (они надеялись на получение земли в Югославии, поэтому были за нее), между группами рабочих и даже между членами одной семьи. По обе стороны границы возникают отряды народной обороны, словенцы начинают убивать словенцев. По одну сторону гибнет язбинец Петрух Квоцар, с другой — его двоюродный брат, сын шахтера, слесарь Клемен Рожей, перешедший границу и ставший солдатом венского фольксвера (народной обороны). На сторону Австрии перешли тогда многие словенцы. Их судьбы составляют третью сюжетную линию романа. Они переходят границу, чтобы бороться за присоединение Корушки к республике, за автономные права словенского населения, но в Австрии они оказываются в одном стане с бывшими своими угнетателями, которые сбежали от народного гнева. В креслах руководителей словенского народного вече по делам Корушки в Целовце оказались политики, известные своими антисловенскими настроениями.

Все эти три сюжетные линии паходятся в соподчинении. Первые две связаны между собой напрямую во многих эпизодах, третья соотносится с первой через вторую. Соединяясь в единое композиционное целое, они создают сложную мозаичную картину революционного брожения, захватившего самые широкие слои населения. Прежихов развертывает трагедию обманутого народа, семей, отдельных людей. Она составляет художественное содержание романа.

В этом произведении Прежихов остается прежде всего социальным аналитиком. В относительно подробных биографиях некоторых персонажей редка психологическая разработанность, но обязательны сведения о социальном положении — крестьянин, арендатор, слесарь, механик, помещик, лесничий, владелец лесопилки и т. п. — и политических симпатиях персонажа, как и объяснения по поводу путей приобретения богатства. В описании рабочих и крестьян обязательно подчеркиваются объединяющие их черты, ставящиеся символически обобщенными. «Язбина была сумрачна, недружелюбна, скрытна, черства, — пишет, например, Прежихов о горном селе и его обитателях, — она сомнева-

лась во всем и не доверяла никому. Язбина была самобытна; ее жители были неприступны, как круглые берега реки, были тверды как земля вдоль ее берегов, которую поколения язбинцев веками приносили в корзинах на свои скудные поля с вершины горы». Точно так же, характеризуя горняков, писатель подчеркивает их сходство даже во внешнем облике. У шахтера Макея, как и у других рабочих, «изможденное землистое лицо с невыразительными глазами, в которых светилось что-то непонятное и жесткое. Этот взгляд трудно было выдержать долго, как взгляд любого рудокопа». Вместе с тем при сохранении этого основного принципа типизации намечено и психологическое углубление в характеры пескольных персонажей, качество, которое получит свое полное развитие в третьем романе писателя.

Обращают на себя внимание даже названия глав. Двенадцать из двадцати из них названы по происходящим событиям или обобщенно абстрактно: «Межица свергает власть», «Междувластье», «На перепутье», «Пожганица оживает», «Первая партия» и т. п. В остальных выделяется тот или иной персонаж, по обязательно в связи с событием или состоянием, вызванным событиями: «Лушин появляется», «Петрух становится легионером», «Рожей бежит в Целовец», «Шантач находит ключ» и т. п., т. е., хотя построение глав остается в принципе тем же, в некоторых из них те или иные персонажи начинают играть более важную роль. В первой половине романа явно выделяется Петрух из Язбины. Он принимает участие в бунте в Межице, затем становится легионером. Он является своеобразным композиционным звеном между крестьянами и рабочими. Он же станет первой жертвой политической борьбы, приведшей к военным столкновениям на границе. Смерть его несет в романе символическую нагрузку, раскрывая трагедию разделенного государственной границей народа.

Очень колоритна и не менее символична в романе фигура матери Петруха. Образ словенской женщины, ее самоотверженной и бескорыстной любви к детям встречается и в рассказах Прежихова (сильная мужественная Мета Худабивникова в «Самородках»). Запоминается и эпизодический образ матери одного из солдат в «Добердобе». Она приехала навестить сына перед отправкой его на фронт. Встреча их проходила в молчании. Лишь прощаясь с ним, мать с горечью произнесла: «Ох, сынок, что только с тобой сделала...». Сын ее, Пекол, погиб под Добердобом, и слова его матери, удивленные и обвиняющие, вспомнились другому солдату — Штефаничу, будущему руководителю юденбургско-

го восстания. В «Пожганице» образ матери Петруха функционально богаче. Она в центре событий. Когда арестовывают ее сына за участие в городском бунте и обвиняют в убийстве торговца Гниды, Мочивка отправляется вместе с сыном. Так они и шли — «капрал шагал впереди, за ним арестованный и его мать, потом четверо конвойных». После гибели Петруха Мочивка, как и все язбинцы, продолжает твердо верить в справедливость их борьбы за Пожганицу. Ее черный платок виден среди односельчан, выгнавших скот на Пожганицу. Она с ними, когда арестованных язбинцев гонят в город. Мужественная Мочивка, как и мудрая Кошишарка, становится олицетворением силы духа поднявшихся на справедливую борьбу крестьян.

Во второй половине романа несколько выделен образ вожака язбинцев, вернувшегося из русского плена Ницнара, а также ловкого связного язбинцев Карпухова Хромого. Это он поджигает лес на Пожганице. Привлекательной чертой всех этих людей является их жизнестойкость, упорство в борьбе с природными и общественными условиями. Все они крепко стоят на земле и верят в свои силы.

В «Пожганице» Прежихов впервые в югославских литературах затрагивает проблему взаимоотношения крестьян и рабочих<sup>66</sup>, хотя образы рабочих не столь колоритны и ярки, как образы крестьян. Писатель пояснил редактору «Содобности» Ф. Козаку, что он не мог изобразить рабочего «столь же заметной личностью», потому что ее не было в действительности, но «в желаниях и действиях пролетариата и Язбины»<sup>67</sup> он увидел и запечатлел саму тенденцию. Прежихов показал всю сложность создавшегося в этой части Словении положения, ибо именно здесь особенно сильно было влияние «австромарксизма». Проавстрийская политика социал-демократической партии привела многих рабочих, как и Клемена Рожея, к заблуждению, за которое они расплачивались жизнью. Но если писатель с сочувствием отпосится к Клемену, если он, глубоко анализируя причины его ошибочного побега в Австрию, раскрывает трагедию обманутого человека, оказавшегося вышужденным стрелять в своих же родных и близких, то в обрисовке руководителей социал-демократии (Пипап) Прежихов не жалеет сатирических красок.

Тенденцию солидарности крестьян и пролетариата автор намечает очень эскизно, по емко. Рабочие готовы поддерживать сопротивление крестьян забастовкой. Когда арестованных язбинцев ведут в город, то к ним присоединяется не только вся Язбина, но по пути ее следования в колонну

сопровождающих включаются рабочие, крестьяне других сел, оповещенные революционером Роком, который, по словам автора, появлялся везде как вестник новой бури. На площади перед общиной их тоже ждала толпа народа. Испугавшись этого выражения солидарности с Язбиной, власти через час отпустили арестованных. Всего год назад арестованного Петруха сопровождала только его мать. Теперь вместе с арестованными язбинцами шли их семьи, рабочие и крестьяне окрестных сел. Это была победа, но победа временная, как и в Юденбурге. Удержать ее еще не было сил. Между тем искра коллективизма была брошена в сердца крестьян. Хотя язбинцы и не смогли встретить Первое мая, как намеревались, вместе с рабочими, они отпраздновали его по-своему — пожаром на Пожганице.

Как и в предыдущем романе, Прежихов ведет повествование откровенно тенденциозно, давая оценки происходящего, кратко, но четко разъясняя характер империалистической войны и ее последствий, раскрывая положение рабочего класса и крестьян в Корушке, их взаимоотношения, в которых было еще много непонимания (сцена встречи Петруха с семьей Рожей). Он не приукрашивает разбушевавшейся стихии, видя в ней проявление мести — первого чувства, прорвавшегося наружу после освобождения от зависимости, страха и унижения, не скрывает его уродливости и жестокости. Писателем дается оценка взаимоотношений разных групп рабочих, социал-демократических лидеров и поведения буржуазных партий, озабоченных только тем, как сохранить в новом государстве старый социальный порядок и не дать разрастись революционным тенденциям.

Темп повествования диктуется бурным течением самих событий в тот короткий отрезок времени, который избран писателем, — с осени 1918 до весны 1920 г. Благодаря обилию сменяющихся эпизодов время в романе уплотнено до предела, словно сжатая пружина, готовая в любой момент развернуться. Каждый человек в романе не стоит в стороне, он так или иначе, напрямую или косвенно связан с историческим круговоротом событий. Время и пространство, столь важные факторы в психологической прозе XX в., в том числе и югославской, здесь играют, как, впрочем, и в Добердобе, информационно-организующую роль. В романе точно обозначены хронологические и географические координаты. Они очень важны, так как сопрягают время романное с историческим временем. Время в романе бежит столь же стремительно, как и реальное время, оно насыщено



такой же массой событий и такой же стремительной их смеей, какая была характерна для истории той поры.

Прежиков пишет ясно, четко, образно. Он рассказывает о происходящем, изображая, анализируя и оценивая его, рассказывает от себя, поэтому мысли и речь персонажей не индивидуализируются и лишены какой бы то ни было индивидуальной стилиевой окраски. Слово в романе подчеркнуто авторское. Эта особенность вытекает из данного вида романа с его предельно заостренной познавательно-аналитической функцией, со стремлением отобразить социальные коллизии и социальные типы и через них передать объективный смысл общественной действительности. Поэтому авторская речь насыщена аналитичностью очерка и хронологической последовательностью репортажа, а также откровенной публицистичностью оценок. Любая характеристика несет в себе не только информацию, но и четкую оценку, заключенную в самом рассказе. Вот как, скажем, вводится в повествование один из богатейших людей округа: «Помещик, торговец лесом, военный поставщик, контрабандист, хозяин мельниц Лушин имел за своими плечами необычный путь. Он начал как сын бедняка, сам был бедняком, стал владельцем небольшого домика, и, так как тот стоял в долине, на перекрестке двух дорог, он превратил его в корчму. Потом стал посредником в торговле лесом. За первые три года разорил три небогатых хозяйства... Лушин двигался дальше. В один прекрасный день он купил красивое поместье в долине. Из него за пятнадцать лет он создал одно из лучших хозяйств в округе, построил мельницы, лесопилню, завод, модернизировал производство. После графа Турна он стал третьим по величине землевладельцем в долине. Крестьяне боялись его как черт лапана».

Вместе с тем, наряду с публицистичностью, художественному слову Прежикова присуща и символическая образность, сгущающая эмоциональное отношение автора к изображаемому. Таково, например, описание пробуждения Язбины весной 1920 г.: «Ее залитые солнцем берега горели огнем цветущего вереска; его пылающие извивающиеся языки, обжевав освободившиеся от снега места, поползли и распространились направо, налево и вниз, а когда подоспел месяц май, вся Язбина была словно покрыта единым пурпурным плащом... Язбина пылала и присматривалась, только присматривалась... ее блеск был чисто внешним, как и блеск умирающих глаз». В этом небольшом кусочке текста сконцентрировано все то, что пережила Язбина и вместе с ней автор,— ее пробуждение от, казалось, вечного сна



покорности, ее приобщение к борьбе, общественное и нравственное возмужание в этой борьбе и в то же время пока еще безвыходное положение крестьян. Мироощущение автора пронизывает все произведение в целом, все его компоненты, каждое слово. Не нарушая хода событий, конкретного течения жизни, он строит произведение на раскрытии реальной сущности изображаемого, выявлении заключенной в нем подлинной исторической истины. Так эпическая объективность предстает в сплаве с откровенной авторской субъективностью или, иными словами, с тенденциозностью.

«Пожганица» встретила единодушное одобрение передовой критики Югославии. Хорватский критик-марксист О. Кершовани назвал появление этого романа «вехой в словенской литературе вообще и в социальной в частности». Талантливый роман словенского писателя, по его мнению, «является одним из тех редких примеров, которые показывают, как идейная тенденция может успешно слиться с истинной художественной формой, как в подлинно художественном произведении передовая тенденция не привносится в него извне, не навязывается ему искусственно, а звучит с каждой его страницей»<sup>68</sup>. Роман Прежихова дал повод и возможность И. Брнчичу, как и Кершовани, поставить важные для социального реализма эстетические проблемы. Словенский критик прекрасно видел слабости романа. Он отмечал, что иногда социолог преобладает в нем над художником. Но именно иногда, так как в целом тонкий художник живет в Прежихове в полном согласии с аналитиком<sup>69</sup>. Прежихов Ворапц обогатил повествовательную культуру словенской литературы и доказал, что искусству подвластны все сферы жизни, «будь то тьма уходящего мира или боевой оптимизм класса, который борется за новые отношения между людьми»<sup>70</sup>.

Социальный реализм Югославии в лице своих наиболее талантливых представителей в жанре романа достиг немалых успехов. Он продолжил традиции критического реализма в области психологического анализа индивидуального характера, углубив и расширив сферу социальной характеристики. Реализм становится методом, логически вытекающим из эстетической природы этого течения и подчиняющим своей художественной системе приемы и способы, присущие поэтикам других направлений и течений. Разумеется, от меры таланта автора зависела степень органичности ассимиляции реализмом этих приемов, степень их внутренней взаимосоотнесенности.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роман в югославских литературах знал в своем развитии периоды взлета и периоды замедления, которые, однако, были временем подспудного накопления сил. Функции романа в это время брали на себя другие прозаические жанры — рассказ, повесть, цикл новелл, и в них шло собирание опыта для следующего рывка. Если обратиться к истории романа в рассматриваемый нами период, то 20-е годы представляются таким подготовительным и чрезвычайно важным временем для кристаллизации романного мышления. Тогда были созданы и типы романа, ставшие общегославским художественным достоянием. Это был модернистский лирический и лиро-эпический роман М. Црнянского и социально-экспрессивный и социально-психологический роман А. Цесарца. И если тип романа, предложенный Црнянским, в межвоенный период не нашел последователей, то романский опыт Цесарца имел активное и разветвленное продолжение в социалистической литературе 30-х годов.

В четвертом десятилетии происходило взаимообогащение двух ведущих направлений того времени — критического реализма и социалистической литературы, имевших немало точек соприкосновения. Объединение антифашистских сил способствовало «социализации критического реализма», расширению сферы его художественных интересов. Это нашло свое отражение и в романе, хотя этот жанр в критическом реализме не получил тогда большого развития. При сохранении нравственно-психологического аспекта в качестве доминирующего в критическом реализме явно расширилось действие двух других — идеологического и социального. Свидетельство тому творчество Б. Чосича.

Сочетание объективных и субъективных факторов в югославских литературах 30-х годов сложилось таким образом, что социалистическое искусство выдвинулось в первые ряды. Заявив о себе в середине прошлого десятилетия романами А. Цесарца, оно в 30-е годы опережает в этом жанре все другие направления и задает тон всему литературному развитию страны. Им была достигнута максимальная для того времени широта и глубина критики всей системы бур-

жуазных отношений, вытекающая из понимания классовой природы общественного развития. Наиболее полное свое выражение критико-социальная и социально-психологическая тенденция достигли в романном творчестве М. Крлежи, особенно в его сатирических романах. Писатель не только модернизировал тип социально-психологического романа, развив в нем интеллектуально-философский аспект, но и ввел в югославскую литературу совершенно новые для нее жанровые образования — роман-гротеск в разных его вариантах — психологической и политической сатиры.

Становление и развитие социального реализма в литературах Югославии было утверждением в нем принципов социалистического реализма. Национальное своеобразие этого процесса в разных югославских литературах неопровержимо доказывает органичность его зарождения в них, специфичность пройденных им стадий. Период ученичества и упрощенчества в теории и практике сменился глубоким проникновением в идеологические, философские и эстетические проблемы, серьезным отношением к самой специфике искусства. Это дало возможность социальным реалистам обогатить роман Югославии новыми жанровыми разновидностями. Тип социально-психологической прозы нашел свое продолжение в лице М. Краньца. Он использовал достигнутое психологической и лирической прозой, особенно наследие И. Цанкара, обогатив его глубоким проникновением в психологию трудового человека, в том числе человека, ищущего пути изменения сложившегося положения в революционном преобразовании жизни. Вместе с тем в гораздо большей степени получил развитие другой тип романного творчества — коллективный роман. Сохраняя присущий этому типу романа художественный принцип — изображение коллективного сознания и его революционизацию, он получает разные проявления в творчестве А. Инголича, Х. Кикича и Прежихова Воранца. Освоение формы романа, которая позволила изобразить большие социальные пласты и разные социальные типы, коллективные действия и коллективный разум, было для югославской литературы явлением новаторским.

Таким образом, межвоенный период в истории югославского романа представляет собой очень важное звено. В это время началось объединение многонационального опыта и превращение его в общегославское достояние. Это был прочный фундамент, позволивший югославскому роману после 1945 г. достичь еще более значительных успехов.

С установлением народной власти и образованием феде-

рации равноправных народов в Югославии сложились совершенно новые условия. При всех сложностях становления многонациональной социалистической общности югославские народы объединило не только единство государственного устройства, но и единство господствующей социалистической идеологии, что создало условия для полного проявления национальных культур и в то же время для более интенсивного их взаимодействия. Этот процесс длится десятилетиями, и длится не без осложнений и противоречий до сих пор. Основная тенденция пробивает себе дорогу сквозь многообразное переплетение других и часто враждебных тенденций, проходя разные стадии в своем развитии.

Разумеется, развитие послевоенного романа несводимо к усвоению тех или иных традиций, как отечественных, так и зарубежных, но видеть их присутствие и определить направление их использования или отталкивания от них очень важно. Если под традицией понимать «определенный тип отношений между последовательными стадиями развивающегося объекта, в том числе и культуры, когда „старое“ переходит в „новое“ и продуктивно „работает“ в нем»<sup>1</sup>, то очевидной становится внутренняя способность традиции к действительному контакту с современностью.

В числе первых произведений, увидевших свет в 1945 г., были романы двух крупных писателей Югославии. Это «Травницкая хроника», «Мост на Дрине» и «Барышня» И. Андрича и «Ямница» Прежихова Воранца. В этой преемственности демократической, гуманистической традиции отечественной литературы видится непрерывность передового опыта довоенного и послевоенного литературного развития. Два писателя довоенного времени — представители критического реализма и социалистической литературы — своими высокохудожественными произведениями закладывали фундамент искусства повой, социалистической Югославии. Правда, предложенный ими высокий художественный уровень не сразу мог быть достигнут литературой, ей еще не хватало профессиональной зрелости, в области романа особенно. Потребовалось время, чтобы она смогла сделать шаг в качественном своем развитии. И она его сделала в исторически весьма короткие сроки. В этом ей помогло активное включение в литературную жизнь писателей предшествующего периода, таких, как М. Крлежа, М. Крапец, А. Инголч, Ц. Космач, И. Дончевич и др. Большинство из крупнейших романистов этого времени, с чьим творчеством ассоциируется «романный взрыв», были так или иначе связаны с социалистическим искусством и продолжа-

ли его традиции. Это М. Лалич, Б. Чопич, Э. Кош, В. Калоб. Или это были те, кого как личности сформировало народно-освободительное движение, — Д. Чосич, Ю. Фрапичевич-Плочар, М. Селимович, Д. Сушич, С. Яневский и др.

Художественная практика показывает, что в определении социалистического реализма следует исходить не из априорных схем, в основе которых лежит вульгарно-упрощенное его толкование, а видеть в нем искусство, как пишет Д. Ф. Марков, которое «опирается на весь прогрессивный художественный опыт прошлого. И так как в прошлом именно реализм припис настоящие завоевания, он закономерно становится центром нового искусства, остается и в его названии. Но это уже новый реализм, развившийся на широкой основе социалистического гуманизма и включающий в свои границы самые различные формы художественного обобщения, способные передать правду жизни»<sup>2</sup>. Художественное развитие югославских литератур подтверждает, что искусство социалистического реализма не было им навязано в первые послевоенные годы извне, а зародилось и сформировалось на их собственной национальной почве и имеет свою историю, представленную и крупными художественными талантами. Нежелание видеть эту историю и эти традиции уводит от объективного изучения современного литературного процесса. Дело не в отказе от того или иного термина, а в отказе от конкретно-исторического анализа объективно существующей литературной жизни и определения сути рассматриваемого явления и его взаимоотношений с другими явлениями и тенденциями. А другие явления и тенденции были, и их влияние на литературу было разным в разные годы. Возрождение модернистских и авангардистских тенденций со второй половины 50-х годов и теорий идеологического, эстетического и художественного плюрализма привело к противоборству или сосуществованию, а то и тесному переплетению на самых разных уровнях различных идейно-художественных компонентов. Спор между этими художественными явлениями несводим к дискуссиям о новых и традиционных формах, о наличии или отсутствии условных, метафорических или фантастических способов изображения. Он идет о принципах художественно-философского определения сущности человека в его общественных связях, а также адекватности избранных писателем художественных средств замыслу произведения.

В настоящее время стало ясно, что победу в борьбе за понимание человеческого в человеке одержала реалистическая литература. Именно ей обязаны своими достижениями



искусство последних десятилетий. Роману этого времени принадлежит особое место. Этот жанр показал свои неограниченные возможности в расширении поля художественного видения, в выявлении общечеловеческого содержания в национально неповторимой жизни народа. В этом была основная заповедь творчества Иво Андрича. Эта заповедь замечательного художника Югославии была воспринята послевоенной литературой. Более узко андрическую традицию исторического романа продолжили М. Селимович, Д. Сунич и Э. Кош.

Роман, анализирующий положение в довоенной Югославии и проблемы антифашистского движения, больше тяготеет к социально-панорамной и социально-психологической форме. Творчество М. Лалича, Б. Чопича, Д. Чосича, Б. Зупанчича, М. Божича, Ю. Фрапчевича-Плочара отразило путь современного романа к все большей психологизации, изображению психологии человека в реальной сложности его духовной жизни. Эти художники предлагали самые разные жанрово-стилевые решения — от панорамного романа, романа итогов, традиционного социально-психологического полотна до исповедального и интеллектуально-психологического романа. При этом, используя опыт социально-психологического романа предшествующего периода, как и романа коллективного и социально-политического, в том числе и сатирического, современные романисты широко вводили в свои произведения условные, романтизированные, гротескно-сатирические формы, а также смело шли на синтез самых различных жанровых структур и способов изображения (М. Лалич, Э. Кош, Ц. Космач, В. Калерб). Роман по праву занял в послевоенной югославской литературе важнейшее место, являясь показателем ее зрелости. Он вывел отечественную литературу и за пределы Югославии.

В 50—60-е годы в югославских литературах все более широкое распространение получает так называемый поэтический роман, который восходит к отечественной лирической прозе 20-х годов и сюрреализму. Он сыграл двоякую роль в современном литературном процессе. С ним, с одной стороны, было связано расширение эмоционально-экспрессивных, выразительных возможностей жанра, рефлексивных и исповедательных моментов, что, бесспорно, обогатило художественный потенциал этого вида романа. С другой — он способствовал проникновению и активизации субъективистских и идеалистических философских и эстетических воззрений на человека и его взаимоотношения со средой, как и на саму историю общества. Они легли в основу так

пазываемой прозы нелокализованной символики. Она демонстративно ограничивала себя опорой только на одну, сравнительно узкую отечественную литературную традицию и абсолютизировала практику модернистского и авангардистского романа XX в. Вначале эта литература дала несколько интересных произведений (А. Шолян, С. Новак, Б. Щепанович, А. Хинг), но вскоре, себя исчерпав, начала вертеться в одном и том же круге тем и проблем.

Уже вторая половина 60-х годов была отмечена реакцией на «прозу пелокализованной символики». При всей идейно-художественной неоднородности произведений нового литературного поколения, провозглашенного критикой течением «новой прозы» или «прозы действительности», этих писателей объединял интерес к повседневности, обычному человеку и его проблемам и обращение прежде всего к своим, национальным, хотя и разным традициям. Этот процесс в югославских литературах имеет аналогии со сходными процессами в литературах других социалистических стран.

Но, пожалуй, историческая продуктивность «старого» опыта в синтезе с новыми поисками и художественными открытиями проявилась более всего в жанре романа-эпопеи, который возник в литературах Югославии в 60—70-е годы, в его трансформации в современных условиях (М. Крлежа, Д. Чосич, М. Кранец). В этом жанре с наибольшей последовательностью сказывалось стремление писателей соединить художественное толкование общечеловеческих проблем с масштабным раскрытием национальных и исторических корней общественных перемен, обнаружить те невидимые нити, что связывают поколения, составляя прочную основу исторической памяти народа. Усиление личностного начала, столь характерное для всей литературы 60—70-х годов, не обошло стороной и крупномасштабную прозу, но в ней оно выступит в органическом сплаве с началом эпическим, ведя к еще большей концептуальности, философичности, к постижению интеллектуального уровня духовной жизни эпохи. Конечно, Крлежа и Кранец опирались на свой литературный опыт — их произведения явились своеобразным итогом собственного творческого развития, но одновременно, как и более молодой Д. Чосич, они исходили из опыта югославской литературы и близких им зарубежных писателей, в числе которых назывались Достоевский, Толстой, Шолохов, Т. Манн. Своими произведениями Крлежа и Кранец еще раз подтвердили важность конкретного художественного анализа и его обращенность

к жизни и ее проблемам — проблемам социалистического общества и выработке активного отношения к собственной истории и современности. Они подтверждали и другое, причем единственно возможным и достойным искусства способом — художественным уровнем своих романов, — открытость реализма самым различным способам изображения. Но при этом соблюдалось их соответствие замыслу, подчиненность общей системе реалистического постижения и изображения действительности, вера в ее познаваемость и объяснимость. «Быть в современном мире поэтом социалистической революционной политической, тенденции, — говорил М. Крлежа в 1952 г., — миссия трудная и сама по себе сложная. Прежде всего это дело личных склонностей и таланта, а кроме того, и таких давно хорошо известных вещей, как знание, мастерство и вкус»<sup>3</sup>.

Разумеется, в истории послевоенного романа — а он имеет уже свою историю — перекрещивались разные веяния, как отечественные, так и международные. И в то же время сама база для развития была создана, конечно же, отечественной литературой и многонациональным югославским художественным опытом. Без него немыслимо было бы никакое дальнейшее движение жанра, никакое восприятие импульсов и влияний извне, как положительных, так и отрицательных. Историко-литературный подход предполагает рассмотрение явлений в их хронологической последовательности и соотносительности с предшествующими явлениями. Этот подход не только не лишает исследователя возможности типологического рассмотрения каждого звена анализируемой цепи, но ставит это рассмотрение на историческую почву. Поэтому для того, чтобы определить тенденции современного развития литературы или одного жанра, столь важно знать их историю. Только тогда можно ответить на вопрос об участии какой-то одной традиции или комплекса традиций в современном литературном процессе и о плодотворности или неплодотворности данной традиции или того или иного новшества. Критическое осмысление традиций прошлого на наиболее представительных художественных явлениях, осознание незаменимости национального опыта помогают проникнуть в диалектику современного художественного движения и понять традицию как одну из его составляющих. А значит, и увидеть ее роль в литературном развитии наших дней и в соотносительности с ней определить, что есть новое и каков его характер.



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

- <sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 16.
- <sup>2</sup> История Югославии. М., 1963, т. II, с. 37.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Там же, с. 50.
- <sup>5</sup> Там же, с. 62.
- <sup>6</sup> Цит. по: Дюришин Д. Особые формы межлитературных общностей.— *Slavica Slovaca*, Bratislava, 1980, N 4, s. 315.
- <sup>7</sup> Palavestra P. Međuratna lirika jugoslavenskih naroda (1918—1941).— *Savremenik*, Beograd, 1981, N 10, s. 360.
- <sup>8</sup> Ibid., s. 369.
- <sup>9</sup> Дюришин Д. Особые формы..., с. 314. Интересные соображения по этому поводу содержатся в статье Ю. Д. Беляевой «Концепция реализма в югославянской критике конца 50-х—70-х годов XIX века» — В кн.: Реализм в литературах стран Центральной и Юго-восточной Европы. М., 1963.
- <sup>10</sup> Flaker A. Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti.— *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1967, N 3; Palavestra P. Međuratna lirika...; Развојне етапе у српској књижевности XX века и њихове основне одлике. Београд, 1981. Наша точка зренија подробније изложена в статье: Periodizacija hrvatske književnosti XX stoljeća.— *Umjetnost riječi*, 1967, N 3.
- <sup>11</sup> Lasić S. Sukob na književnoj ljevici 1928—1952. Zagreb, 1970; Šicel M. Hrvatska književnost od 30-ih do 50-ih godina XX stoljeća.— In: Zbornik Zagrebačke slavističke škole. Zagreb, 1973; Vučković M. Hrvatska proza između 1930—1950 godine.— Ibid. Лукић С. Критичари из покрета социјалне литературе.— В књ.: Критичари из покрета социјалне литературе. Нови Сад; Београд, 1977; Деретић Ј. Српски роман 1800—1950. Београд, 1981.
- <sup>12</sup> Скерлић Ј. Писци и књиге. Београд, 1955, књ. III, с. 26.
- <sup>13</sup> См., напр.: Вученов Д. О српским реалистима и њиховим предходницима. Београд, 1970.
- <sup>14</sup> Доронина Р. Ф. Сербская литература конца XIX — начала XX века.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970; она же. О некоторых типологических разновидностях в сербском реализме конца XIX — начала XX века.— В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века. М., 1976.
- <sup>15</sup> Доронина Р. Ф. О некоторых типологических разновидностях..., с. 110.
- <sup>16</sup> Скерлић Ј. Писци и књиге, кн. III, с. 276.
- <sup>17</sup> Flaker A. Književne poredbe. Zagreb, 1968, s. 125—158, 285—317; Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972, s. 289—



344. На русском языке: *Бадалич И.* Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966.
- 18 Подробное см.: *Ильина Г. Я.* Хорватский роман конца XIX — начала XX века. — В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века.
- 19 Русская литература конца XIX — начала XX века. 1901—1907. М., 1971, с. 95.
- 20 *Šlivarić A.* Monografija o Ivanu Kozarcu. — RAD JAZU, Zagreb, 1971, knj. 361, s. 429.
- 21 *Kovačić I. G.* Novele. Eseji. Kritike. Pjesme. Zagreb, 1967, s. 153; *Цесарец А.* ЛЕФ в Югославии. — ЛЕФ, 1923, № 2, с. 175.
- 22 *Рябова Е. И.* И. Цанкар и литературные течения в словенской литературе конца XIX — начала XX века. — В кн.: Литература славянских и балканских народов..., с. 255.
- 23 *Ziherl B.* Ivan Sankar in naš čas. Ljubljana, 1976, s. 31.
- 24 *Рябова Е. И.* И. Цанкар и литературные течения..., с. 259—260.
- 25 *Витт В. В., Ильина Г. Я., Шерлаимова С. А.* Реализм и его соотношение с другими течениями в западнославянских и южнославянских литературах конца XIX — начала XX века. — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, 1973. М., 1973, с. 478.
- 26 *Палавестра П.* Правци проучавања мебуратне српске књижевности (1919—1941). — Књижевна историја, Београд, 1982, № 57—58, с. 24.
- 27 Там же. Та же мысль на материале Боснии и Герцеговины находит подтверждение в книге С. Тутневича: *Tutnjević S.* Socijalna proza u Bosni i Hercegovini između dva rata. Sarajevo, 1982, s. 216. К сожалению, с монографией боснийского ученого нам удалось познакомиться, когда данная книга находилась уже в печати. Исследование С. Тутневича отличается от других работ, посвященных социальной литературе, стремление автора раскрыть художественное значение произведений, созданных писателями этого течения, а также литераторами, близкими ему по своим идейно-эстетическим принципам.
- 28 Назовем основные из них: *Vučetić S.* Hrvatska književnost 1914—1941. Zagreb, 1960; *Janež S.* Istorija slovenačke književnosti. Sarajevo, 1959; *Leovac S.* Svetlo i tamno. Pregled književnosti Bosne i Hercegovine od 1918 do 1956 g. Sarajevo, 1957; *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća.* Zagreb, 1965; *Zgodovina slavenskog slovstva.* Ljubljana, 1969, t. VI; *Pogačnik J. i Zdravec F.* Zgodovina slovenskog slovstva. Maribor, 1973.
- 29 *Експрессионизм и хрватска књижевност.* — *Kritika*, Zagreb, 1969, N 3; *Marković S. Z.* Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata. Beograd, 1970; *Lasić S.* Sukob na književnoj ljevici; *Madarević V.* Književnost i revolucija. Zagreb, 1974; *Kalezić V.* Pokret socijalne literature. Beograd, 1975; *Марксизм и књижевна критика у Југославији 1918—1941.* Beograd, 1977; *Matvejević P.* Književnost i njena društvena funkcija. Novi Sad, 1977; *Vujačić S.* Crnogorska socijalna literatura. Titograd, 1978; *Vučković R.* Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma. Sarajevo, 1979; *Tutnjević S.* Socijalna proza...
- 30 Библиография указывается в соответствующих главах.
- 31 *Barac A.* Jugoslavenska književnost. Zagreb, 1954; *Ravbar M.* Pregled hrvatske, srpske in makedonske književnosti. Maribor, 1958.
- 32 *Flaker A.* Književne poredbe; *Zdravec F.* Oktobarska revolucija in slovenska literatura. Murska Sobota, 1968; *Badalić J.* Rusko-hrvatske književne studije; *Vučetić V.* Mihail Solohov u srpskoj i hrvatskoj



- kritici. Novi Sad, 1981; Прилози проучавања српско-руских књижевних веза: прва половина XIX века. Нови Сад, 1980; Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX — начала XX века. М., 1975; *Беляева Ю. Д.* Литература народов Югославии в России: восприятие, изучение, оценка. Последняя четверть XIX — начало XX века. М., 1979.
- <sup>33</sup> *Korač S.* Hrvatski roman između dva rata. 1914—1941. Rad JAZU, Zagreb, 1972, knj. 362; *он же.* Српски роман између два рата. 1918—1941. Београд, 1982; *Деретић Ј.* Српски роман...
- <sup>34</sup> *Дюршин Д.* Особые формы..., с. 327.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> *Томчик М.* Отношение синхронических и диахронических аспектов в исследовании межлитературных общностей.— *Slavica Slovaca*, 1980, N 4, с. 339.
- <sup>37</sup> *Богданов М. Б.* Художественные течения и идейно-эстетическая борьба в сербской литературе межвоенного периода.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век; *Ильина Г. Я.* Хорватская литература 1918—1941 гг.— Там же; *Рябова Е. И.* Основные направления в межвоенной словенской литературе.— Там же.
- <sup>38</sup> *Рябова Е. И.* К характеристике «социального реализма» в словенской литературе.— В кн.: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963; *она же.* Словенська революційна поезія 20-х років.— В кн.: Жовтень і зарубіжні слов'янські літератури. Київ, 1967; *она же.* Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы.— В кн.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972; *Яковлева Н. Б. М.* Крлежа и возникновение революционно-пролетарской литературы в Хорватии.— В кн.: Пути реализма в литературах стран народной демократии. М., 1965; *Ильина Г. Я.* Становления революційної хорватської літератури в 20- роки.— В кн.: Жовтень...; *она же.* Мирослав Крлежа и становление революционной литературы в Югославии.— Сов. славяноведение, 1977, № 6; *Богданов М. Б.* Развитие марксистской эстетической и литературно-критической мысли в Сербии в 30-е годы.— В кн.: Формирование марксистской литературной критики...
- <sup>39</sup> *Рыжова М. И.* Реализм Франца Бевка.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век; *она же.* Жизнь и творчество Прежихова Воранца.— Там же; *Ильина Г. Я.* К вопросу о художественном методе Августа Цесарца.— Там же; *Горецкий А. В.* Прежихов Воранц и развитие «социального реализма» в словенской прозе. Автореф. канд. дисс. Киев, 1968.
- <sup>40</sup> *Jakovljeva N.* Antifašistički roman u hrvatskoj i drugim evropskim književnostima 30-ih godina — tipološke srodnosti.— *Croatika*, Zagreb, 1972. Назовем несколько коллективных работ и сборников: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян; Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. М., 1964; Национальные традиции и генезис социалистического реализма в литературах стран народной демократии. М., 1965; Жовтень і зарубіжні слов'янські літератури; Пути реализма в литературах стран народной демократии; Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах; Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., 1977; Революционные традиции и современный этап в развитии литератур европейских социалистических стран. М., 1978; *Марков Д. Ф.* Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках. М., 1983.

- <sup>41</sup> Яковлева Н. Б. Современный роман Югославии. М., 1980.
- <sup>42</sup> Сучков В. Л. Лики времени. М., 1976, т. II, с. 181—200; Бернштейн И. А. Чешский роман XX века и пути реализма в европейских литературах. М., 1979, с. 158.
- <sup>43</sup> Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1973.
- <sup>44</sup> Павлова Н. С. Типология немецкого романа 1900—1945. М., 1982, с. 3.

## ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА К РЕАЛИЗМУ

### Роман в 20-е годы

- <sup>1</sup> Zarković A. H. Uspomene o A. B. Šimiću i njegovom književnom krugu.— Krugovi, Zagreb, 1955, N 2, s. 101.
- <sup>2</sup> Donadini U. Novele. Romani. Drame, Kritike. Eseji. Zagreb, 1968, s. 250. Далее при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.
- <sup>3</sup> Lončar M. Obzori sumatraizma.— В кн.: Милош Црњански. Сборник радова. Београд, 1972, с. 98; М. Богданович в 1920 г. употребляет термины «динамизм» и «экспрессионизм» как синонимы.— Богдановић М. Критике. Нови Сад; Београд, 1929, с. 162.
- <sup>4</sup> Цит. по: Petre F. Idejnost i izraz ekspresionizma.— Umjetnost riječi, Zagreb, 1957, N 2, s. 86.
- <sup>5</sup> Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expresionismus. Leipzig, 1968, S. 8—9.
- <sup>6</sup> Šimić A. B. Sabrana djela. Zagreb, 1960, knj. II, s. 146.
- <sup>7</sup> Plamen, Zagreb, 1919, N 2.
- <sup>8</sup> Šimić A. B. Sabrana djela, knj. II, s. 148.
- <sup>9</sup> Ibid., s. 69.
- <sup>10</sup> Подробнее см.: Ильина Г. Я., Журнал «Пламен».— В кн.: Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. М., 1964.
- <sup>11</sup> Цит. по: Vaupotić M. Krležini književni časopisi.— Republika, Zagreb, 1963, N 7—8, s. 334.
- <sup>12</sup> Plamen, 1919, N 2, s. 79.
- <sup>13</sup> Ibid., N 3, s. 114.
- <sup>14</sup> Savremenik, Zagreb, 1919, N 5, s. 242.
- <sup>15</sup> Plamen, 1919, N 5—6, s. 232.
- <sup>16</sup> Цит. по: Vaupotić M. Krležini književni časopisi, s. 333.
- <sup>17</sup> Plamen, 1919, N I, s. 38.
- <sup>18</sup> Ibid., N I, s. 27—28.
- <sup>19</sup> Ibid., N 10, s. 144.
- <sup>20</sup> Ibid., N 5—6, s. 239.
- <sup>21</sup> Ibid., N 2, s. 76.
- <sup>22</sup> Ibid., N I, 32.
- <sup>23</sup> Ibid., N 2, s. 78.
- <sup>24</sup> Književna republika, Zagreb, 1923, N I, s. 38.
- <sup>25</sup> ЛЕФ, № 2, с. 176.
- <sup>26</sup> Plamen, N 5—6, s. 229.
- <sup>27</sup> Подробнее см.: Рябова Е. И. Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы.— В кн.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972.
- <sup>28</sup> Медведев П. Формальный метод в литературоведении. М., 1927, с. 211.
- <sup>29</sup> Flaker A. Stilske formacije. Zagreb, 1976, s. 39; Sicel M. Pregled novije hrvatske književnosti. Zagreb, 1966, s. 104; Korač S. Dvadeset godina hrvatskog romana.— RAD JAZU, Zagreb, 1963, knj. 333, s. 373.

- <sup>30</sup> *Рябова Е. И.* Основные направления в межвоенной словенской литературе.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 135.
- <sup>31</sup> См., напр.: *Ландор М.* Большая проза — из малой.— Вопр. лит., 1982, № 8. В статье приведены интересные примеры из русской, советской, а также из европейских и американской литератур, когда циклизация новелл представляла собой промежуточную между повеллой и романом форму.
- <sup>32</sup> История русского романа. М.; Л., 1964, т. II, с. 16—17.

### *Лирический мир Милоша Црњанского*

- <sup>1</sup> *Богданов М. Б.* Художественные течения и идейно-эстетическая борьба в сербской литературе межвоенного периода.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 72.
- <sup>2</sup> *Роровић Р.* Život Miloša Crnjanskog. Београд, 1980, с. 160.
- <sup>3</sup> О послевоенном творчестве М. Црњанского см.: *Яковлева Н. Б.* М. Црњанский и его роман «Переселение».— В кн.: Црњанский М. Переселение. М., 1978, т. I; она же. Современный роман Югославии. М., 1980, с. 119—135.
- <sup>4</sup> *Тосић Б.* Десет писаца и десет разговора. Београд, 1931.
- <sup>5</sup> *Kalezić V.* Kritički sporovi. Novi Sad, 1969, с. 181.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Роровић Р.* Život Miloša Crnjanskog, с. 46.
- <sup>7</sup> *Црњански М.* Итака и коментари. Београд, 1959, с. 128.
- <sup>8</sup> *Цацић П.* Простори среће у делу Милоша Црњанског. Београд, 1976, с. 44.
- <sup>9</sup> *Црњански М.* Итака и коментари, с. 169.
- <sup>10</sup> Милош Црњански. Зборник радова. Београд, 1972, с. 118.
- <sup>11</sup> *Savremenik*, Zagreb, 1919, N 5, с. 242.
- <sup>12</sup> *Književni jug*, Zagreb, 1919, N 1, с. 15.
- <sup>13</sup> *Црњански М.* Итака и коментари, с. 177, 178.
- <sup>14</sup> Там же, с. 182.
- <sup>15</sup> *Savremenik*, 1921, N 2, с. 122—123.
- <sup>16</sup> *Književni jug*, 1918, N 2, с. 167.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, 1919, N 23, с. 127.
- <sup>18</sup> Милош Црњански. Зборник радова.
- <sup>19</sup> *Црњански М.* Сабрана дела. Београд, 1966, књ. V. Далее цитаты даются по этому изданию.
- <sup>20</sup> *Цацић П.* Простори среће..., с. 69, 70.
- <sup>21</sup> *Деретић Ј.* Српски роман 1800—1950. Београд, 1981, с. 255.
- <sup>22</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 85.
- <sup>23</sup> *Цацић П.* Простори среће..., с. 68.
- <sup>24</sup> *Црњански М.* Итака и коментари, с. 74.
- <sup>25</sup> В комментарии к стихотворению «Серенада» Црњанский пишет, что дать в романе более подробное описание военных сцен ему мешала «стеснительность, которая свойственна всем, кто видел эту кровавую картину.» — Там же, с. 74.
- <sup>26</sup> *Андрић И.* Сабрана дела. Београд, 1977, књ. XI, с. 100.
- <sup>27</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 75.
- <sup>28</sup> *Скерлић Ј.* Писци и књиге. Београд, 1955, књ. V, с. 297.
- <sup>29</sup> *Црњански М.* Сабрана дела, књ. X, с. 71.
- <sup>30</sup> *Savremenik*, 1921, N 2, с. 122—123.
- <sup>31</sup> Цит. по: *Роровић Р.* Život Miloša Crnjanskog, с. 31.
- <sup>32</sup> *Ремарк М. Э.* На западном фронте без перемен. Л., 1959, с. 9.
- <sup>33</sup> *Топер П. М.* Ради жизни на земле. М., 1971, с. 77.
- <sup>34</sup> Там же.

- <sup>35</sup> Цауић П. Простори среће..., с. 81.
- <sup>36</sup> Богданов М. В. Художественные течения..., с. 79.
- <sup>37</sup> Милошевић Н. Философска димензија књижевних дела Милоша Црњанског.— В књ.: Црњански М. Сабрана дела, књ. I, с. 63.
- <sup>38</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 219.
- <sup>39</sup> Там же, с. 213.
- <sup>40</sup> Там же, с. 219.
- <sup>41</sup> Црњанский М. Переселение. М., 1978, т. I. Далее цитаты даются по русскому изданию в переводе И. Дорбы с коррективами в случае неточности перевода.
- <sup>42</sup> Матицки П. Грапичарска епика у Сеобама Милоша Црњанског.— В књ.: Милош Црњански. Зборник радова, с. 203.
- <sup>43</sup> Интересно наблюдение П. Матицкого об использовании Црњанским народной песни для выражения настроения полка.— Там же, с. 199—202.
- <sup>44</sup> Ditetová-St'asná B. Uspomene na Augusta Cesarca i njegov rad.— RAD JAZU, Zagreb, 1965, knj. 342, s. 260, 267.
- <sup>45</sup> Bogdanović M. Stari i novi. Beograd, 1961, t. III, s. 234.
- <sup>46</sup> Ristić M. Književna politika. Beograd, 1952, s. 92—93.
- <sup>47</sup> Bogdanović M. Stari i novi, t. III, s. 227.
- <sup>48</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 213, 219.
- <sup>49</sup> Ristić M. Književna politika, s. 90—91.
- <sup>50</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 228.
- <sup>51</sup> Милошевић Н. Философска димензија..., с. 53.
- <sup>52</sup> Милош Црњански. Зборник радова, с. 226—227.
- <sup>53</sup> Popović R. Život Miloša Crnjanskog, s. 246.
- <sup>54</sup> Bogdanović M. Stari i novi, t. III, s. 227.
- <sup>55</sup> Яковлева Н. В. М. Црњанский и его роман «Переселение», с. 11.

#### Романы Августа Цесарца

- <sup>1</sup> Masleša V. Djela. Sarajevo, 1956, knj. III, s. 398.
- <sup>2</sup> Kaštelan J. Predgovor.— In: Cesarec A. Svjetlost u mraku. Zagreb, 1963, s. 11.
- <sup>3</sup> Franičević M. August Cesarec u književnosti i revoluciji.— RAD JAZU, Zagreb, 1965, knj. 342, s. 14.
- <sup>4</sup> Selimović M. August Cesarec.— Život, Sarajevo, 1964, N 3, s. 18.
- <sup>5</sup> Lasić S. Sukob na književnoj ljevici 1928—1952. Zagreb, 1970, s. 286, 287, 285—286.
- <sup>6</sup> Zaninović V. August Cesarec. Zagreb, 1964.
- <sup>7</sup> Frangeš I. Cesarečeva «Careva kraljevina».— In: Frangeš I. Studije i eseji. Zagreb, 1967, s. 301. Та же мысль высказана и Юрковичем. См.: Jurković M. Ogleđi. Beograd, 1966, s. 19.
- <sup>8</sup> Zaninović V. August Cesarec u međuratnom i poratnom razdoblju.— In: O Krleži i Cesarcu. Zagreb, 1978, s. 69.
- <sup>9</sup> Ibid., s. 77, 78.
- <sup>10</sup> Korač S. Hrvatski roman između dva rata. 1914—1941.— RAD JAZU, Zagreb, 1972, knj. 362, s. 408.
- <sup>11</sup> Cesarec A. Svjetlost u mraku, s. 275.
- <sup>12</sup> Цит. по: Zaninović V. August Cesarec, s. 17.
- <sup>13</sup> Цит. по: Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972, s. 456.
- <sup>14</sup> Цит. по: Писарев Ю. А. Освободительное движение народов Австро-Венгрии. М., 1962, с. 257.
- <sup>15</sup> На приближение Цесарца к реализму в этой новелле указывает М. Селимович.— Život, 1964, N 3, s. 14.



- <sup>16</sup> Павлова Н. С. Творчество Эриха Мюзама. М., 1965, с. 77.
- <sup>17</sup> *Bandić M.* August Cesarec — priprevača i romansirer.— Izvor, Zagreb, 1950, N 4, s. 246.
- <sup>18</sup> *Шерлаимова С. А.* Станислав Костка Нейман. М., 1959, с. 86.
- <sup>19</sup> *Nova istina*, Zagreb, 1949, N 11.
- <sup>20</sup> Цит. по: *Шерлаимова С. А.* Чешская поэзия XX века. М., 1973, с. 69.
- <sup>21</sup> Цит. по: *Zaninović V.* August Cesarec, s. 87.
- <sup>22</sup> *Književna republika*, Zagreb, 1924, N 5, s. 351, 360.
- <sup>23</sup> Цит. по: *Шерлаимова С. А.* Станислав Костка Нейман, с. 97.
- <sup>24</sup> *Гросс Г., Герцфельде В.* Искусство в опасности. М., 1926, с. 43.  
Цитата приведена по этому изданию, так как здесь она лучше переведена на русский язык.
- <sup>25</sup> В историко-типологическом плане этот процесс рассмотрен в книге *Д. Ф. Маркова*: Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М., 1970; Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975.
- <sup>26</sup> Цит. по: *Заниновић В.* Октобарска револуција и А. Цесарец.— *Савременик*, Београд, 1957, № 11—12, с. 640.
- <sup>27</sup> *Flaker A.* Književne poredbe. Zagreb, 1968, s. 337.
- <sup>28</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 389.
- <sup>29</sup> *Cesarec A.* Dostojevski — Lenjin (Dva pola ruskog antiimperijalizma).— *Književna republika*, 1924, N 5—6.
- <sup>30</sup> Цит. по: *Flaker A.* Sovjetska književnost u Jugoslaviji (1918—1941).— In: *Flaker A.* Književne poredbe, s. 372. Сокращенный вариант этой статьи опубликован в двух советских изданиях: *Сов. славяноведение*, 1967, № 6 (20-е годы); сб. *Октябрьская революция и славянские литературы*. М., 1967 (30-е годы).
- <sup>31</sup> *Borba*, Beograd, 1923, N 5.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, 1924, N 8.
- <sup>33</sup> *Selaković M.* Majka božja Bistrička.— *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 1955, N 5; *Korač S.* Hrvatski roman..., s. 383—393.
- <sup>34</sup> *Cesarec A.* Izabrana djela. Zagreb, 1955, t. X, s. 296.
- <sup>35</sup> *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. М., 1927, с. 182—183.
- <sup>36</sup> *Фокс Р.* Роман и народ. Л., 1939, с. 137.
- <sup>37</sup> *Zaninović V.* Društvena pozadina Cesarečeva romana «Careva kraljevina».— *Vjesnik*, Zagreb, 1955, 4 nov.
- <sup>38</sup> *Cesarec A.* Careva kraljevina.— *Savremenik*, Zagreb, 1923, N 3.
- <sup>39</sup> *Ibid.*
- <sup>40</sup> *Vihor*, Zagreb, 1944, N 2, s. 38.
- <sup>41</sup> Цит. по: *Zaninović V.* August Cesarec, s. 91.
- <sup>42</sup> *Cesarec A.* Careva kraljevina. Izabrana djela. Beograd, 1964, knj. I, s. 37. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>43</sup> Мелетинский полагает, что техника сквозных тем-лейтмотивов в виде повторяющихся «цитат» отдельных фраз, развертывания отдельных мотивов в сцены, контрапунктическое разветвление таких мотивов идет от модернистского мифотворчества и впоследствии переносится в мифологизирующий роман XX века.— *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976, с. 293.
- <sup>44</sup> См., напр.: *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век. М., 1973; *Сучков В. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973; *он же.* Лики времени. М., 1976, т. I, II; *Днепров В.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
- <sup>45</sup> *Крлежа М.* Избранное. М., 1958, с. 106.
- <sup>46</sup> Прототипом Петковича Цесарцу послужил его товарищ по за-



- ключению.— *Ditetová-St'asná B.* Uspomene na Augusta Cesarca i njegov rad.— RAD JAZU, Zagreb, 1965, knj. 342, s. 107—108.
- <sup>47</sup> См.: *Badalić J.* Rusko-hrvatske književne studije, Zagreb, 1972, s. 363—364; *Muljačić A.* O utecaju i odrazu Dostojevskog na hrvatsku beletristiku.— *Mogućnosti*, Split, 1970, N 7, 8, 10; *Dostojevski i književna ostavština A. Cesarca.*— *Zadarska Revija*, Zadar, 1961, N 6. *Дмитриев П. А., Сафронов Г. А.* Цесарец и Ф. М. Достоевский — В кн.: Развитие реализма в славянских литературах. Л., 1962.
- <sup>48</sup> *Jurković M.* Ogleđi, s. 23.
- <sup>49</sup> По свидетельству Дитетовой-Штяспой, Горький был любимым писателем Цесарца.— *Ditetová-St'asná B.* Uspomene na Augusta Cesarca..., s. 194.
- <sup>50</sup> Г. Белая пишет, что Горький, как и Достоевский, не верил в «самодостаточность одного сознания», в его произведениях «сознание самого себя все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого» (Бахтин), поэтому «самосознание героев в произведениях Горького так же, как в большинстве произведений того времени, является художественной доминантой, разлагающей монологическое единство произведения.» — *Белая Г.* Закономерности стилового развития советской прозы. М., 1977, с. 178.
- <sup>51</sup> *Луначарский А. В.* Собр. соч. М., 1964, т. II, с. 129.
- <sup>52</sup> *Утехин Н. П.* Некоторые закономерности развития жанра.— В кн.: Русская советская повесть 20—30-х годов. Л., 1976, с. 69.
- <sup>53</sup> *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980, с. 194—196.
- <sup>54</sup> *Frangeš I.* Cesarčeva «Careva kraljevina», s. 308.
- <sup>55</sup> *Barac A.* Careva kraljevina.— *Jugoslavenska njiva*, Zagreb, 1926, N 3.
- <sup>56</sup> *Vublić D.* Careva kraljevina.— *Jutarni list* Zagreb, 1925, 18 dec.
- <sup>57</sup> *Barac A.* Careva kraljevina.— *Jugoslavenska njiva*, 1926, N 3.
- <sup>58</sup> *Korač S.* Hrvatski roman..., s. 394.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, s. 404.
- <sup>60</sup> RAD JAZU, knj. 342, s. 118—119. Об этом эпизоде писала, в частности, «Борба» (*Novo divljaštvo Andelinovića.*— *Borba*, 1926, 13 марта).
- <sup>61</sup> *Цесарец А.* Златни младић и његове жртве. Београд, 1965, с. 382. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>62</sup> *Vogner J. A.* Cesarec. Zlatni mladić.— *Književnik*, Zagreb, 1928, N 5, s. 184.
- <sup>63</sup> RAD JAZU, knj. 342, s. 245.
- <sup>64</sup> *Мани Г.* Соч. М., 1958, т. 8, с. 103.
- <sup>65</sup> Цит. по: *Белая Г.* Закономерности стилового развития..., с. 125.
- <sup>66</sup> *Književnik*, Zagreb, 1959, N 3.
- <sup>67</sup> *Ibid.*, s. 16.
- <sup>68</sup> История Югославии. М., 1963, т. II, с. 98, 105.
- <sup>69</sup> Цит. по: *Cesarec A.* Izbor članaka. Beograd, 1962, s. XXX.
- <sup>70</sup> Цит. по: *Kalezić V.* Pokret socijalne literature. Beograd, 1975, s. 66.
- <sup>71</sup> *Ibid.*, s. 59.
- <sup>72</sup> *Фокс Р.* Роман и народ, с. 43—44.
- <sup>73</sup> Цит. по: *Kalezić V.* Pokret socijalne literature, s. 59.
- <sup>74</sup> *Cesarec A.* Izbor članaka, s. 247.
- <sup>75</sup> *Ibid.*
- <sup>76</sup> Цит. по: *Kalezić V.* Pokret socijalne literature, s. 180.
- <sup>77</sup> RAD JAZU, knj. 342, s. 311.
- <sup>78</sup> *Бернштейн И. А.* Чешский роман XX века и пути реализма в европейских литературах. М., 1979, с. 23.

- <sup>79</sup> Popović B. Nastavljeni Cesarec. Analitika čovjeka u romanu «Begunci».— RAD JAZU, knj. 342, s. 75.
- <sup>80</sup> Cesarec A. Begunci. Izabrana djela. Zagreb, 1950, knj. VII, s. 140. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>81</sup> Ольбрахт И. Избранное. М., 1956, с. 154, 169.
- <sup>82</sup> Popović B. Nastavljeni Cesarec...— RAD JAZU, knj. 342, s. 63.
- <sup>83</sup> Ibid., s. 75.

РОМАН 30-х ГОДОВ. ВЗАИМООТНОШЕНИЯ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
И КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

*Своеобразие литературного процесса в 30-е годы*

- <sup>1</sup> Делић Ј. Српски надреализам и роман. Београд, 1980, с. 76.
- <sup>2</sup> См., напр.: Црњански М. Ми постајемо колонија стране књиге; У одбрану наше књиге.— Време, Београд, 1932, 9, 12, 22 марта.
- <sup>3</sup> См.: У одбрану књижевног посла. Један апел свима јавним радницима.— Политика, Београд, 1932, 21 марта; Cesarec A. Odgovor g. Crnjanskome.— Književnik, Zagreb, 1932, N 5.
- <sup>4</sup> Nazor V. Sabrana djela. Zagreb, 1977, t. XIX, s. 302.
- <sup>5</sup> Flaker A. Sovjetska književnost u Jugoslaviji.— In: Flaker A. Književne poredbe. Zagreb, 1968, s. 406.
- <sup>6</sup> Ibid., s. 407.
- <sup>7</sup> Подробнее см.: Сумарокова М. М. Демократические силы Югославии в борьбе против реакции и угрозы войны 1929—1939. М., 1980.
- <sup>8</sup> Broz Tito J. Borba i razvoj KPJ između dva rata. Beograd, 1977, s. 35.
- <sup>9</sup> Эти документы, хранящиеся в архиве ЦК КПЮ, любезно представила автору настоящей книги югославский историк Н. Йованович.
- <sup>10</sup> Zadravec F. Realistična estetika po ekspresionizmu v Sloveniji.— Slavistična revija, Ljubljana, 1972, št. 3, s. 270.
- <sup>11</sup> Богдановић М. Хамза Хумо: Приповетке.— В књ.: Књижевност између два рата. Београд, 1972, књ. II, с. 333.
- <sup>12</sup> См.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972.
- <sup>13</sup> Literatura, Zagreb, 1932, N 5—6, s. 194.
- <sup>14</sup> Flaker A. Književne poredbe, s. 379—384.
- <sup>15</sup> Lasić S. Sukob na književnoj ljevici 1928—1952. Zagreb, 1970, s. 151.
- <sup>16</sup> Popović B. Nastavljeni Cesarec.— RAD JAZU, Zagreb, 1965, knj. 342, s. 62—63.
- <sup>17</sup> Tutnjević S. Književna shvatanja Novaka Simića.— Izraz, Sarajevo, 1982, N 7—8, s. 59.
- <sup>18</sup> Popović J. Problemi naše kritike.— Stožer, Beograd, 1931, N 6.
- <sup>19</sup> Цит. по: Vujačić S. Crnogorska socijalna literatura. Titograd, 1978, s. 100.
- <sup>20</sup> Ibid., s. 99.
- <sup>21</sup> Цит. по: Tutnjević S. Književna shvatanja Novaka Simića, s. 59.
- <sup>22</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 39.
- <sup>23</sup> Dobrosavljević V. Knjiga drugova. Novi Sad, 1957, s. 116.
- <sup>24</sup> Цит. по: Kalezić V. Pokret socijalne literature. Beograd, 1975, s. 83.
- <sup>25</sup> Маслеша В. Неколико методолошких примедби.— В књ.: Критичари из покрета социјалне литературе. Нови Сад; Београд, 1977, с. 334.

- <sup>26</sup> Там же.  
<sup>27</sup> Там же, с. 345.  
<sup>28</sup> *Зорбевий Љ.* О поетици југословенске социјалне литературе.— В књ.: Књижевност између два рата, књ. II, с. 448.  
<sup>29</sup> *Поповић Ј.* Стерија и почеци српске драме.— В књ.: Критичари из покрета..., с. 310.

*Новое в «старом» реализме*

- <sup>1</sup> *Radogram hrvatske književnosti XX stoleća.* Zagreb, 1965, s. 341.  
<sup>2</sup> *Рябова Е. И.* К характеристике «социального реализма» в словенской литературе.— В кн.: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963, с. 385.  
<sup>3</sup> *Богдановић М.* Хамаза Хумо: Приповетке.— В књ.: Књижевност између два рата. Београд, 1972, књ. II, с. 333.  
<sup>4</sup> Цит. по: *Рябова Е. И.* К характеристике «социального реализма»..., с. 387—388.  
<sup>5</sup> *Nazor V. Sabrana djela.* Zagreb, 1977, knj. XIX, s. 162. Подробнее см.: *Пащенко Е. Н. В.* Назор и фольклоризм в хорватской литературе. Киев, 1983.  
<sup>6</sup> Цит. по: *Андрић Н.* Бранимир Ћосић у писмима и документима. Београд, 1973, с. 9.  
<sup>7</sup> Цит. по: *Деретић Ј.* Српски роман 1800—1950. Београд, 1981, с. 294.  
<sup>8</sup> *Андрић Н.* Бранимир Ћосић..., с. 29.  
<sup>9</sup> Там же.  
<sup>10</sup> Там же, с. 31.  
<sup>11</sup> *Чосич Б.* Скошенное поле. М., 1957. Далее цитаты приводятся по этому изданию в переводе М. Волконского.  
<sup>12</sup> *Андрић Н.* Бранимир Ћосић..., с. 9.  
<sup>13</sup> Там же, с. 137.  
<sup>14</sup> *Андрич И.* Избранное. М., 1976, с. 513.  
<sup>15</sup> Там же, с. 514.  
<sup>16</sup> *Секулић И.* Матић — Вучо: Глухо доба.— В књ.: Књижевност између два рата, књ. II; *Јовановић З.* Романсирана Србија.— Там же.  
<sup>17</sup> *Јовановић З.* Романсирана Србија, с. 502—503.

*Обличительный реализм Мирослава Крлежи*

- <sup>1</sup> *Krleža M. Moj obračun s njima.* Zagreb, 1932, s. 149.  
<sup>2</sup> *Krleža M. Dnevnik.* Sarajevo, 1977, t. I, s. 17. Далее том и страница указываются в скобках в тексте.  
<sup>3</sup> Политика, Београд, 1968, 29 дец.  
<sup>4</sup> *Krleža M. Moj obračun...*, s. 207, 205.  
<sup>5</sup> Своеобразный монтаж отрывков из публицистики разных лет и дневника, составленный при участии автора, был опубликован к 50-летию Октябрьской революции загребским журналом «Форум» — Forum, Zagreb, 1967, № 11—12. Русский перевод — Иностр. лит., 1970, № 4.  
<sup>6</sup> *Krleža M. Moj obračun...*, s. 211.  
<sup>7</sup> Подробнее см.: *Ваганова Н. М.* Начало югославского революционного театра (Ранняя драматургия Мирослава Крлежи).— Сов. славяноведение, 1974, № 4; она же. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20—30-е годы XX века. М., 1983.  
<sup>8</sup> *Krleža M. Sabrana djela.* Zagreb, 1953—..., sv. 19, knj. 2, s. 164.  
<sup>9</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 9, с. 154.  
<sup>10</sup> *Krleža M. Sabrana djela*, sv. 6. Далее цитаты даются по этому изданию.

- <sup>11</sup> Андреев Л. Г. Французская литература 1917—1956. М., 1959, с. 43.
- <sup>12</sup> Горький М. Собр. соч.: в 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 199—200.
- <sup>13</sup> Zbornik o Miroslavu Krležii. Zagreb, 1963, s. 55.
- <sup>14</sup> Петровић Р. Дела. Београд, 1974, књ. VI, с. 209.
- <sup>15</sup> Zbornik o Miroslavu Krležii, s. 104.
- <sup>16</sup> Ibid., s. 99.
- <sup>17</sup> Цит. по: Лончар М. Кронологија живота и рада Мирослава Крлежи.— В књ.: Крлежа М. Изабрана дјела. Београд, 1978, књ. I, с. 368.
- <sup>18</sup> См.: Ильина Г. Я. Время романа.— В кн.: Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976; она же. Мирослав Крлежа и его последний роман.— В кн.: Крлежа М. Знамена. М., 1984, т. I; Яковлева Н. Б. Современный роман Югославии. М., 1980, с. 172—185.
- <sup>19</sup> Некоторые исследователи называют это произведение романом. См.: Lasić S. Kleža. Kronologija života i rada. Zagreb, 1982, s. 161.
- <sup>20</sup> Krleža M. Moj obračun..., s. 156—157.
- <sup>21</sup> Ibid., s. 204.
- <sup>22</sup> Ibid., s. 205.
- <sup>23</sup> Ibid., s. 155.
- <sup>24</sup> Vučetić S. Hrvatska književnost 1914—1944. Zagreb, 1960, s. 59.
- <sup>25</sup> Krleža M. Sabrana djela, sv. 18, s. 55. Далее цитаты даются по этому изданию, страницы указываются в тексте.
- <sup>26</sup> Stožer, 1932, N 2.
- <sup>27</sup> Literatura, 1932, N 4.
- <sup>28</sup> Krleža M. Sabrana djela, sv. 20, knj. 3, s. 331, 336, 333.
- <sup>29</sup> Ibid., s. 334. Статья Воронского «О современном моменте в русской литературе» была опубликована в журнале «Книжевна република», 1924, № 8.
- <sup>30</sup> Деметьев А. Г. А. К. Воронский и советская литература.— В кн.: Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 33.
- <sup>31</sup> Ревякина А. А. Вопросы специфики художественного творчества в литературной критике 20-х годов и теории «непосредственных впечатлений» А. К. Воронского.— В кн.: Литературные направления и стили. М., 1976, с. 357.
- <sup>32</sup> Воронский А. К. Избранные статьи, с. 353.
- <sup>33</sup> Там же, с. 421.
- <sup>34</sup> Там же, с. 424.
- <sup>35</sup> Porebina G. Aleksander Woronski. Poglady estetyczne i krytyczno-literackie (1921—1928). Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964, s. 144.
- <sup>36</sup> Krleža M. Sabrana djela, sv. 20, knj. 3, s. 315.
- <sup>37</sup> Богданов М. Развитие марксистской эстетической и литературно-критической мысли в Сербии в 30-е годы.— В кн.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М. 1972, с. 328.
- <sup>38</sup> Krleža M. Sabrana djela, sv. 20, knj. 3, s. 303.
- <sup>39</sup> Воронский А. К. Избранные статьи..., с. 352, 417.
- <sup>40</sup> Подробнее см.: Ильина Г. Я. Хорватский роман конца XIX — начала XX века.— В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века. М., 1976.
- <sup>41</sup> Frangeš I. U potrazi za izgubljenim djetinjstvom.— In: Krležin zbornik. Zagreb, 1964, s. 195.
- <sup>42</sup> Крлежа М. Возвращение Филиппа Латиновича. М., 1969. Далее цитаты приводятся по этому изданию в переводе И. Дорбы.
- <sup>43</sup> Krleža M. Moj obračun..., s. 150.
- <sup>44</sup> Engelsfeld M. Interpretacija Krležina romana «Povratak Filipa Latinovicza». Zargeb, 1975, s. 123.

- <sup>45</sup> Представление о Филиппе Латиповиче как о космополите и декаденте разделяется многими югославскими учеными. См., напр.: *Vučetić S.* Krležino književno djelo. Sarajevo, 1958, s. 218—230.
- <sup>46</sup> *Сучков Б.* Сын Хорватии.— В кн.: Сучков Б. Лики времени. М., 1976, т. II, с. 187.
- <sup>47</sup> *Frangješ I.* U potrazi..., s. 197.
- <sup>48</sup> *Schneider S.* Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas. München, 1969, S. 104—105.
- <sup>49</sup> *Frangješ I.* Matoš. Vidrić. Krleža. Zagreb, 1974, s. 337.
- <sup>50</sup> A. B. C. Qvo vadis, Krleža? — *Kultura*, Zagreb, 1933, N 4, s. 312.
- <sup>51</sup> *Engelsfeld M.* Interpretacija..., s. 21.
- <sup>52</sup> *Zbornik o Miroslavu Krleži*, s. 407.
- <sup>53</sup> *Visković V.* Mogućnosti pobune.— *Okolo*, Zagreb, 1982, 7—21 siječnja.
- <sup>54</sup> О дьявольском начале образа Кириалеса писали многие исследователи. См.: *Engelsfeld M.* Interpretacija..., s. 84—89; *Korač S.* Hrvatski roman između dva rata. 1914—1941.— *RAD JAZU*, Zagreb, 1972, knj. 362, s. 459—460.
- <sup>55</sup> *Bogdanović M.* O Kleži. Beograd, 1956, s. 28, 32.
- <sup>56</sup> *Frangješ I.* Matoš..., s. 203.
- <sup>57</sup> *Krleža M.* Sabrana djela, sv. 18, knj. 2, s. 82.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, s. 59.
- <sup>59</sup> *Днепров В.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980, с. 175.
- <sup>60</sup> *Engelsfeld M.* Vreme kao struktura u «Povratku Filipa Latinovicza».— *Okolo*, 1982, 7—21 siječnja.
- <sup>61</sup> *Schneider S.* Studien..., S. 105, 121, 128.
- <sup>62</sup> *Frangješ I.* Matoš..., s. 197; *Lasić S.* Struktura Krležinih «Zastava». Zagreb, 1974, s. 10, 12.
- <sup>63</sup> *Vučetić S.* Krležino književno djelo, s. 230.
- <sup>64</sup> *Krleža M.* Sabrana djela, sv. 18, s. 229, 230.
- <sup>65</sup> *Stipetić Z.* Komunistički pokret i inteligencija. Zagreb, 1980.
- <sup>66</sup> *Zbornik o Miroslavu Krleži*, s. 313.
- <sup>67</sup> *Чолаковић П.* Сусрети са Крлежом.— *Политика*, 1982, 14 марта.
- <sup>68</sup> Подробные см.: *Богданов М.* Развитие марксистской эстетической и литературно-критической мысли в Сербии.— В кн.: Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах; *Рябова Е. И.* Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы.— Там же.
- <sup>69</sup> *Zbornik o Miroslavu Krleži*, s. 218.
- <sup>70</sup> *Крлежа М.* Избранное. М., 1958. Далее цитаты приводятся по этому изданию в переводе Т. Вирты.
- <sup>71</sup> См.: *Korač S.* Hrvatski roman..., s. 548—555; *Nelson N. A.* Evropski kontekst romana «Na rubu pameti».— *Okolo*, 1982, 7—21 siječnja.
- <sup>72</sup> *Мани Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966, с. 18.
- <sup>73</sup> Там же, с. 59.
- <sup>74</sup> *Эренбург И.* Собр. соч.: в 9-ти т. М., 1965, т. I, с. 150—151.
- <sup>75</sup> *Zbornik o Miroslavu Krleži*, s. 223.
- <sup>76</sup> *Vidan I.* Dvije razine «Banketa u Blitvi».— In: *Krležin zbornik*, s. 251.
- <sup>77</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10-ти т. М.; Л., 1949, т. X, с. 120.
- <sup>78</sup> *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 78.
- <sup>79</sup> *Кириллова О. Л.* Авторски поступак у повелама И. Андрића.— В кн.: Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. Београд, 1981.
- <sup>80</sup> *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927, с. 214.
- <sup>81</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 32, с. 242.
- <sup>82</sup> *Krleža M.* Dnevnik, knj. III, s. 16.



- <sup>83</sup> *Krleža M. Sabrana djela*, sv. 18, knj. 1, s. 191.
- <sup>84</sup> Цит. по: *Бернштейн И. А.* Чешский роман XX века и пути реализма в европейских литературах. М., 1979, с. 142.
- <sup>85</sup> Цит. по: *Hrvatska književnost prema evropskim*. Zagreb, 1970, s. 462.
- <sup>86</sup> См., напр.: *Malić Z.* Poljske realije «Banketa u Blitvi». — *Radovi zavoda za slavensku filologiju*, Zagreb, 1965, N 7.
- <sup>87</sup> *Krleža M. Sabrana djela*, sv. 1, s. 88—89. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>88</sup> Цит. по: *Krležin zbornik*, s. 248.
- <sup>89</sup> *Malić Z.* Lutke. — In: *Krležin zbornik*, s. 229.
- <sup>90</sup> *Мостович Д.* Карьера Никодима Дызмы. М., 1934, с. 4.
- <sup>91</sup> *Чапек К.* Соч.: в 5-ти т. М., 1959, т. V, с. 274.
- <sup>92</sup> *Malić Z.* Poljske realije..., s. 19—29.
- <sup>93</sup> *Forum*, Zagreb, 1962, N I, s. 85.
- <sup>94</sup> *Мани Ю.* О гротеске..., с. 51.
- <sup>95</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 25, ч. 2, с. 398.
- <sup>96</sup> *Forum*, 1962, N I, s. 18.
- <sup>97</sup> *Чапек К.* Соч., т. V, с. 181.
- <sup>98</sup> А. Флакер, проведя сопоставительное исследование образа «певидимой силы» у Крлежи и Маяковского, возводит его к экспрессионистско-футуристической образности. — In: *Flaker A.* Književne poredbe. Zagreb, 1968, s. 484.
- <sup>99</sup> *Malić Z.* Vlastita imena kao stilaska kategorija u «Banketu u Blitvi». — In: *Krležin zbornik*, s. 218, 214, 216.
- <sup>100</sup> *Krleža M.* Dnevnik, sv. III, s. 16.
- <sup>101</sup> *Миттенцвай В.* Брехт и естествознание. В кн.: *Литература в изменяющемся мире*. М., 1975, с. 370—371.
- <sup>102</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 3, с. 33.
- <sup>103</sup> Там же, т. 2, с. 130.
- <sup>104</sup> *Брехт Б.* Пьесы. М., 1956, с. 34.
- <sup>105</sup> Цит. по: *Фрадкин И. М.* Бертольд Брехт. М., 1956, с. 170.
- <sup>106</sup> *Vidan I.* Dvije razine..., s. 259.
- <sup>107</sup> *Forum*, 1962, N 2, s. 242.
- <sup>108</sup> *Ibid.*, s. 242.
- <sup>109</sup> Назовем лишь некоторые из них: *Сучков Б.* Исторические судьбы реализма. М., 1973; *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век. М., 1973; *Дмитриев В.* Реализм и художественная условность. М., 1974; *Днепров В.* Идеи времени, формы времени.
- <sup>110</sup> *Мани Ю.* О гротеске...; *Никольский С. В.* Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973; *Бернштейн И. А.* Чешский роман XX века...
- <sup>111</sup> *Луначарский А. В.* Собр. соч., т. III, с. 300—301.
- <sup>112</sup> *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5/1, с. 168, 162—163.
- <sup>113</sup> *Vidan I.* Dvije razine..., s. 173—174.
- <sup>114</sup> *Malić Z.* Croatia, Zagreb, 1972, s. 189.
- <sup>115</sup> *Бернштейн И. А.* Чешский роман XX века..., с. 158. *Jakovleva N.* Antifašistički roman u hrvatskoj i drugim evropskim književnostima 30-ih godina — tipološke srodnosti. — In: *Croatika*, 1972.
- <sup>116</sup> *Чолаковић Р.* Казивања о једном покољењу. Сарајево, 1961, с. 480.
- <sup>117</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. V, с. 39.

*Роман исторического оптимизма. Преживов Воранич*

- <sup>1</sup> *Зорбевит Љ.* О поезици југословенске социјалне литературе. — В кн.: *Књижевност између два рата*. Београд, 1972, књ. II, с. 443.
- <sup>2</sup> *Рябова Е. И.* Словенська революційна поезія 20-х років. — В кн.: *Жовтень і зарубіжні слов'янські літератури*. Київ, 1967; К харак-

теристике «социального реализма» в словенской литературе.— В кн.: Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963; Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы.— В кн. Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972; И. Цанкар и литературные течения в словенской литературе конца XIX — начала XX века.— В кн.: Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века. М., 1976.

- <sup>3</sup> Штих Б. О Прежихову Воранцу. Београд, 1951, с. 11.
- <sup>4</sup> Политика, Београд, 1973, 25 марта.
- <sup>5</sup> Зорђевић Љ. О поетици..., с. 449.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Ktесl M. Shema književno zgodovinske periodiziranosti slovenskega slovstva.— In: Slovenski jezik, literatura i kultura. Ljubljana, 1974, s. 209—210.
- <sup>8</sup> Krupić S. Problem umjetničke kritike.— In: Vreme i savest. Beograd, 1960, s. 220.
- <sup>9</sup> Naša stvarnost, 1938, N 13—14.
- <sup>10</sup> Umetnost i kritika, Beograd, 1939, N 3, s. 97.
- <sup>11</sup> Ibid., s. 98.
- <sup>12</sup> Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982, с. 226.
- <sup>13</sup> Стенографический отчет Первого всесоюзного съезда советских писателей. М., 1934, с. 175.
- <sup>14</sup> Umetnost i kritika, 1939, s. 100.
- <sup>15</sup> Стенографический отчет..., с. 716.
- <sup>16</sup> Јовановић З. Студије и критике. Београд, 1949, с. 6.
- <sup>17</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 36, с. 333.
- <sup>18</sup> Јовановић З. Студије и критике, с. 10.
- <sup>19</sup> Там же, с. 5.
- <sup>20</sup> Там же, с. 188.
- <sup>21</sup> Там же, с. 19.
- <sup>22</sup> Там же, с. 284.
- <sup>23</sup> Там же, с. 277.
- <sup>24</sup> Там же, с. 278.
- <sup>25</sup> Brnčić I. Umetnost i tendencija.— In: Vreme i savest, s. 260—261.
- <sup>26</sup> Ibid., s. 264—265.
- <sup>27</sup> Brnčić I. Generacija pred zaprtim vratu. Ljubljana, 1954, s. 352.
- <sup>28</sup> Ibid., s. 293.
- <sup>29</sup> Ibid., s. 353.
- <sup>30</sup> Zihertl B. Književnost i društvo. Sarajevo. 1958, knj. I, s. 14.
- <sup>31</sup> Рабова Е. И. К характеристике «социального реализма»..., с. 388.
- <sup>32</sup> См.: Богданов Ю. В. Петер Илемницкий.— В кн.: История словацкой литературы. М., 1970, с. 405—409; Кузнецов М. Советский роман. Пути и поиски. М., 1980, с. 72—73, 82; Хорев В. А. Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979, с. 210—230; Кузнецова Р. Р. Мария Майерова. М., 1982, с. 178—213.
- <sup>33</sup> Vidmar J. Miško Kranjec. Sreča na vasi.— In: Razgledi v književnosti 1918—1941. Ljubljana, 1963, s. 172.
- <sup>34</sup> Ibid., s. 169.
- <sup>35</sup> Kranjec M. Os življenja. Ljubljana, 1965, s. 5. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>36</sup> Brnčić I. Generacija..., s. 291.
- <sup>37</sup> Цит. по: Zadravec F. Realistična estetika po ekspresionizmu v Sloveniji.— Slavistična revija, Ljubljana, 1972, št. 3, s. 14.
- <sup>38</sup> Kranjec M. Težaki. Ljubljana, 1932, s. 95.

- <sup>39</sup> *Zadravec F. Kranjec Miško.*— In: Enciklopedija Jugoslavije. Zagreb, 1962, t. V, s. 380.
- <sup>40</sup> Цит. по: *Рябова Е. И.* К характеристике «социального реализма»..., с. 393.
- <sup>41</sup> *Selimović M. Hasan Kikić.* Književna studija.— In: Kikić H. Djela. Sarajevo, 1952, knj. I, s. 15, 21.
- <sup>42</sup> *Литвинов В.* Цельность (О художественных особенностях романа «Как закалялась сталь»).— Вопр. лит., 1982, № 9, с. 36.
- <sup>43</sup> *Тимофеев Л. И.* О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». М., 1956, с. 47—48.
- <sup>44</sup> Цит. по: *Бернштейн И. А.* Чешский роман XX века и пути реализма в европейской литературе. М., 1979, с. 200.
- <sup>45</sup> *Хорев В. А.* Стаповление социалистической литературы в Польше, с. 215.
- <sup>46</sup> История русской советской литературы. М., 1960, т. II, с. 46.
- <sup>47</sup> *Василевская В.* Земля в ярме. М., 1940, с. 302.
- <sup>48</sup> *Василевская В.* О моих книгах.— Вопр. лит., 1964, № 10, с. 157.
- <sup>49</sup> *Kikić H. Djela,* knj. I, s. 205.
- <sup>50</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 29—30.
- <sup>51</sup> *Prežihov zbornik.* Ljubljana, 1957, s. 231.
- <sup>52</sup> *Vidmar J. Prežihov Voranc. Samorastniki.*— In: Razgledi..., s. 175.
- <sup>53</sup> *Brnčič I. Generacija...*, s. 352.
- <sup>54</sup> *Navinšek E. «Doberdob».*— In: Prežihov zbornik, s. 260—266.
- <sup>55</sup> *Горький М.* Собр. соч.: в 30-ти т. М., 1953, т. 30, с. 382.
- <sup>56</sup> *Rotar J. Hrvatski bog Mars in Doberdob.*— In: Prežihov zbornik, s. 342—358.
- <sup>57</sup> *Горький М.* Собр. соч., т. 30, с. 301—302.
- <sup>58</sup> *Прежихов Воранц.* Добердоб. М., 1962, с. 35. Далее цитаты приводятся по этому изданию в переводе Э. Барутчевой и А. Романенко.
- <sup>59</sup> *Рябова Е. И.* К характеристике «социального реализма»..., с. 410.
- <sup>60</sup> *Горещкий А. В.* Епічна тенденція в словенській соціальной прозі.— Радянське літературознавство. Київ, 1969, № 10, с. 82.
- <sup>61</sup> *Рыжова М. И.* Жизнь и творчество Прежихова Воранца.— В кн.: Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970, с. 390.
- <sup>62</sup> Там же, с. 393.
- <sup>63</sup> *Prežihov zbornik,* s. 38—39.
- <sup>64</sup> *Lovro Kuhar-Prežihov Voranc. Zbrano delo.* Ljubljana, 1960, knj. VI, s. 390. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- <sup>65</sup> Цит. по: *Janež S. Istorija slovenačke književnosti.* Sarajevo, 1959, s. 416.
- <sup>66</sup> На эту сторону романа Прежихова обратила внимание Рябова Е. И.— См.: К характеристике «социального реализма»..., с. 410.
- <sup>67</sup> *Prežihov zbornik,* s. 41.
- <sup>68</sup> Цит. по: *Vučetić S. Hrvatska književnost 1914—1941.* Zagreb, 1960, s. 111—112.
- <sup>69</sup> *Brnčič I. Prežihov Voranc. Požganica.*— In: Razgledi..., s. 119.
- <sup>70</sup> *Brnčič I. Umetnost i tendencija.*— In: Vreme i savest, s. 265.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

- <sup>1</sup> Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 8.
- <sup>2</sup> *Марков Д. Ф.* Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 281.
- <sup>3</sup> *Krleža M. Govor na kongresu jugoslavenskih književnika u Ljubljani 1952 g.*— In: Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972, s. 321.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрашевич К. 63  
Адлер А. 100, 101  
Альбрехт Ф. 28  
Андреев Л. Г. 144  
Андрич И. 26, 33, 39, 44, 58, 59,  
111, 114, 116, 134, 185, 212, 219,  
222, 264, 266  
Андрич Н. 130
- Барац А. 85  
Барбюс А. 28, 29, 33, 39, 99, 117,  
143—145, 242, 243, 250  
Батушич С. 45  
Бахтин М. М. 181, 182  
Бевк Ф. 32, 47, 111, 116, 126, 127,  
135, 137  
Бегович М. 93, 148  
Белинский В. Г. 211  
Бенешич Ю. 36  
Бернштейн И. А. 20, 103  
Бершадская М. Л. 20  
Бехер И. Р. 112, 117  
Бихали П. 153  
Богданов В. 118  
Богданов М. Б. 20, 34, 47, 156  
Богданович М. 55, 56, 58, 116,  
126, 134, 146, 160, 170  
Богнер Й. 89  
Божич М. 266  
Бредель В. 103  
Брехт Б. 179, 187, 205—207, 210,  
212  
Брнчич И. 102, 215, 218, 219, 223,  
228, 232, 241, 261  
Бублич Д. 85  
Будак М. 111
- Вайскопф Ф. 103, 104  
Василев Д. 47  
Василевская В. 236  
Васич Д. 47  
Ваупотич М. 9, 126  
Видан И. 181  
Видмар Й. 227, 241  
Винавер С. 26, 34, 111  
Вискович В. 167
- Водник А. 26  
Войнович И. 27, 151  
Волькер И. 66  
Воронский А. К. 154—155, 157,  
220  
Враз С. 6  
Вукович Р. 121  
Вукоевич Н. 63  
Вульф В. 172  
Вученов Д. 269  
Вучетич Ш. 151, 172  
Вучо А. 48, 114, 116, 136
- Галович Ф. 13  
Галогажа С. 123, 153  
Гамсун К. 129, 228  
Гашек Я. 70, 99, 100, 245, 248  
Герцен А. И. 138  
Гете И. В. 102, 219  
Глигорич В. 55, 111  
Говекар Ф. 14  
Гоголь Н. В. 15, 152, 198, 199, 219  
Гора И. 66  
Гореньчевич И. 27  
Горецкий А. В. 20  
Горький А. М. 13, 14, 28, 63, 68—  
70, 78, 81—83, 102, 112—114, 117,  
145, 149, 150, 154, 158, 171, 173,  
218, 239, 242, 243  
Гофмансталь Г. 151  
Градник А. 125  
Грахор И. 117  
Гросс Г. 67, 117, 152  
Грюнберг К. 103  
Гюго В. 98, 100
- Давичо О. 110, 217  
Данко М. 63  
Дединац М. 128  
Деретич Й. 9—11, 19  
Детела Ф. 14  
Джаджич П. 37, 41, 47, 166  
Джалевский К. Ш. 10, 12, 27, 32,  
151  
Джойс Д. 172, 176  
Джорджевич Л. 123, 214, 216, 217

- Дис В. 219  
 Дитетова-Штясна Б. 55, 103  
 Днепров В. Д. 171  
 Доманович Р. 62, 136, 152, 188  
 Донадиши У. 10, 24—25, 80, 81, 148  
 Дончевич И. 136, 264  
 Дорошпа Р. Ф. 11, 20  
 Достоевский Ф. М. 15, 68, 70, 81—83, 102, 138, 150, 170—172, 176, 180, 181, 198, 201, 239, 267  
 Драинац Р. 26, 47  
 Дурман М. 123  
 Дучич Й. 36, 219  
 Дюришиц Д. 8, 19  
  
 Жицина М. 222, 225  
 Жупанчич О. 14, 111, 125  
  
 Задравец Ф. 116, 233  
 Залка М. 241, 242  
 Заинович В. 61, 63  
 Затопский В. Д. 20  
 Зихерл Б. 14, 215, 219, 223, 228  
 Зогович Р. 125, 214, 219  
 Золя Э. 63, 67, 93, 94, 100, 102, 140, 152, 236  
 Зорич П. 49, 56  
 Зупанчич Б. 266  
  
 Ибсен Г. 63, 138, 176  
 Игнятович С. 40  
 Игнятович Я. 11  
 Иллеш Б. 103  
 Ипголич А. 125, 127, 214, 223, 225, 234, 236—238, 263, 264  
  
 Иованович Дж. 102, 110, 136, 214, 217—221, 223  
 Иованович Н. 2  
 Иованович Р. 99  
  
 Калев В. 265, 266  
 Калезич В. 35  
 Камю А. 87  
 Карловчак Г. 225  
 Катаев В. П. 112, 236  
 Кафка Ф. 87, 176  
 Каштелан Ю. 60  
 Кведер-Еловшек З. 14  
 Кермаунер Д. 215  
 Керсник Я. 13  
 Кершовани О. 68, 123, 219, 261  
 Кетте Д. 14  
 Кидрич Б. 228  
 Кикич Х. 125, 214, 225, 234, 236—238, 263  
  
 Клайп Х. 130  
 Клопчич М. 117, 119, 122, 214  
 Ковачевич Б. 128  
 Ковачич А. 12  
 Ковачич И. Г. 12, 13, 126, 180, 185  
 Козак Ф. 258  
 Козак Ю. 10, 111, 126, 174  
 Козарац И. 13, 158, 184  
 Козарчашич И. 175  
 Козор Ф. 117  
 Колар С. 47, 111, 116  
 Корач С. 19, 61, 70, 86  
 Космач П. 125, 214, 225, 264, 266  
 Косовел С. 26, 31, 119  
 Коцбек Э. 26  
 Кочич П. 62, 219  
 Кош Э. 265, 266  
 Кравцов Н. И. 20  
 Крайгер Л. 14  
 Кранец М. 16, 125, 127, 214, 223, 225—234, 237, 263, 264, 267  
 Крапчевич С. С. 28, 62, 63, 151, 203, 219  
 Краус К. 151, 188  
 Крефт Б. 111, 119, 214, 215, 219, 227, 228  
 Крижачич Ю. 28, 151  
 Крклец Г. 26, 28  
 Крлежа М. 16, 17, 20, 26—31, 33, 36, 39, 45, 62, 69, 71, 79, 80, 88, 93, 99, 102, 111, 113, 115, 119, 120, 123, 125, 137—213, 217, 218, 226, 231, 236, 238, 242, 243, 247, 250, 263, 264, 267, 268  
 Крупич С. 218  
 Кручковский Л. 187, 235, 254  
 Кумичич Э. 12  
  
 Лалич М. 216, 264, 265, 266  
 Ласич С. 9, 60, 172  
 Левстик Ф. 13  
 Ленин В. И. 7, 31, 70, 121, 122, 140, 142, 218, 221, 238  
 Лесковар Я. 13, 80, 158, 181  
 Лондон Дж. 99, 112, 236  
 Лопчар М. 34  
 Лопичич Дж. 102, 121  
 Лопичич Н. 114, 125, 214  
 Лукач Д. 218, 221  
 Лукич С. 269  
 Лупачарский А. В. 66, 68, 83, 151, 154, 209  
  
 Майерова М. 66, 235  
 Максимович Д. 111, 116, 125, 126  
 Малич З. 194, 198, 204, 207



- Манн Г. 94, 187, 212  
 Манн Т. 151, 187, 212, 267  
 Манн Ю. В. 176, 178, 198  
 Мапойлович Т. 111  
 Маракович Л. 111  
 Марков Д. Ф. 20, 265  
 Маркс К. 31, 63, 69, 100, 186, 199, 205, 218, 221  
 Маслеша В. 60, 123, 130, 214, 218  
 Матавуль С. 11  
 Матицкий П. 52, 54  
 Матич Д. 114, 116, 136  
 Медведев П. Н. 71  
 Мелетинский Е. М. 77  
 Мештрович И. 151  
 Миличевич В. 44, 45, 129  
 Милошевич Н. 49, 58  
 Миндерович Ч. 214, 222  
 Мицкевич А. 208  
 Мури-Александров Й. 14  
  
 Назор В. 27, 111, 113, 126, 128  
 Негош П. П. 6, 212  
 Нейман С. К. 66, 67  
 Нехаев М. см. Цихлар-Нехаев.  
 Новак В. 12  
 Новак С. 267  
 Нушич Б. 114, 116, 125, 126  
  
 Олдингтон Р. 46, 47  
 Ольбрахт И. 66, 70, 96, 103, 104, 106  
 Островский Н. А. 112, 235, 236  
 Оцвирк Л. 234  
  
 Павлова Н. С. 65  
 Палавестра П. 7, 8, 17, 18  
 Пахор Й. 32  
 Петефи Ш. 138  
 Петрович В. 47, 111, 114, 116  
 Петрович М. 100  
 Петрович Р. 10, 26, 34, 146  
 Плеханов Г. В. 31, 218  
 Подбевшек А. 28  
 Полич-Камов Я. 63  
 Попович Богдан 38  
 Попович Б. 108, 120, 215  
 Попович Й. 117, 121, 125, 130, 219  
 Попович Й. С. 11, 125, 152, 219  
 Попович Р. 35  
 Потрч И. 125, 127, 214, 225  
 Прегель И. 10, 26  
 Прежихов Воранц 16, 125, 127, 137, 213—215, 223, 225, 227, 239—261, 263, 264  
 Прохазка Д. 27  
  
 Пруст М. 152, 170—172, 176  
 Пушкин А. С. 181, 219  
  
 Ракич М. 36, 219  
 Ранкович С. 11  
 Раткович Р. 130  
 Рацин К. 125, 214  
 Ремарк Э. М. 46, 47, 242  
 Рильке Р. М. 152  
 Ристич М. 55, 56, 128, 146, 156  
 Роллан Р. 28, 29, 130, 187  
 Рыжова М. И. 20, 251  
 Рябова Е. И. 14, 15, 20, 32, 126, 215, 217, 225  
  
 Сакулин П. Н. 151, 154  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 178, 188, 205  
 Секулич И. 47, 114, 136, 222  
 Селакович М. 70  
 Селимович М. 60, 236, 265, 266  
 Селишкар Т. 26, 214  
 Симич Н. 117, 121  
 Синклер Э. 100, 102, 112, 117  
 Скерлич Й. 11, 44, 121  
 Слодняк А. 127  
 Сремац С. 11, 152  
 Сташкович Б. 11  
 Стипетич З. 173  
 Судета Д. 26  
 Сучков Б. Л. 20, 162  
 Сушич Д. 265, 266  
  
 Тавчар И. 14  
 Тадиянович Д. 116  
 Тимофиевич Д. 128  
 Тимофеев Л. И. 235  
 Толстой А. Н. 68, 112, 218  
 Толстой Л. Н. 15, 122, 138, 218, 219, 239, 267  
 Томчик М. 20  
 Топер П. М. 46, 47  
 Тресич А. 27  
 Тургенев И. С. 12, 15, 63, 129  
  
 Уевич Т. 26, 28  
 Ускокович М. 11, 44, 80, 129  
 Утехин П. П. 83  
 Уэллс Г. 210  
  
 Фейхтваггер Л. 112, 187, 193, 212  
 Фельдман М. 28  
 Финжгар Ф. 14, 32  
 Флакер А. 68, 113  
 Фокс Р. 71, 100  
 Фрагеш И. 61, 84, 85, 162, 165, 172

- Франичевич М. 60  
 Франичевич-Плочар Ю. 265, 266  
 Франс А. 210, 212  
 Фрейд З. 100, 101  
 Фриче В. М. 154
- Хегедушич К. 153, 154, 156, 172  
 Хемингуэй Э. 46, 47, 242  
 Хинг А. 267  
 Хорват Й. 135  
 Хорев В. А. 236
- Цанкар И. 6, 14, 15, 28, 31, 62, 63,  
 80, 212, 215, 219, 227, 228, 233,  
 237, 263  
 Цар-Эмиш В. 32  
 Цесарец А. 10, 13, 16, 17, 25—27,  
 29—31, 34, 39, 48, 55, 59—109,  
 111, 119—123, 129, 132, 133, 137,  
 140, 142, 159, 171, 185, 212, 226,  
 231, 236, 238, 240, 247, 262  
 Цесарич Д. 111, 116  
 Цихлар-Нехаев М. 13, 80, 181  
 Црнянский М. 10, 16, 26, 34—59,  
 80, 81, 88, 93, 101, 110, 111, 115,  
 133, 212, 231, 247, 262
- Чапек К. 179, 187, 188, 193, 199,  
 200, 210, 212  
 Чепгич Х. 117  
 Чернышевский Н. Г. 219  
 Чехов А. П. 176, 188  
 Чипико И. 11  
 Чолакович Р. 100, 174, 211  
 Чопич Б. 125, 264, 265, 266
- Чосич Б. 16, 35, 48, 116, 125, 126,  
 128—137, 262  
 Чосич Д. 265—267
- Шекспир У. 102, 219  
 Шеноа А. 12, 180, 201  
 Шерлаимова С. А. 66  
 Шимич А. Б. 25, 26, 28, 36  
 Шимунович Д. 10, 32  
 Шицел М. 9  
 Шматлак С. 6  
 Шнайдер С. 164, 171  
 Шолян А. 267  
 Шоп Н. 26  
 Шрабек Ф. 66  
 Штих Б. 215
- Щепанович Б. 267
- Энгельс Ф. 68, 218, 221  
 Энгельсфельд М. 160, 165, 171,  
 172  
 Эразм Роттердамский 152, 180,  
 201  
 Эренбург И. Г. 94, 179
- Юркович М. 81, 82  
 Юрчич Й. 13
- Яковлева Н. Б. 20, 57  
 Яковлевич С. 116, 127, 128  
 Якшич Дж. 63  
 Яневский С. 265  
 Ярц М. 26, 125

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . . . .	3
ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА К РЕАЛИЗМУ . . . . .	23
Роман в 20-е годы . . . . .	23
Лирический мир Милоша Црњанского . . . . .	34
Романы Августа Цесарца . . . . .	59
РОМАН 30-х ГОДОВ. ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА . . . . .	110
Своеобразие литературного процесса в 30-е годы . . . . .	110
Новое в «старом» реализме . . . . .	126
Обличительный реализм Мирослава Крлежи . . . . .	137
Роман исторического оптимизма. Прежихов Воранц . . . . .	213
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	262
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	269
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	284

*Галина Яковлевна ИЛЬИНА*

## РАЗВИТИЕ ЮГОСЛАВСКОГО РОМАНА в 20—30-е годы XX века

Утверждено к печати

Институтом славяноведения и балканистики АН СССР

Редактор издательства *Е. В. Белова*

Художник *Э. Л. Эрман*. Художественный редактор *С. А. Литвак*

Технический редактор *И. В. Бочарова*

Корректоры *Ф. А. Дебабов, Г. Н. Джиоева*

ИБ № 29777

Сдано в набор 15.03.85. Подписано к печати 31.05.85. А-10381. Формат 84×108<sup>1/2</sup>

Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная новая.

Печать высокая. Усл. печ. л. 15,12. Усл. кр. отг. 15,12, Уч.-изд. л. 18,3.

Тираж 1000 экз. Тип. зак. 1234 Цена 1 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»  
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6



1988

Г.Я.ИЛЬИНА • РАЗВИТИЕ ЮГОСЛАВСКОГО РОМАНА