ИСТОРИЯ КУЛЬТУР СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

ТОМ III

inslav

ИСТОРИЯ КУЛЬТУР СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

В ТРЕХ ТОМАХ

inslav

inslav

Министерство образования Российской Федерации
Государственная академия славянской культуры

История культур славянских народов

Том III

Культура XX века: от модерна до постмодернизма. Народная культура славянского региона

Москва
2008

inslav

ББК 63.3(0)
И 90

Редакционная коллегия:
И.К. Кучмаева (руководитель авторского коллектива),
Г.П. Мельников (ответственный редактор), *М.Н. Громов*,
Захари Захариев (Болгария), *Славенко Терзич* (Сербия)

Авторы:
К. Аврамов (Болгария), *М.Н. Громов, А.А. Гугнин, Г.Я. Ильина, Ю.А. Лабынцев, Е.Е. Левкиевская, Г.П. Мельников, С. Младеновски* (Македония), *А.А. Плотникова, Б. Ристовски* (Македония), *Н.Н. Старикова, Е.В. Степанян, Л.А. Сугай, В.А. Хорев, Л.Л. Щавинская*

Художественное оформление:
В.Е. Гусева

Подбор иллюстративного материала:
Г.П. Мельников

И 90 **История культур славянских народов**. В 3-х тт. Т. III: Культура XX века: от модерна до постмодернизма. Народная культура славянского региона / Отв. ред. Г.П. Мельников. – М.: ГАСК, 2008. – 505 с., илл.

ISBN 5-85291-020-1
ISBN 5-7013-0098-6 (Т. III)

Том III заканчивает систематизированное аналитическое рассмотрение развития славянских культур, доводя его до начала XXI в., а также включает раздел о народной культуре, завершая исследование, начатое в I и II томах, изданных в 2003 и 2005 гг. Издание является реализацией проекта, утвержденного и финансово обеспеченного Министерством образования РФ в 2002 г. Книга адресована студентам, преподавателям и всем, интересующимся культурой славянского региона. Комплексное интердисциплинарное исследование подобного масштаба в мировой славистике осуществляется впервые.

Изадание осуществлено при финансовой поддержке Внешторгбанка и приурочено к 15-летию ГАСК.

ББК 63.3(0)

© ГАСК, 2008
© Авторы, 2008
© В.Е. Гусева, художественное оформление, 2008
© ООО НИЦ *Инженер*, 2008

inslav

Оглавление

Часть I. СЛАВЯНСКИЕ КУЛЬТУРЫ В XX в.

Глава 36. Русская культура 9
М.Н. Громов (разделы 1; 2);
Г.П. Мельников (разделы 4; 5.2; 6.1; 6.3);
Е.В. Степанян (разделы 5.1; 6.2);
Л.А. Сугай (раздел 3)

Глава 37. Украинская культура 107
Г.П. Мельников

Глава 38. Белорусская культура 128
Ю.А. Лабынцев,
Л.Л. Щавинская

Глава 39. Польская культура 142
Г.П. Мельников (разделы 2.4; 3.3; 3.4; 5.3; 5.4; 6.2)
В.А. Хорев (разделы 1; 2.1; 2.2; 2.3; 3.1; 3.2; 4; 5.1; 5.2; 6.1)

Глава 40. Чешская культура 223
Г.П. Мельников

Глава 41. Словацкая культура 290
Г.П. Мельников

Глава 42. Серболужицкая культура 309
А.А. Гугнин

Глава 43. Болгарская культура 323
К. Аврамов (Болгария)

Глава 44. Культура югославянских народов 353
Г.Я. Ильина Н.Н. (Введение; разделы 2; 3);
Н.Н. Старикова (Введение; раздел 1)
М. Младеновски, Б. Ристовски (Македония) (раздел 4)

inslav

Часть II. НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СЛАВЯНСКОГО РЕГИОНА

Глава 45. Народная культура восточных и западных славян 445
Е.Е. Левкиевская

Глава 46. Народная культура южных славян 462
А.А. Плотникова

Глава 47. Народное искусство славян 478
Г.П. Мельников

Список иллюстраций 498

Члены редколлегии издания и авторский коллектив III тома 503

inslav

Часть I

СЛАВЯНСКИЕ КУЛЬТУРЫ В XX ВЕКЕ

inslav

inslav

Глава 36

Русская культура

М.Н. Громов (*разделы 1; 2*);
Г.П. Мельников (*разделы 4; 5.2; 6.1; 6.3*);
Е.В. Степанян (*разделы 5.1; 6.2*); Л.А. Сугай (*раздел 3*)

1. Общие тенденции и вехи развития

XX столетие оказалось одним из самых трагичных и вместе с тем одним из самых плодотворных в истории отечественной культуры.Ее развитие можно условно разделить на три периода. Первый охватывает дореволюционную эпоху начала века, второй связан с революцией 1917 г., повлекшей насильственное разрушение старой культуры и созданием новой советской, третий, переживаемый и поныне, относится к постсоветской эпохе. В рамках данных периодов также можно выделить подпериоды, переходные состояния, опережающие или отстающие темпы развития отдельных видов творческой деятельности и другие градации. При этом не следует забывать, что создание культурных ценностей, формирование отдельных школ и стилей представляет собой непрерывный творческий процесс, который нельзя вместить в узкие хронологические, идеологические или политические рамки. Не следует забывать и о том, что отечественной культуре, если брать за ее начало период еще не христианизированной Древней Руси, немногим более тысячи лет, и потому XX век в этом отношении является, с одной стороны, итогом всего предыдущего развития, с другой же — является лишь ступенью, стадией ее продолжающейся и устремленной в будущее эволюции, которую подобает объективно оценить. Сейчас, когда минувший век все далее уходит в прошлое и вместе с тем еще он не забыт, пришла пора пристально вглядеться в него.

inslav

Культура предреволюционной России представляет собой удивительно яркое, интересное, разнообразное зрелище. Блистала респектабельная столица империи Санкт-Петербург с его величественными дворцами, импозантными правительственными учреждениями, изысканными художественными салонами, великолепными театрами, артистическими кафе, книжными магазинами и библиотеками, музеями и синематографом. И все это находилось в кольце дымящих труб больших и малых заводов, в круге бедных рабочих окраин, где париям общества экстремистами разных мастей внушались идеи разрушения монархии, церкви, традиционного уклада жизни. Чувствовалось приближение грядущей страшной катастрофы, и на этом фоне обострялось восприятие мира. Закатная роскошь погибающей культуры великой империи у одних вызывала щемящую тоску, у других — желание забыться в изощренных богемных увеселениях, у иных же — накипающую ненависть и стремление сокрушить несправедливый порядок.

Власть, как всегда, плохо понимала роковой ход событий и была далека от народа. В 1913 г. по всей стране прошли торжества по поводу 300-летия дома Романовых. Царская семья совершила путешествие по памятным местам, посетив в том числе колыбель династии — старинный волжский город Кострому, где позднее в парке над рекой был заложен грандиозный памятник — часовня по проекту А. Адамсона. Народ ликовал, и, казалось, ничто не предвещало скорого краха империи. Но грянет революция, мученически погибнет царская семья, а недостроенный памятник грубо переделают в постамент, на котором станет с протянутой непропорционально длинной рукой фигура нового вождя — В.И. Ленина. Ради почитания этого идола новой идеологии снесут много стоящих в центре города храмов и памятник Ивану Сусанину, а саму Кострому сделают серым рабочим социалистическим городом, панорама которого будет изображена внутри здания железнодорожного вокзала, построенного в годы пятилеток. Панораму же старой Костромы, поражающую своей живописной красотой, можно увидеть в читальном зале местного университета, бывшей семинарии. На примере того, что произошло с Костромой в минувшем веке, можно увидеть, какую Россию мы действительно потеряли.

Остается только завидовать тем, кто видел в дореволюционный период и подлинный блистательный Петербург с ожерельем загородных дворцов, и старинные русские города с их неповторимым обликом, и матушку Москву со всеми ее древними святынями, и монастыри с налаженным хозяйством и богатыми ризницами, и многочисленные дворянские усадьбы с их неповторимой атмосферой гармонии природы, архитектуры и муз, и многолюдные села, где народ прилежно трудился, соблюдал праздники и старые обычаи, и поморские поселения на севере Руси, и казачьи станицы на юге, и старообрядческие деревни на востоке, и многое-многое другое, что было разрушено, искалечено, испорчено, переделано на новый лад. Старая Россия обладала ценнейшим культурным достоянием, которое созидалось, собиралось, оберегалось много веков и было включено в реальную повседневную жизнь. Мало что осталось от этого богатства.

inslav

В революционные годы в нашей стране произошла подлинная культурная катастрофа, более тяжкая, нежели при монгольском разорении XIII в. или во времена Смуты начала XVII в. Во втором и третьем случаях гибли отдельные города, творения искусства и культуры, однако сам тип культуры, уклад жизни, образ видения мира сохранялись как основа воспроизводства культуры. В случае же культурной революции, мы имеем дело с тотальным разрушением самого типа культуры, уничтожением отдельных людей и целых сословий как носителей и создателей культурных ценностей и насильственным насаждением новой нетерпимой квазирелигиозной идеологии с ее примитивной неопаганистской направленностью и утопическими проектами мирового фаланстера. Об этой опасности писали авторы сборника «Вехи» (1909). Виднейшие философы и общественные деятели С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк и другие, осмысливая опыт революции 1905–1907 гг., указывали на недальновидность власти, ограниченность консерватизма и гибельность радикализма, охватывавшего все большее число людей, в том числе в среде интеллигенции, которая призывала к свободе, выступая против тирании самодержавия, но первой пострадала от новой несвободы и еще худшей тирании большевистского строя.

Представители новой власти, захватившие ее нелегитимным путем, не обладали, за немногим исключением, высокой личной культурой. Кроме этого субъективного фактора, действовал и ряд объективных. Старая культура разрушалась не по невежеству (хотя было и такое), но сознательно в целях расчистки пространства для строительства новой. Несогласных изгоняли в эмиграцию, уничтожали в лагерях, принуждали служить режиму. Была разработана программа так называемой культурной революции. Она имела положительные черты: распространение грамотности, введение элементарного образования для широких масс, налаживание профессиональной подготовки преимущественно в технических учебных заведениях, строительство клубов и библиотек. Советская власть нуждалась в квалифицированных специалистах, которые могли бы, не особо задумываясь, ревностно исполнять намеченные планы, обслуживать технику, как мирную, так и военную. Но все, что выходило за пределы регулируемого сверху социального функционирования, не поощрялось, преследовалось, наказывалось.

После первых лет революционной горячки, после господства пролеткультовских настроений, когда А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского, классические балет и театр, реалистическую живопись и народное искусство считали устаревшими и подлежащими списанию, произошло некоторое отрезвление. Пришла пора избирательного использования сохранившегося культурного наследия. В этот период оживляется, правда ненадолго, краеведческая деятельность, открываются музеи, порою с тенденциозными экспозициями в классово выраженном духе. В Москве прошла выставка, на которой среди прочих экспонатов было выставлено изображение знаменитой «Троицы» Андрея Рублева с лежащими под ней кандалами. Намек был очевиден — есть рабство физическое, а есть и духовное.

inslav

Классовый подход к культуре породил деление ее на прогрессивную и реакционную, к первой относили творения угнетаемого народа, начиная с рабов Древнего Рима и кончая пролетариатом, ко второй — все то, что натворили рабовладельцы, феодалы, крепостники, буржуа. Творческая интеллигенция и национальные гении препарировались по этому же принципу. У них критиковалось все реакционное, консервативное, антинародное и восхвалялось прогрессивное, революционное, народное. Критика царизма Л.Н. Толстым — это хорошо, его религиозные искания — это плохо. Симпатии А.С. Пушкина к декабристам — это замечательно, его доверительные отношения с царем — это опускалось. Учитывая всенародную любовь к А.С. Пушкину, его в 1930-х гг. сделали своеобразным номенклатурным гением, называя именем поэта все, что можно, и что нельзя. Тотальное переименование городов, улиц, учебных заведений явилось целенаправленной кампанией по искоренению исторической памяти. Многие одиозные названия, не имеющие никакого отношения к отечественной истории и культуре, дожили до сего дня.

Отношения государства и церкви в дореволюционной России, построенные по византийской модели цезарепапизма, были далеки от декларировавшейся симфонии, особенно после реформы Петра Великого. Но вот 4 ноября 1917 г. восстанавливается патриаршество в России на Поместном соборе, собравшемся в Москве в храме Христа Спасителя. Однако последующие события показали враждебность новой коммунистической власти по отношению ко всем верованиям, кроме собственной мифологии, представляющей причудливую смесь наивной веры во всемогущество науки, тенденциозно интерпретированной истории, примата материализма, упрощающего видение мира, и фанатичной уверенности в том, что можно построить на грешной земле царство Божие, но без Бога. Неудивительно, что этот титанический богоборческий проект, на осуществление которого были брошены колоссальные людские, материальные, финансовые ресурсы, закончился грандиозным котлованом, в котором погибло так много народу. В этом кроется одна из причин краха СССР, обладавшего огромным материальным потенциалом, но духовно обессиленного и шедшего в никуда.

Утопическому социальному проекту построения идеального общества в СССР соответствовал архитектурный проект строительства невиданного по своему масштабу Дворца Советов. Храм Христа Спасителя был взорван, как была сметена старая Россия, а на его месте приступили к возведению самого большого на земле здания. По замыслу архитектора это было столпообразное сооружение выше Эйфелевой башни с огромной статуей Ленина наверху. Оно должно было стать градообразующим и идеологическим центром новой социалистической Москвы, его высотной доминантой, видимой со всех сторон города. Ансамбль Кремля выглядел игрушкой близ его подножия. Город кардинально перепланировывался, прокладывались широкие проспекты, сносились старые здания, уничтожался облик старой Москвы. Но этой вавилонской башне XX в. не суждено было подмять под собой древний город. До Великой Отечественной войны его не успели возвести, после нее этот суперпроект по здравому размышлению был отвергнут, а на месте

inslav

котлована в духе утилитаризма хрущевской поры построили бассейн «Москва». Сам же проект претерпел несколько новых модификаций, прошел ряд конкурсов и был реализован в виде массивного стеклянного «аквариума» в самом центре Кремля — Кремлевского дворца съездов, ради чего снесли несколько исторических построек. Дворец предназначался для нескольких тысяч делегатов XXII съезда КПСС, принявших в 1961 г. программу строительства коммунизма, с треском провалившуюся. Для тех же делегатов была построена крупнейшая гостиница «Россия», для чего снесли часть заповедного Зарядья. Сейчас этот проект назван архитектурной ошибкой, несообразно огромное здание рядом с Кремлем снесено, и на его месте будет воздвигнуто нечто, напоминающее застройку старого московского квартала. Подобных архитектурных и социальных просчетов в советский период было сделано немало, часть из них можно исправить, большинство же — неисправимо.

Было бы, однако, неверно думать, что советская эпоха не привнесла ничего позитивного в эволюцию культуры. Значительные усилия были направлены на развитие науки, особенно тех ее отраслей, которые имели стратегическое значение. Поддерживались материально представители отечественной науки, которые имели мировую известность и были лояльны по отношению к новой власти, такие как физиолог И.П. Павлов и естествоиспытатель К.А. Тимирязев. Были созданы Физико-технический институт под руководством А.Ф. Иоффе и Центральный аэрогидродинамический институт, где работал Н.Е. Жуковский; заложены основы для приоритетного положения советской науки в области математики, физики, химии, авиастроения, освоения космоса. Гуманитарные науки развивались гораздо слабее и были сильно идеологизированы.

Художественная жизнь страны после ее бурного неуправляемого существования в первые послереволюционные годы начинает все более регулироваться и контролироваться властью. Она рассматривается не как область эстетического творчества, а прежде всего как средство воспитания в духе коммунистической идеологии. В начале 1930-х гг. упраздняются все литературные группировки и художественные ассоциации и создаются творческие союзы писателей, композиторов, художников, театральных деятелей, кинематографистов, руководимые коммунистами. Настойчиво утверждаются принципы соцреализма, партийности, народности искусства. В этих непростых условиях наиболее талантливые деятели культуры, такие как М.А. Шолохов, А.А. Ахматова, И.О. Дунаевский, Д.Д. Шостакович, создают произведения, прошедшие испытание временем.

Перед угрозой фашистского нашествия возвращается в культурную жизнь страны историческая и патриотическая тематика. Большой успех имел фильм «Александр Невский» С.М. Эйзенштейна с музыкой С.С. Прокофьева. Клин бронированной рыцарской конницы на льду Чудского озера будет ассоциироваться с танковыми клиньями немецкого вермахта, с которыми будут сражаться советские воины как русские богатыри сотни лет назад. Иван Грозный и Петр Первый, напоминавшие И.В. Сталину его собственную безжалостную государственную

inslav

деятельность, становятся популярными персонажами литературы, театра, кино. Немало деятелей культуры стремились угодить не только абстрактной советской идеологии, но и конкретному вождю, внося свой посильный вклад в формирование культа личности. Позднее они постараются не афишировать эту сторону своего творчества.

Иначе были настроены деятели культуры, оказавшиеся в эмиграции. Лишь некоторые, из них подобно М. Горькому, А.И. Куприну, А.Н. Толстому, вернулись на родину. Большинство же не могли принять порядки, царившие в Советской России, хотя жестоко страдали в отрыве от родины. Сотни талантливых ученых, педагогов, архитекторов, богословов, философов создавали научные, культурные, образовательные центры в Париже, Берлине, Праге, Белграде, США, Софии. Они хранили традиции дореволюционной России, помогали Отечеству в годы второй мировой войны и дождались, наконец, признания заслуг на своей исторической Родине. Искусственно разделенные течения отечественной культуры — эмигрантское и находящееся на своей почве — сейчас восстанавливают разорванное единство, а русская культура в целом приобретает то общеевропейское звучание, которое она имела в начале XX в., когда шли в Париже «Русские сезоны» С.П. Дягилева, ставились в европейских театрах пьесы А.П. Чехова, а в Ясную Поляну стремились к непокорному мудрецу Л.Н. Толстому почитатели его таланта со всего мира.

После смерти И.В. Сталина наступила некоторая либерализация в культурной жизни страны. Хрущевская «оттепель», по образному выражению И.Г. Эренбурга, породила некоторые надежды. Шестидесятники в поэзии, прозе, критике, живописи, музыке, театре и кино восприяли духом, однако репрессии против Б.Л. Пастернака, А.И. Солженицына, М.Л. Ростроповича показали, что слегка демократизировавшийся советский режим по-прежнему не терпит свободы творчества и подлинной независимости автора. Волюнтаризм Н.С. Хрущева, грубо диктовавшего деятелям культуры, что и как им следует изображать в своих работах, застойный консерватизм Л.И. Брежнева и его преемников во власти показали живучесть старых методов управления культурой.

Перестройка и реалии 1990-х гг. на завершающем этапе развития отечественной культуры XX в. привели ее к качественно иному состоянию. Пропал диктат партии, но исчезла государственная поддержка. Отменена цензура, однако полился поток отнюдь не шедевров. Произошла демилитаризация науки, и при этом многие институты, лаборатории, научные школы оказались в бедственном положении. Разрешили создавать коммерческие частные образовательные структуры, однако немалая их часть оказалась менее эффективной по сравнению с прежней государственной системой образования. У культуры в целом вместо прежнего оппонента — молоха государства с партийной идеологической надстройкой — появился новый, в виде золотого тельца, служители которого не брезгают ничем ради достижения прибыли. Навязчивая реклама, внедрение чуждых образцов поведения, неумеренная вестернизация культуры, явно вышедшая за допустимые

inslav

рамки, масс- и попкультура, виртуализация сознания и поведения — это реалии сегодняшнего дня. Однако и в этих условиях культура не умирает, она приспосабливается, модифицируется, ищет новые варианты развития. Вместо серого единообразия в архитектуре мы видим появление интересных современных общественных и частных зданий, спортивных сооружений, выставочных залов. Открываются новые театры и студии. Возрождается отечественный кинематограф. Не так давно созданный телевизионный канал «Культура» предлагает интересные, без рекламных вставок программы. На ежегодных книжных ярмарках появляется большое число произведений научной, художественной, публицистической, мемуарной и иной литературы, при этом заметно возросло качество полиграфического исполнения. Однако подлинных шедевров отечественной литературы, музыки, живописи, зодчества, театра и кино мы по-прежнему ждем с большой надеждой и упованием.

Происходят перемены к лучшему в сфере духовной культуры, наиболее пострадавшей в советский период. В стране восстанавливаются и создаются заново тысячи храмов и сотни монастырей. Монастырь всегда был духовным оплотом русской культуры, своеобразным аналогом средневекового университета, где под литургические циклы осуществлялся подлинный синтез искусств и художеств. Накануне революции в царской России было более 1200 обителей, в том числе таких новых, как Марфо-Мариинская. Перед второй мировой войной их не осталось вовсе. Была закрыта даже Троице-Сергиева лавра, и погасла лампада у мощей преподобного Сергия, о горестном последствии чего еще ранее предупреждал великий русский историк В.О. Ключевский. Ныне, если взглянуть на динамику последних двадцати лет, мы видим совершенно иное отношение к духовной, сакральной, религиозной составляющей культуры. Уместно говорить о возникновении неоцерковного искусства: иконописи, фресковой росписи, мозаичного дела, деревянной резьбы иконостасов, шитья и, конечно, архитектуры. Далеко не все произведения являются подлинно высокодуховными творениями: коммерциализация, стремление дешевле сделать и дороже продать, тяга к внешнему украшательству проникли в самую тонкую область творчества. Однако подобные факты можно найти и в прошлые эпохи, и не только в церковном искусстве. Культура и искусство как ее часть всегда были разноуровневы, разнокачественны, разногениальны. Прекрасным примером восстания из мертвых является возрождение старейшего московского Данилова монастыря, к которому тактично пристроена новая часть.

Вместе с восстановлением государственных символов страны возрождение старых традиций, возвращение забытых имен, исконных названий улиц и городов означают наступление периода большой Реставрации, которая в сочетании с происходящей модернизацией определяет противоречивый облик современной России.

inslav

2. Философская мысль

Русская философия минувшего столетия прошла тот же тернистый путь, что и вся отечественная культура. Ее эволюцию также можно условно разделить на три периода: дореволюционный, советский и постсоветский с учетом особого статуса философии русского зарубежья. Резких границ между данными периодами нет, однако принципиальные различия в специфике философского процесса существуют. Некоторые мыслители, подобно В.Ф. Эрну, скончавшемуся в 1917 г., целиком принадлежат первому периоду. Творчество других, например, Н.А. Бердяева (1874–1948), укладывается в три этапа — дореволюционный, непродолжительный в Советской России и самый плодотворный в эмиграции. Долгожители вроде А.Ф. Лосева (1893–1988) олицетворяют едва ли не весь путь отечественной мысли в прошедшем веке.

На рубеже XIX–XX вв. вплоть до разрушения старой культуры в послереволюционные годы русская философия переживала наивысший подъем в своей истории. Если для русской литературы этот период был «Серебряным веком», то для отечественной философии та минувшая пора может с полным правом называться «золотым веком». Тогда ослаб диктат старой политической системы, тирания новой еще не наступила. Никогда философское мышление не развивалось так свободно и разнообразно. Существовала подлинная полифония мысли, проявлявшаяся в наличии различных школ, течений, направлений, появилась возможность высказывать свои взгляды, издавать книги, статьи, журналы, организовывать философские, религиозные, психологические общества, осуществлять свободные дискуссии и обсуждения. Разумеется, не следует идеализировать предреволюционную ситуацию. Достаточно вспомнить, какую ожесточенную полемику вызвала публикация «Вех» (1909), какие раздвались резкие высказывания, какие язвительные отклики и рецензии в адрес оппонентов присутствовали в печати, с какой ненавистью к царскому режиму и тем, кто прямо или косвенно его поддерживал, относились радикалы и экстремисты.

Ушедший из жизни на рубеже веков В.С. Соловьев оказал значительное влияние на философскую, эстетическую, религиозную мысль. Его учение о Всеединстве, софиология, апология добра и красоты, критика отвлеченного мышления и западного рационализма оказали существенное воздействие на всю русскую мысль Новейшего времени. Столь же важным было наследие Ф.М. Достоевского, одного из предтеч экзистенциализма, изложившего свой мучительный поиск истины в литературных произведениях, публицистике, дневниковых записях. В первое десятилетие XX в. продолжалась деятельность яснополянского мудреца Л.Н. Толстого, страстно выступавшего с обличением социальной несправедливости, пропагандировавшего свою этику ненасилия как протест против усиливавшегося насилия, искавшего свой особый религиозный путь на основе ведущих мировых религий и, прежде всего, рационалистически интерпретируемого христианства.

inslav

Если вышеперечисленные гиганты духа оказывали свое прижизненное и пожизненное воздействие вне зависимости от официальных институтов, то параллельно с ними существовала преподававшаяся в университетах и духовных академиях более профессиональная по формальному принципу, но менее свободная по возможности выражения университетско-академическая философия. В университетах не отдавалось предпочтения какому-либо одному философскому направлению. Среди представителей так называемой профессорской или школьной философии выделяют неокантианцев А.И. Введенского, И.И. Лапшина, Г.И. Челпанова, феноменолога Г.Г. Шпета, позитивиста Н.И. Кареева, персоналистов А.А. Козлова и Л.М. Лопатина, философов права С.А. Муромцева, М.М. Ковалевского, П.Н. Новгородцева, Б.А. Кистяковского. Подобное разнообразие философских направлений на университетских кафедрах и факультетах было явлением общеевропейским. Если учесть, что многие профессора обучались или стажировались за границей, хорошо владели иностранными языками, имели широкие научные контакты с зарубежными коллегами, то можно прийти к выводу о близости русской профессиональной философии к европейской в предреволюционный период (все это было ликвидировано в советское время и понемногу восстанавливается сейчас).

Несколько иначе выглядело положение философии в духовных академиях и семинариях. Там ориентировали прежде всего на святоотеческое наследие, а уж потом на западную и русскую философскую традицию, европейская мысль при этом изучалась достаточно основательно. Необходимо учесть, что студенты и профессора знали древние языки и современные западные (а в Казанской академии и восточные). Это давало возможность читать в подлинниках тексты античных, средневековых, новоевропейских авторов и иметь таким образом самую основательную базу для изучения мировой философской и богословской мысли. Так, руководитель кафедры метафизики и логики Московской Духовной академии А.И. Введенский, изучавший философию в университетах Германии и Франции, написал интересные очерки, опубликованные в журнале «Богословский вестник» и изданные отдельной книгой «Западная действительность и русские идеалы». К школе так называемого нового богословия относится М.М. Тареев, издавший фундаментальный труд «Основы христианства. Система религиозной мысли». Выпускником Казанской академии был видный религиозный мыслитель В.И. Несмелов, написавший трактат «Наука о человеке», высоко оцененный философской общественностью. В советский период академии были закрыты, а традиция духовно-академической философии пресечена. Ныне она возрождается, как возрождается и ее связь с университетской профессиональной философией. О плодотворности таких связей до революции свидетельствует, в частности, творчество П.Д. Юркевича, профессора Киевской Духовной академии и Московского университета, развивавшего концепцию кардиогнозиса и оказавшего положительное влияние на В.С. Соловьева.

Одним из самых ярких и нестандартных мыслителей предреволюционной поры является В.В. Розанов. Выросший в бедном костромском захолустье он

inslav

благодаря своему таланту и острому перу, будучи сотрудником газеты «Новое время» в Санкт-Петербурге становится одним из самых популярных авторов. В.В. Розанов нашел неповторимую манеру мудрствования в искрящейся афористике, в метких дневниковых записях, в своеобразном философском импрессионизме, когда художник слова пытается запечатлеть самые тонкие движения души. При кажущейся спорадичности мысль В.В. Розанова конкретно направлена на «метафизику пола», на тайну любви и брака. Переехав после революции 1917 г. в Сергиев Посад, он пишет пронзительную по своей боли работу «Апокалипсис нашего времени», оставшуюся незавершенной, и умирает от истощения и болезни на руках о. Павла Флоренского в 1919 г.

Весьма оригинально направление русского космизма, представленное именами Н.Ф. Федорова, К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского и их несовпадающими учениями. Философия «общего дела» Н.Ф. Федорова, именуемая им супраморализмом, направлена на решение гигантской задачи воскрешения предков и заселения ими космического пространства. К.Э. Циолковский известен не только как теоретик космических полетов, но и как, по его собственному выражению, «панпсихист», признающий чувствительность всей Вселенной. А.Л. Чижевский развивал идею о воздействии космической энергии, прежде всего солнечной, на биологические и социальные процессы планеты Земля. Он разработал концепцию гелиотараксии, влияния солнечных возмущений на поведение людей в отдельности и социума в целом. В.И. Вернадский создал учение о переходе жизни на Земле от биосферы, когда доминировали природные процессы, к ноосфере как целенаправленному воздействию человеческого разума на все процессы, в том числе природные. Три последних ученых и мыслителя продолжили свою деятельность в советский период, адаптируясь к новым идеологическим и политическим реалиям. Особенно успешно реализовал себя в многообразной творческой работе академик В.И. Вернадский, подобно Леонардо да Винчи и М.В. Ломоносову, универсальный исследователь и теоретик. Русский космизм в целом является существенным вкладом отечественной науки и философской мысли в мировую культуру.

Примером своеобразной философской династии является семья князей Трубецких. Сергей Николаевич (1862–1905), специалист по античной философии, разработал учение о Логосе. Его брат Евгений Николаевич (1863–1920) написал несколько фундаментальных трудов, в числе которых одно из лучших исследований о миросозерцании В.С. Соловьева, он же первым из историков философии обратил внимание на древнерусскую иконопись как «умозрение в красках», последней его книгой стало исповедальное сочинение «Смысл жизни», изданное в голодной Москве в 1918 г. Сын старшего брата Николай Сергеевич (1890–1938) стал одним из основоположников евразийства, лингвистом, этносоциологом европейского уровня, профессором Венского университета, разработавшим сложные проблемы генезиса русской культуры, ее взаимодействия с восточной и западной цивилизациями. Роль семейного фактора в воспитании высокоинтеллектуальных традиций весьма велика, как об этом свидетельствует приведенный пример. Мож-

inslav

но вспомнить и семью известного историка С.М. Соловьева, из которой вышли великий философ В.С. Соловьев, поэт-символист С.М. Соловьев.

При рассмотрении общей панорамы идейных и философских течений в России нельзя не упомянуть о продолжении материалистической традиции, представленной, в частности, Г.В. Плехановым. Он выступает как апологет ортодоксального марксизма, исследователь творчества В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, А.И. Герцена, автор незавершенного труда «История русской общественной мысли». Г.В. Плеханов считал, что рабочий класс в крестьянской России должен довести до конца дело европеизации страны, начатое Петром Великим. Он не одобрял радикализм большевиков, не принял Октябрьскую революцию и умер в Финляндии.

В предреволюционные годы марксизм имел различные модификации, в том числе так называемый «легальный марксизм», которым увлекались на раннем этапе такие выдающиеся мыслители, как С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, крупные философы и общественные деятели П.Б. Струве, М.И. Туган-Барановский. Особняком стоит эмпириомонизм А.А. Богданова, разработавшего тектологию как всеобщую организационную науку. Богостроительство представлено эмпириосимволизмом П.С. Юшкевича и «социалистическим религиозным сознанием» А.В. Луначарского.

Общие тенденции и этапы развития отечественной философии лучше всего просматриваются в эволюции наиболее ярких ее представителей. Одним из них является С.Н. Булгаков (1871–1944). Родившийся в семье провинциального священника в небольшом городке Ливны, он, учась в семинарии, переживает период религиозного сомнения, бросает ее, поступает на юридический факультет Московского университета, по окончании которого преподает политическую экономию. Итогом раннего периода его эволюции стал сборник статей «От марксизма к идеализму», симптоматичное название которого стало призывом для многих представителей мыслящей интеллигенции. Он сближается с рядом религиозных философов, в том числе с о. Павлом Флоренским. Прекрасный по своей глубине портрет двух этих выдающихся мыслителей создал художник М.В. Нестеров в картине «Философы». В 1918 г. С.Н. Булгаков был рукоположен в сан священника. Он уезжает на юг, в Крым, оттуда в эмиграцию. По пути, в Стамбуле, посещает константинопольский храм Св. Софии, что стало одним из важнейших событий в его духовной жизни. В Праге он создает Братство святой Софии, но вскоре уезжает в Париж, где в Свято-Сергиевском богословском институте становится главой так называемой парижской школы русского богословия за рубежом. Умер С.Н. Булгаков во время фашистской оккупации, молясь за освобождение России. Основой его философских и богословских воззрений является учение о Софии Премудрости Божией, вызвавшее много споров, не прекращающихся до сего дня. София трактуется С.Н. Булгаковым в разные годы и в разных работах по-разному: от дерзновенного придания ей особой ипостасности до смиренного признания за ней роли эстетически гармонирующей посредницы между Творцом и тварным

inslav

миром. С.Н. Булгакову принадлежит «Философия имени», являющаяся одним из основополагающих трудов по оригинальному русскому философско-богословскому течению имяславия, которое связано также с работами о. Павла Флоренского, А.Ф. Лосева, В.Ф. Эрна и других мыслителей. От материализма к идеализму, от марксизма к святоотеческому преданию, от богоборчества к стопам всепрощающего Отца, с радостью принимающего блудного сына, исстрадавшегося на тернистом пути познания Истины — подобный путь проделали многие дети блудной дочери — российской интеллигенции.

Другим представителем отечественной софиологии является уже упоминавшийся крупнейший ученый, богослов, эстетик, религиозный мыслитель П.А. Флоренский (1882–1937). Он не увлекался легальным марксизмом, раньше других вернулся в лоно церкви, после университетского образования получил богословское и стал одним из лучших преподавателей Московской Духовной академии, редактором «Богословского вестника». После революции пытался спасти Троице-Сергиеву лавру путем превращения ее в музей с сохранением действующего монастыря, работал искусствоведом, редактором «Технической энциклопедии». Он не скрывал своих убеждений и священнического сана, за что был арестован, сослан в Соловецкий лагерь и расстрелян. Его трагическая кончина является, по словам о. Сергия Булгакова, одним из самых мрачных событий русской истории в советский период, ибо убийство гениального ученого и мыслителя было настоящим преступлением против отечественной и мировой культуры. По своим взглядам П.А. Флоренский был последователем В.С. Соловьева, стремившегося к цельному знанию и синтезу науки, философии, богословия. Развивая концепцию Всеединства, он выдвигал свою теорию «конкретной метафизики» в виде своеобразной монадологии, имеющей иерархическое устроение. П.А. Флоренский связует теодицею с антроподицеей, считая Церковь тем столпом, на котором зиждется божественная Истина. С ней же он соединяет свое понимание Софии как одной из основ храмостроительства и церковного искусства. Именно в храмовом действе осуществляется подлинный синтез искусств под литургические циклы. Иконостас предстает как эстетически и символически выраженная история человечества от Адама и Евы до грядущего Страшного суда. Отдельная икона есть изображение молитвенного образа и одновременно как бы окно в вечность, приоткрываемую приемом обратной перспективы. Из культа проистекает культура, она противостоит как созидательный процесс хаосу энтропии. П.А. Флоренский в гениальных прозрениях во многом опередил свое время и был трагически с ним несовместим.

Триаду великих мыслителей России XX в. замыкает Н.А. Бердяев. Хотя он был ярко выраженным христианским философом, его жизненный путь, духовная эволюция, основополагающие идеи в немалой степени отличаются от таковых его коллег. С молодых лет и до конца дней своих он предстает бунтарем, апологетом свободы, борцом против всякой тирании. Юный Н.А. Бердяев порывает со своей дворянско-аристократической средой, увлекается революционной деятельностью, его исключают из университета и ссылают в Вологду. Затем он отходит от марксиз-

inslav

ма и становится одним из вождей «нового религиозного сознания». Октябрьскую революцию философ не принял, однако пробыл в Советской России до 1922 г., когда вместе с большой группой оппозиционно настроенных интеллектуалов был изгнан из страны. Он обосновался во Франции, где стал одним из самых активных деятелей эмиграции: основал и редактировал журнал «Путь», сотрудничал с издательством «ИМКА-Пресс», читал лекции, общался и дискутировал с известными европейскими философами. Всеобщую известность получило его эссе «Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы», где он пророчествовал о грядущих катаклизмах. Лучшие свои работы Н.А. Бердяев написал в эмиграции, среди них «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» и «О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии». Он утверждал примат свободы над бытием и первенство творчества над рутинным существованием, протестовал против дегуманизации общества, засилья технократии, подавления личности, особенно в тоталитарных государствах. Н.А. Бердяев, как и большинство деятелей эмиграции, много и мучительно размышлял о России, ее предназначении и судьбе. Русский народ, живущий на разломе Европы и Азии, антиномичен по действию в нем темных и светлых сил — от Стеньки Разина до Серафима Саровского, выразивших два полюса, две противоположности его исторического бытия. Н.А. Бердяев не принимает коммунистический режим на своей Родине и верит в будущее постсоветской России, до которого он не дожил.

Среди других мыслителей, заброшенных в эмиграцию, можно отметить Л. Шестова (1866–1938), жившего во Франции и оказавшего немалое влияние на формирование экзистенциальной философии. Профессором Свято-Владимирской Духовной академии в США был Н.О. Лосский (1870–1965), сторонник интуитивизма и создатель фундаментальной системы метафизики с этической доминантой. В Германии трудился, но после установления нацистского режима уехал в Швейцарию, где и закончил свои дни, И.А. Ильин (1883–1954). В противовес Л.Н. Толстому он утверждал тезис о «сопротивлении злу силой», являлся одним из идеологов белого движения, сторонником сильной и великой России. В Литве преподавал историю и философию Л.П. Карсавин (1882–1952), разрабатывавший учение о симфонической личности и создавший фундаментальную «Философию истории». Его судьба трагична: после занятия Литвы советскими войсками и установления жесткого политического режима начались гонения, Л.П. Карсавина арестовали, судили, отправили в ГУЛАГ, где он умер от туберкулеза.

Л.П. Карсавин некоторое время примыкал к оригинальному течению, возникшему в эмиграции и известному как евразийство. В 1921 г. в Софии вышел сборник статей Н.С. Трубецкого, П.Н. Савицкого, П.П. Сувчинского, Г.В. Флоровского под названием «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев». Затем выходят и другие сборники, брошюры, монографии, журналы и газеты. К евразийцам примыкают Г.В. Вернадский, В.Н. Ильин и многие иные философы, историки, писатели, культурологи. Их идеи вызывают интерес своей новизной, дискуссии по поводу евразийства проходят как за рубежом, так и в

inslav

СССР. Это течение явилось реакцией на новую геополитическую ситуацию после первой мировой войны, падения трех империй, кризиса западничества и выхода книги О. Шпенглера «Закат Европы». На обширной территории Российского государства, исторически выступившего преемником империи Чингизидов, сложился в особых природных и социальных условиях многонародный синтез несмешавшихся этносов при доминировании славянского и туранского. Попытки подчинить его экспансии романо-германского мира признаются негативными по своим последствиям. Необходимо снять накопившиеся деформации, переосмыслить сложившуюся ситуацию и попытаться реализовать «евразийский проект» после падения большевизма. Смысл этого проекта состоит в отказе как от бюрократизации дореволюционной России, так и тоталитаризма советского режима, построении надклассового общества, где воодушевленные «идеей-правительницей» свободные граждане сообща строят справедливое общество. Данный проект был очередной утопией, евразийство раскололось и распалось как течение, однако его идеи живут и сейчас. Видным поздним евразийцем был Л.Н. Гумилев (1912–1992).

Приходится констатировать, что наивысшие достижения русской мысли в XX в. относятся к дореволюционному периоду и эмиграции. Однако и в СССР несмотря на идеологический и политический диктат отечественная философия, как и другие виды культуры, продолжила свое существование в новых специфических условиях. Одни философы, сложившиеся до революции, как А.Ф. Лосев и В.Ф. Асмус, внешне признав постулаты марксизма, внутренне сохраняли свою духовную автономию и, пробиваясь сквозь цензурные преграды, стремились к объективному изложению идей. Другие, подобно Г.И. Челпанову и П.П. Блонскому, уходят с опасного поля философии и переключаются на исследования в области психологии и педагогики. Плодотворными оказываются философско-филологические изыскания, где успешно работали М.М. Бахтин, С.С. Аверинцев, В.В. Бибихин. К ним примыкают исследования в области семиотики, оформившиеся в тартусско-московскую школу (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, В.В. Иванов, В.Н. Топоров). Сложилось направление, именуемое «философские проблемы естествознания» (А.К. Тимирязев, С.И. Вавилов, И.В. Кузнецов, В.С. Степин). Высоким профессионализмом отличаются труды по логике, гносеологии, эпистемологии (Э.В. Ильенков, П.В. Копнин, М.К. Мамардашвили, В.А. Лекторский). Были и язвительные критики советской системы вроде А.А. Зиновьева.

В период кризиса советской системы, ее крушения и сравнительно короткого по историческим меркам постсоветского периода появились новые идеи и новые имена. Г.С. Батищев разрабатывает проблематику творческого отношения человека к миру в рамках межсубъектного подхода, а в поздних работах приходит к уяснению ценностей православной антропологии, этики и педагогики. А.С. Панарин, пройдя сложную эволюцию через поиски аутентичного марксизма, западничества, евразийства, обратился к христианским византийско-славянским основаниям культуры и социума, активно защищая национальную идентичность, своеобразие этносов и народов перед подавляющим действием глобализации. Идея

inslav

неопатристического синтеза, выдвинутая как задача современной мысли еще Г.В. Флоровским, равно как синергийная интерпретация исихазма, привлекают С.С. Хоружего. Углубляются исследования по истории отечественной мысли от раннего средневековья до современного ее положения. Складывается такое интегральное направление, как философское россиеведение, актуальное в нынешнее кризисное время.

Современное состояние русской мысли можно определить как собирание камней после тяжелого разрушительного периода. Создается необходимая инфраструктура в виде научных сообществ, дискуссионных клубов, возвращаются забытые тексты и имена, переводятся западные и восточные исследования, укрепляются международные связи. Этот период строительства «после перерыва» необходим для творческого подъема, тем более, что потенциал наиболее креативной эмигрантской философии почти иссяк, последствия советского периода внутри страны еще не преодолены, молодая поросль не достигла полной зрелости. Однако есть надежда на то, что спустя столетие, повторяя исторический цикл, отечественная мысль начнет новое восхождение к вершинам философского творчества, опираясь на опыт предшествующих периодов.

3. Культура Серебряного века

Рубеж XIX–XX вв. в русской культуре. Русская культура этого периода представляет собой феномен, заслуживающий специального рассмотрения в силу его принципиальных отличий как от культуры XIX в., так и от культуры последовавшей затем советской эпохи. Рубеж веков заявил о себе величайшими научными открытиями и революцией в технике. Менялись представления о физических законах, материи, движении. На смену веку пара пришел век электричества. Бескрайняя Россия испещрена и соединена системой железных дорог, а в 1901 г. Транссибирская магистраль достигает Порт-Артура. Колоссально возросли темпы индустриализации и урбанизации. В повседневную жизнь россиянина, в первую очередь городского жителя, входят современные технические достижения — граммофон, телефон, телеграф, радиосвязь. Новейшее европейское изобретение — синематограф (кино) — практически сразу осваивается в России: в Париже первый коммерческий показ состоялся в конце 1895 г., а уже весною 1896 г. демонстрации фильмов проходили в Петербурге, затем в Москве и Нижнем Новгороде.

Начало века было отмечено принципиальными и беспрецедентными изменениями в сфере печати: в 1913 г. разовый тираж газет (1050 наименований) достиг 3,3 млн экземпляров. С 1900 по 1913 г. значительно выросли тиражи дешевых изданий. Появился новый тип читателя — «вполне интеллигентный человек из фабричных рабочих» (определение библиографа Н.А. Рубакина). Чертами отечественной культуры конца XIX – начала XX в., определившими существенную демократизацию социальных и политических институтов, явилось повышение уровня грамотности и значительное распространение среднего и высшего образования.

inslav

В целом в этот период происходит смена типа культуры — начинается эра культуры массовых коммуникаций. Новая индустриальня культура несла в себе заряд социальных противоречий, столкновений и катастроф, так как при объективном сближении (в силу развития новых технологий) элитарной и массовой культур сохранялся колоссальный разрыв между уровнем жизни социальной верхушки и народом. Идеям насильственного разрушения общества, страны, всего мира противостояло в начале XX в. стремление представителей русской интеллигенции сохранить культуру России и проложить новые пути творчества.

Окончание XIX в. воспринималось многими деятелями культуры как явление исключительное, знаменующее конец исторического цикла и начало совершенно иной эпохи. По словам А.А. Блока, «самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий». Ощущение рубежности, кризисности, катастрофичности времени, исчерпанности того «вектора жизни», которым до сих пор шла Россия, нашедшее воплощение в поэзии 1890-х гг., сменялось чаяниями жизни и радости. «Появились вдруг «видящие» средь «невидящих», — уверял впоследствии Андрей Белый, — все казалось им новым, охваченным зорями космической и исторической важности: борьбой света с тьмой, происходящей уже в атмосфере душевных событий, еще не сгущенной до явных событий истории, подготовляющей их»[1].

В эпоху «творческого подъема поэзии и философии после периода упадка», по словам Н.А. Бердяева, «русскими душами овладели предчувствия надвигающихся катастроф. Поэты видели не только грядущие зори, но и что-то страшное, надвигающееся на Россию и мир»[2]. Переплетались умонастроения конца века (fin de siécle[3]) и начала: декаданс и авангард.

Двумя войнами — русско-японской и первой мировой — и тремя революциями ознаменован конец петербургского (имперского) периода русской истории. То была эпоха социально-политических катаклизмов, но, как отмечал А.С. Панарин, «в истории нередок парадокс, когда прорывы в культуре, в духовном, нравственном, эстетическом опыте осуществляют не наиболее преуспевшие по меркам материального благополучия и могущества, а, напротив, несущие бремя экономической или военной неудачи»[4]. В ряду таких исторических примеров стоит русская культура начала XX в.

Неудовлетворенность глобальным сциентизмом позитивизма, разочарование в народнической идеологии и практике обусловили духовные поиски интеллигенции. Кризис народничества приводил к переоценке всех ценностей, к отказу от традиционного для русской интеллигенции призыва к жертвенному подвигу во имя народа. «Духовный вакуум» переломной эпохи стал основанием для недолгого «укорене-

[1] *Белый А.* О Блоке. М., 1997. С. 32.

[2] *Бердяев Н.А.* Самопознание. М., 1991. С. 164.

[3] Выражение «fin de siécle» вошло в моду в Европе, а затем в России после постановки 17 апреля 1888 г. одноименной пьесы французских писателей Микара и Жювено.

[4] *Панарин А.С.* О возможностях отечественной культуры // Новый мир. 1996. № 9.

inslav

ния» марксистских идей в интеллигентском сознании. «Переболев марксизмом» и осознав, что прогресс как движение к достижению «царства свободы» является «не законом исторического развития, а нравственной задачей, не бытием, а долженствованием» (С.Н. Булгаков), многие представители русской интеллигенции, в частности приверженцы «легального марксизма», переходят на позиции философского идеализма, выступают провозвестниками «нового религиозного сознания». Религиозно-философские искания рубежа XIX–XX вв., отстаивание нравственного идеала по своему духовному напряжению, по силе интеллектуальной мощи и влиянию на жизнь тогдашнего российского общества дают основания говорить о философско-религиозном ренессансе как определяющей черте культуры анализируемой эпохи. Центральными проблемами философских и общественных споров являлись вопросы «Христианство и культура», «Интеллигенция и церковь», «Революция и культура». Выдвинутая эпохой плеяда русских мыслителей возводила обсуждение проблемы «власть – интеллигенция – народ» на уровень философской рефлексии. Однако идеи духовной реформации русское общество и русская интеллигенция в массе своей не смогли понять и принять, по-прежнему полагаясь на преобразование внешних (политических) условий жизни. В то же время религиозно-философские искания дали импульс и во многом предопределили беспрецедентный взлет интеллектуального и художественного творчества.

Эпоха трех революций дала России первый опыт парламентаризма, формирования политической культуры, парламентской деятельности партий. Первая Государственная дума несмотря на все ограничения при ее выборах и бойкотирование ее со стороны левых партий оказалась, по определению С.Ю. Витте, более левой, чем ожидали. Депутаты, среди которых были известные юристы, ученые, земские и общественные деятели, предложили программу неотложных преобразований в России и со всей остротой поставили перед императором, правительством и страной вопросы о всеобщем избирательном праве, о полном уравнении в правах всех граждан и отмене привилегий, об ответственности правительства перед народом, об искоренении самовластия чиновников, о недопустимости наказания смертью; о наделении землей тех, кто ее обрабатывает, о предоставлении наемным рабочим «свободы организации и самодеятельности для повышения их материального и духовного благосостояния»; о всеобщем бесплатном образовании; о справедливом распределении налоговой тяготы; об удовлетворении «потребности племен и народностей» сохранять и развивать «своеобразие в отдельных сторонах быта»; о полной политической амнистии. Выдвинутая думцами программа развития России являлась альтернативой революции, однако Николай II расценил первый российский парламент как «очаг призыва к бунту». Первая Государственная дума просуществовала всего 72 дня, не менее трагическая судьба постигла и последовавшие три созыва Думы, но опыт парламентаризма для истории и культуры России трудно переоценить.

Не менее ярко расцвет культуры проявлялся в художественном творчестве эпохи, давшей миру такое количество великих имен, что их трудно перечислить.

inslav

Значимость художественного, научного и философского наследия, созданного на протяжении нескольких десятилетий, невозможно переоценить: достижения того краткого периода вполне сопоставимы с культурными накоплениями целых столетий. Не случайно писатели русского зарубежья в своих статьях и мемуарах, а также А.А. Ахматова в «Поэме без героя», ретроспективно обращаясь к началу XX в., окрестили 1890–1900-е гг. «Серебряным веком». И название, получившее официальное признание в России лишь с 1990-х гг., и временные границы данного периода, и объем самого понятия, и ценностные характеристики Серебряного века — все относится к вопросам дискуссионным.

Серебряный век: термин и понятие. «Серебряный век» не столько временное, сколько стилистическое определение. Первоначально обращенный к собственно поэзии, термин приобрел расширенное толкование, распространившись на всю русскую литературу и вообще культуру в целом — художественную, философскую, бытовую. В эмигрантской эссеистике и мемуаристике термин соотносился преимущественно с модернистскими течениями литературы и искусства. В работах современных исследователей смысловой объем понятия неодинаков. Одни подразумевают под «Серебряным веком» преимущественно модернистскую и близкую к ней культуру, другие употребляют данное словосочетание как синоним всей духовной культуры порубежного периода.

Бесспорно, Серебряный век — это не только век символистов и постсимволистов, модерна и авангарда: это и век М. Горького, И.А. Бунина, А.И. Куприна, более того, это эпоха позднего Л.Н. Толстого, В.Г. Короленко и А.П. Чехова, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, Н.А. Римского-Корсакова, чьи таланты засверкали на рубеже столетий новыми красками, это век русского реалистического театра и рождавшегося реалистического кинематографа.

Обновление мироощущения — типологическая черта, характеризующая не только художественную сферу русской жизни рубежа XIX–XX вв., но всю культурную парадигму Серебряного века. Более того, трансформации в мировосприятии художника порубежья есть следствие глобальных мировоззренческих и методологических изменений, порожденных, прежде всего, величайшими научными открытиями. Русские ученые-естествоиспытатели, инженеры, изобретатели, деятели образования внесли свой неоценимый вклад в научно-технический прогресс конца XIX — начала XX в. Серебряный век — это век Н.Е. Жуковского и С.А. Чаплыгина, А.С. Попова и Д.Н. Зелинского, И.И. Мечникова и И.П. Павлова, К.Э. Циолковского и В.И. Вернадского, П.Н. Лебедева и И.И. Сикорского и многих др.

В определении исторических границ рассматриваемой эпохи наблюдается большой разброс мнений. Одни считают, что «век» оказался удивительно коротким: продолжался менее четверти столетия. Другие говорят о предыстории и эпилоге «русского ренессанса». Предлагают его началом считать знаменитую речь Ф.М. Достоевского о Пушкине (1880), лекции В.С. Соловьева «Чтения о Богочеловечестве» (1880–1887) или же кончину философа в 1900 г. Но чаще Серебряный век отсчитывают от знаменитой лекции Д.С. Мережковского «О причинах упадка

inslav

и о новых течениях современной русской литературы» (опубл. в 1893 г.). Основами нового искусства автор провозглашал «мистическое содержание», «символы» и «расширение художественной впечатлительности»[1]. Далее выходят в свет три поэтических сборника «Русские символисты» (1894–1895), представивших публике стихи В.Я. Брюсова и его окружения, появляются в печати произведения Ф.К. Сологуба, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонта, разворачивается переводческая деятельность русских поэтов, знакомящих читателей с новыми веяниями в европейской словесности. В литературе начинается эпоха символизма. Однако, даже если отправной точкой периода считать рождение первого модернистского течения — символизма, то первой заявкой на разрыв с «утилитарной» литературой и критикой, на разрыв с народническим движением можно считать публикацию в 1884 г. статьи «Старинный спор» Н.М. Минского. Конечно, данное выступление против диктата народнических традиций и реалистических принципов не имело такого влияния и значения, как лекция-манифест Д.С. Мережковского, но Н.М. Минский опередил собрата по новому направлению и в манифестации новых философско-этических и художественно-эстетических идей, опубликовав в 1890 г. трактат «При свете совести», провозглашавший в жизни и творчестве примат личности и отказ от народопоклонения, а также постулировавший теорию религиозного экстаза — «мэонизм» (от греч. μή'όν — не-сущее, несуществующее, небытие), проповедующую стремление к недостижимой и непостижимой святыне.

Если же рассматривать появление модернизма не только как литературного, но и общекультурного стиля, то в русской архитектуре, например, он известен с 1880-х гг. Искусствоведы выделяют период раннего модерна (1880–1890), соотносимого с европейским Art Nouveau. Причудливо орнаментированный, нацеленный на поиск большого стиля ранний модерн стал воплощением фантастических идей о городе-мечте. Приоритетным типом зданий раннего модерна становится особняк со сложным, неповторимым, глубоко символичным внешним и внутренним декором. Так в отечественной художественной культуре начинают реализовываться идеи ухода от тусклой обыденности в мир красоты.

Рождение символизма в русском изобразительном искусстве, которое исследователи связывают не только с М.А. Врубелем, но и с ведущим передвижником И.Е. Репиным, приходится на конец 1880-х гг., когда в России еще нет литературного символизма. Правда, протосимволистские тенденции сказывались в творчестве К.К. Случевского, К.М. Фофонова, В.С. Соловьева. Позднее, выстраивая свою родословную, поэты-символисты своими предтечами и первыми творцами направления называли не только их, но и Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского и даже Н.В. Гоголя.

Итак, неоромантические тенденции проявляются в русской культуре уже в 1880-е гг. Становление стиля модерн происходит параллельно с явными изменениями в классическом реализме: роман уступает место малым жанрам прозы; в

[1] *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVIII. С. 217.

inslav

творчестве позднего И.С. Тургенева, В.М. Гаршина, В.Г. Короленко, А.П. Чехова ярко проявляются романтические тенденции, как бы подготавливается почва для неоромантизма и неореализма, взаимоотношения, противостояние и взаимовлияние которых будут составлять основное содержание литературно-художественного процесса рубежа веков. Так, 1892 г. ознаменован не только лекцией-манифестом Д.С. Мережковского и появлением сборника его стихов «Символы», но и первой публикацией М. Горького: в газете «Кавказ» был напечатан рассказ «Макар Чудра». За год до этого в Орле был издан сборник юношеских стихов И.А. Бунина, а через год, в 1893 г., журнал «Русское богатство» опубликовал его рассказ «Деревенский эскиз» («Танька»), засвидетельствовав рождение Бунина-прозаика. В том же году и тот же журнал напечатал горьковский рассказ «Челкаш», повесть «Впотьмах» и рассказ «Лунной ночью» А.И. Куприна. В 1898–1899 гг. в петербургском издательстве выходят «Очерки и рассказы» М. Горького, которые приносят автору колоссальный успех. Таким образом, складывались параллельно два крыла единого художественного процесса: неоромантическое и неореалистическое. При всех стремлениях к размежеванию и максимализме декларационных заявлений участников школ и группировок, сущностью художественного процесса Серебряного века являлась не конфронтация неореализма и неоромантических течений, а их взаимное обогащение, «перетекание» приемов и методов, рождение переходных форм, «неразрывное неслияние».

Если за точку отсчета Серебряного века принять появление новых художественных тенденций — рождение модернизма и неореализма в искусстве и литературе, — то нижняя граница периода будет колебаться между 1880-ми и 1890-ми гг. Правомерно при этом рассматривать 1880-е гг. как прелюдию, предысторию, культуры Серебряного века и далее выделять в социокультурном развитии России конца XIX – начала XX в. три основные периода, практически совпадающие с десятилетиями: 1890-е, 1900-е, 1910-е гг.

Не меньше разночтений и споров связано с определением верхней границы Серебряного века. Концом эпохи считают и политический рубеж — 1917 г., и 1915 г., и даже предвоенный 1913 г. Но есть и другие суждения: завершение короткого «века» отодвигают то к концу 1920-х, то к концу 1930-х годов. По мнению ряда исследователей, Серебряный век «эмигрировал» и «продолжал излучать затухающее сияние едва ли не до начала второй мировой войны»[1].

Творческая энергия 1890–1900-х гг. действительно сохранялась в Советской России первого ее десятилетия. Как отдельная ветвь единой русской культуры складывалась художественная и научная жизнь первой волны русской эмиграции. «Железный занавес» в 1920-е гг. еще не разделял наглухо эмиграцию и метрополию. Особо следует оговорить и такую связующую линию двух составляющих отечественной культуры 1920–1930-х гг., как жизнь и творчество деятелей Сереб-

[1] *Крейд В.* Поэзия первой эмиграции // Ковчег. М., 1991. С. 6.

inslav

ряного века, оставшихся во «внутренней эмиграции» (М.А. Волошин, А.А. Блок, А. Белый и др.) и ставших своеобразным итогом-эпилогом Серебряного века.

Однако все названные и многие другие явления культуры, корнями связанные с традициями Серебряного века, не только по времени, но и по сути и духу принадлежат уже иной, постреволюционной, эпохе. Академическая история требует более строгого и традиционного определения временных границ анализируемой культурной истории. Отмечая сильнейшее влияние наследия Серебряного века на всю последующую культуру, все же следует ограничить эпоху как таковую более тесными пределами: Серебряный век длился с конца XIX в. до конца гражданской войны.

Основные характеристики. Антиномии и противоречия, известные и предыдущим векам отечественной культуры, на пересечении XIX–XX вв. многократно усиливаются и достигают своего апогея. Время, жизнь и культура равно и не без оснований получают взаимоисключающие определения: вырождение – возрождение, декаданс – ренессанс, кризис – расцвет, прогресс – регресс, упадок – взлет.

Частичное объяснение и оправдание столь разным оценкам дал Н.А. Бердяев в статье «Варварство и упадничество»: «Но было бы ошибочно видеть в упадничестве что-то исключительно отрицательное и бессильное. Упадничество есть также и огромное утончение и усложнение, в нем есть своя красота и свой свет. Декаданс культуры дает последние цветы, прекрасные и утонченные»[1]. Принимая бердяевское «оправдание» декаданса, следует расширить сферу анализа и ввести в качестве типологической оценки культуры эпохи категорию амбивалентности. Идейная противоречивость, неоднозначность культурных явлений, схождение крайностей проявлялись повсеместно и на всех уровнях. Архаика вступала в союз с авангардом, воинствующий индивидуализм — с соборностью (развитие индивидуальности, личности трактуется как обязательное условие соборности), западничество с неославянофильством, марксизм с богоискательством. Эпоха характеризовалась одновременно эсхатологическими предчувствиями и программами жизнетворчества. Именно из трагизма современности вырастал у деятелей культуры жизнеутверждающий пафос. Как отмечал А.Н. Скрябин, «чтобы стать оптимистом в настоящем смысле этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». При всем глубочайшем осознании трагедии страшного мира, пафос утверждения, а не отрицания, пронизывал поэзию А.А. Блока. Ставшие классическими строки стихотворения «О, я хочу безумно жить…» являются не только самохарактеристикой поэта, но и художественным кодом Серебряного века.

Полистадиальность, характерная в целом для русской культуры, в 1890–1900-е гг. проявилась с особой силой: декаданс сменялся авангардом, модернизм соседствовал с реализмом, материализм с идеализмом, неореалистические и неоромантические тенденции в искусстве и литературе, сталкиваясь, противоборствуя, перетекая и не сливаясь, создавали полифонизм художественных методов и стилей.

[1] *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1. С. 371, 372.

inslav

Характерные для любой культуры противоположные тенденции — к повторению уже известного и созданию принципиально нового — в Серебряном веке обозначились с особой резкостью. Культура данной эпохи, бесспорно, может характеризоваться как инновационная. Однако новаторство, например, в художественной сфере, не просто сочеталось с сохранением традиций, но в подавляющем большинстве проявлений реализовало себя именно в интерпретации, переосмыслении и отражении образцов прошлого. Как отмечал А. Белый, «начиная с "Мира искусства" и кончая "Весами", органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта: с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны — воскрешают забытое прошлое»[1].

Пространство культурного диалога получает на рубеже XIX–XX вв. колоссальное расширение. Наряду с традиционными для России связями с культурными центрами Европы (Францией, Германией, Великобританией, Италией, Испанией) научные интересы и художественные искания деятелей Серебряного века обращены практически ко всем странам и континентам. При этом понятия «родное» и «вселенское» не противопоставляются: все эпохи, все цивилизации, культуры всех народов становятся объектом научного и художественного познания, мировые шедевры пересоздаются на русском языке, порождают многочисленные отклики и отзвуки, воспринимаются как собственная ценность. Такие поэтические проекты, как «Сны человечества» В.Я. Брюсова с задачей воссоздания истории всемирной поэзии и шире — культуры — во всех существовавших лирических формах (от песен австралийских аборигенов до современной западной поэзии), «Зовы древности» (1908) — религиозные гимны народов мира, переложенные К.Д. Бальмонтом, поэтические экскурсы по Африке Н.С. Гумилева, цивилизационные проблемы, отраженные в поэзии и прозе И.А. Бунина, цикл А.Д. Кастальского «Из минувших веков», представивший в музыкальных картинах искусство Древнего Востока, Эллады, Древнего Рима, Иудеи, Руси, колоссальное расширение географических, исторических границ архитектурных и живописных произведений — все это новые черты русской культуры.

Что же касается такой типологической черты русской культуры, как соборность, то она, как отмечал Н.А. Бердяев, скорее, была связана с идеями всенародной коллективной культуры и религиозным возрождением через искусство. Современные исследователи гораздо строже судят об изменениях, произошедших в самой культуре в результате трансплантации разнообразных духовных «ересей» в тело православной отечественной культуры. Но именно Серебряный век с его идейными блужданиями и заблуждениями, богоискательством и богостроительством, обращением просвещенных кругов к оккультизму, теософии и антропософии, сумел повернуть общество к вопросам религии, соединить светскую интеллигенцию и представителей Церкви на Религиозно-философских собраниях.

[1] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 338.

inslav

1903 г. был ознаменован событием, оказавшим колоссальное влияние на религиозное, общественно-политическое и художественное самосознание русских. Речь идет о «втором рождении» великого угодника Божьего, молитвенника Земли Русской Серафима Саровского. Обретение мощей святого, всероссийские торжества по случаю его канонизации всколыхнули всю страну: спасительная Благодать Духа Святого одинаково изливалась на всех предстоящих на чествованиях в Саровской и Дивеевской обителях — от нищих богомольцев до императорской семьи. А. Белый посвятил св. Серафиму одно из лучших своих стихотворений. В период гражданской войны и национальной катастрофы, когда Россия явит миру новых святых мучеников, к образу Серафима обратится М.А. Волошин. Религиозный пафос поэзии Серебряного века станет одной из важнейших линий, связующих ее с веком «золотым» и глубже — с непреходящими православными ценностями Древней Руси. Тема Святой Руси, религиозные мотивы стали ведущими в творчестве В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля. Рубеж веков отмечен также значительными исканиями и открытиями в области духовной музыки (С.В. Рахманинов, А.Т. Гречанинов, А.Д. Кастальский).

Самой характерной особенностью культуры Серебряного века явилось всеобъемлющее стремление к синтезу. Эстетической задачей эпохи выдвигается взаимопроникновение идей и выразительных средств поэзии, театра, музыки, живописи, архитектуры. Стиль модерн представлял собой сложное единство, казалось бы, несовместимых принципов, тенденций и приемов. Сама категория символа трактуется через понятие синтеза, а символизм — как осуществленный до конца синтез. В теоретических трудах А. Белого начинает выкристаллизовываться идея культуры как целого, как символического слияния всех ипостасей творчества (жизнетворчества), идея неразложимости культуры на отдельные ее составляющие, а отсюда невозможность познания, постижения исключительно аналитическим способом.

Авторов Серебряного века отличает синтетичность творчества. А. Белый пишет четыре литературные «симфонии». Творчество М.А. Врубеля не укладывается в пределы станковой живописи: он расписывал храмы, создавал шедевры книжной графики (иллюстрации к «Демону» М.Ю. Лермонтова), занимался майоликой, сценографией. Не менее разноплановым было творчество многих художников объединения «Мир искусства».

Желание соединить Восток и Запад, архаическое и современное, духовное и светское нашло отражение в музыкальных экспериментах А.Т. Гречанинова. Он не боялся новаторских приемов даже в жанре духовной музыки: совмещал православный хор с органом, традиционные православные песнопения с мелодиями католической мессы, грегорианские хоралы и древнееврейские обряды с новейшими мелодическими изысканиями в стиле модерн. Так родились «Демественная литургия» (1917) и итог его творчества — «Вселенская месса» (Париж, 1920-е гг.). Иного рода синтетизм проявился в музыке А.Д. Кастальского. Композитор создал «Братское поминовение героев, павших в великую войну» (1916) — монументальную кантату-реквием для солистов, хора и оркестра, посвященную памяти воинов

inslav

союзных армий первой мировой войны. Кантата была написана на русские, латинские, английские и другие тексты, а вторая ее редакция для хора без сопровождения — «Вечная память» на церковнославянский текст панихиды (1917). Синтез, а не антитеза национального и вселенского начал, «всеотзывчивости» и «почвенности» — определяющий принцип культуры эпохи.

Воплощением идеи синтеза, неотъемлемой составляющей эпохи стало объединение художников, созданное в Петербурге в конце XIX в., заявившее о себе журналом и выставками, от имени которых получило свое название: «Мир искусства». В объединение входили в разное время чуть ли не все передовые русские художники: А.Н. Бенуа, М.В. Добужинский, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, Б.М. Кустодиев, А.Я. Головин, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, З.Е. Серебрякова и др. На выставках мирискусников нередко экспонировались работы художников, далеких от ретроспективности стиля объединения, но близких им по духу. Протест против официального искусства, насаждаемого Академией, утверждение творчества как высшей ценности, стилистические эксперименты объединяли разных авторов, каждый из которых являлся неповторимой индивидуальностью и шел своим путем.

Драматический театр, опера и балет — синтетические виды творчества — переживают на рубеже XIX–XX вв. истинный расцвет. В русле новых исканий возникли восхитившие Европу «Русские сезоны» С.П. Дягилева, знакомившие европейского зрителя и с величайшими шедеврами искусства прошлого (иконописью, живописью XVIII в., классической музыкой), и самыми современными художественными исканиями. Утонченный эстетизм хореографии М. Фокина, талант и мастерство солистов балета В. Нижинского, М. Кшесинской, Е. Гельцер, А. Павловой, Т. Карсавиной, так же как и великих певцов Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова, А.В. Неждановой, приумножали славу русского искусства. Балетные и оперные спектакли демонстрировали эстетически действенный синтез разных искусств. Декорации и костюмы впервые в истории мирового театра обрели самостоятельную художественную ценность. К работе над оформлением спектаклей привлекались лучшие художники, причем всех направлений: от Л.С. Бакста — творца современного сценического костюма, до Н.С. Гончаровой — лидера авангарда.

«Русские сезоны» предопределили возрождение угасавшего в Европе искусства балета, распространение балетных школ по всему миру. Эпохальным явлением было создание И.Ф. Стравинским для дягилевской труппы балетов «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913), открывших мировой музыке и театру новые пути развития.

Ярким примером синтетического мышления может служить также музыка А.Н. Скрябина. В духе исканий своей эпохи он ставил задачи сверхмузыкальные: стремился создать Всеискусство, причем не только соединить в художественном синтезе музыку, слово, театральное представление, живопись, архитектуру, пластику, жест (даже реальную природу), но и создать грандиозное соборное действо. Оставшаяся незаконченной его «Мистерия» претендовала стать высшим выражением Всеискусства. Стремление разрешить проблему синтеза музыки, цвета

inslav

и света сближает творчество А.Н. Скрябина с философией, поэзией и живописью. Прямые аналогии его исканиям можно усмотреть в живописи В.Э. Борисова-Мусатова и группы «Голубая роза», включавшей П.В. Кузнецова, Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина и других, но прежде всего следует, конечно, назвать В.В. Кандинского. Композитор и художник практически одновременно вынашивали замыслы грандиозных творений, воплощающих идею синтеза искусств, взаимодополняемости звука и цвета. А.Н. Скрябин частично реализовал идею в «Прометее», В.В. Кандинский — в сценической композиции «Желтый звук».

Рождение нового синтетического вида искусства — кино, обусловленное техническим прогрессом, — одна из характерных особенностей культуры рубежа XIX–XX вв. Россия не только приняла новое изобретение, но сразу внесла свой русский дух в становящийся кинематограф. Первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (по песне о Степане Разине) был снят в 1908 г. Его демонстрация проходила под специально написанную музыку М.М. Ипполитова-Иванова. Конечно, то были первые шаги отечественной кинематографии, коммерческий дух и отсутствие опыта в работе предопределяли невысокий уровень массовой продукции, но, тем не менее, младенческий русский кинематограф обратился к отечественной классике. В малометражных лентах предпринимались дерзкие попытки экранизации произведений русских писателей-классиков. Вряд ли можно было раскрыть глубину этих произведений за 10–20 минут, но важен факт, что даже с рождением нового технического вида искусства такая типологическая черта русской культуры, как литературоцентризм, не утратилась, а проявлялась в новых формах. Появились первые звезды отечественного кино: И.И. Мозжухин, Вера Холодная, В.В. Максимов, В.А. Полонский, начинали свой творческий путь талантливые режиссеры Я.А. Протазанов, В.Р. Гардин и др.

Проходили процессы демократизации культуры, сближения культуры элитарной и народной, формирование феномена массовой культуры. На страницах элитарного символистского журнала «Весы» в России еще до появления первого русского игрового фильма прозвучала высочайшая оценка кинематографа. А. Белый характеризовал его как «предвестие» нового типа культуры, он уловил, что на смену книжной культуре идет культура новых информационных технологий, и возлагал на «великого немого» надежды на новое единение людей в культурном пространстве.

Синтез искусства и техники стал одной из показательных черт культуры. Выдающийся русский инженер В.Г. Шухов, механик и строитель, теплотехник и технолог, человек, сочетавший в себе черты ученого-энциклопедиста с чисто деловой хваткой, при всей своей занятости находил время для театра. Его увлечение позволило ему внести своеобразный вклад в развитие театрального искусства: первая в стране вращающаяся сцена была сооружена по его проекту и под его руководством для Московского Художественного театра. Своим обращением к театральной механике и технике В.Г. Шухов напомнил в начале века об одной из первородных ипостасей инженера, известной со времен античности, — быть творцом не только военных, но и театральных машин, машин не для уничтожения, а для эстетичес-

inslav

кого удовольствия человека. Неслучайно именно В.Г. Шухов стал и создателем Шаболовской башни, давшей россиянам помимо нового средства связи новые виды искусства: радио и впоследствии телевидение.

На точных инженерных расчетах основывалась архитектура Ф.О. Шехтеля — крупнейшего представителя стиля модерн, украсившего Москву многими особняками и общественно-культурными зданиями (МХТ, особняки Рябушинского, Морозовой и др.).

Чертой времени стали единые выставки архитектуры и художественной промышленности. Достижения строительной индустрии двигали архитектурную мысль, и проекты зодчих диктовали инновационные решения инженеров. Техники шли навстречу гуманитариям, деятели искусства стремились к науке и точному знанию. В литературе воскресает жанр научной поэзии, современные задачи которой определил В.Я. Брюсов в статье «Научная поэзия» (1909).

В поисках стиля. Первый этап культуры Серебряного века, собственно «fin de siécle», не без оснований отождествляется с декадансом, упадком, чувством усталости и превалированием эстетических критериев над этическими. Роскошь, пресыщенность и утомленность изяществом проявляются как черты эпохи — даже архитектурный стиль понимается как стиль жизни. Выход на историческую сцену в начале XX в. «младших» символистов — А.А. Блока, А. Белого, В.И. Иванова, М. Волошина и других, ознаменовавший начало второго этапа, не только изменил тональность символистской поэзии, но и внес в мир русской художественной элиты идеи активного жизнетворчества. Стремление к синтезу не исчерпывается поиском новых художественных форм, преодолением жанровых или видовых границ искусства (поэзии, живописи, музыки и др.), оно не вмещается ни в традиционный синкретизм театра, ни в нарождающееся синтетическое искусство кинематографа, ни в утверждение нового типа полиграфических изданий, в частности литературно-художественных журналов, создаваемых в сотворчестве ведущих литераторов, художников, философов, ученых («Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон»). «Искусство открывается там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни» (А. Белый).

Противопоставляя себя «старшим» символистам (Д.С. Мережковскому, Ф.К. Сологубу, В.Я. Брюсову, К.Д. Бальмонту), «младосимволисты» не принимали крайнего субъективизма, размытости критериев добра и зла, возможности равно воспевать «Господа и Дьявола», самодовлеющего эстетизма и пессимизма «декадентов», отстаивали идею творчества как служения высшему началу. Прежняя культура исчерпала себя, но конец цикла мировой истории — это не предвестие торжества хаоса (как переживало рубеж столетий старшее поколение), а символ грядущего преображения мира, нового богоявления, преддверие новой жизни в Вечности. Эти эсхатологические идеи и чаяния, надежды на духовное возрождение человечества восходили к философии и поэзии В.С. Соловьева, последователями которого провозгласили себя «младшие» символисты.

inslav

«Нас называли “символистами второй волны”; для меня это название значило: “символисты”, но не “декаденты”»[1], — писал впоследствии А. Белый. Младосимволисты выдвигали программу активного социального творчества, преобразования в художественном акте мира, реальности. Для них художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры. Новое искусство в основе своей религиозно, это теургия — магия, с помощью которой можно изменить ход событий, «заклясть хаос», подчинить его себе при помощи слов. Высшая цель символизма — цель культуры — сотворение нового человека. Близким по своим устремлениям к поэтам-младосимволистам был композитор А.Н. Скрябин, который, как отмечал Н.А. Бердяев, искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и неба, у которого «было чувство конца всего старого мира, и он хотел сотворить новый космос».

Программа пересоздания мира и человека была тем основанием, на котором «символисты второй волны», чаявшие кардинальных общественных перемен, шли на сближение с самыми радикальными политическими кругами, приветствовали и революцию 1905 г., и (на первом этапе) октябрьский переворот (статья «Интеллигенция и революция» и поэма «Двенадцать» А. Блока, поэма «Христос воскрес!» А. Белого). Однако первый и второй этапы характеризовались, как отмечалось выше, не только деятельностью символистов: авторы, остававшиеся на реалистических позициях, пользовались гораздо бульшим вниманием и признанием широкой публики, чем декаденты. Событием не только русской, но и мировой литературы стала публикация в 1899 г. романа Л.Н. Толстого «Воскресенье». Произведения позднего А.П. Чехова — новеллиста и драматурга — вершина его творчества и явный прорыв к художественным открытиям XX в. Молодое поколение литераторов — последователей и почитателей русских классиков — демонстрировало не только верность традициям, но и разнообразие творческих индивидуальностей, разнотипность реализма. Не отрекаясь от социальных проблем и критики действительности неореалисты обращались нередко к темной, подсознательной стороне души человеческой, задумывались над вселенскими причинами страдания.

Второй этап характеризуется наиболее тесным единением (при всех творческих расхождениях) молодого поколения реалистов. Писатели А.И. Куприн, И.А. Бунин, М. Горький, Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов, Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, В.В. Вересаев, А.С. Серафимович собирались на «Среды» Н.Д. Телешова, где обсуждали новые произведения, насущные общественные и художественные проблемы. В этом московском литературном объединении сложились доверительные отношения и здесь М. Горький обрел авторов-единомышленников. В 1902 г. он возглавил издательское товарищество «Знание», с 1904 г. «знаньевцы» начали выпускать коллективные сборники прозы и поэзии. В начале века М. Горький заявляет о себе как драматург. Его новаторские пьесы «Мещане» (1901), «На дне» (1902) становятся значимым явлением культурной жизни, обогащают репертуар театров.

[1] *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 536.

inslav

Борьба «знаньевцев» и «скорпионов» («Скорпион» — издательство символистов), взаимные нападки, литературно-общественная полемика — яркая черта второго этапа культурного процесса. И в то же время данный этап характеризовался и явным движением к сближению символистов и реалистов. Символисты не только критиковали, но и высоко оценивали реалистический метод. В.Я. Брюсов, например, писал о реализме как об одном из «исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства». На «башне» В.И. Иванова велись разговоры о совместных художественных проектах. Первая русская революция и общее неприятие существующего политического режима, оппозиционность, мятежный дух произведений невольно сближали в те годы символистов с авторами-«знаньевцами».

Весьма показательно также наличие «промежуточных» между реализмом и модернизмом форм творчества. Речь идет не об эклектических явлениях, но о ярких талантах. Настоящие художники никак не укладывались в рамки одного метода. Полистилизм характерен не только для литературы, но и для живописи, скульптуры, а также для театральных исканий этого периода. Новые тенденции в реалистической прозе и феномен «промежуточного» стиля (творчество Л.Н. Андреева, А.М. Ремизова, М.М. Пришвина, Б.К. Зайцева, Б.М. Кустодиева, С.Т. Коненкова и др.) позволяли современникам ставить вопрос о поиске единого культурного стиля. Московский художественный театр, давший миру разработанную К.С. Станиславским «систему» — школу реалистической актерской игры, требующей полного перевоплощения артиста и ставящей перед ним высокую цель — «сверхзадачу», явил миру, наряду с реалистическими и натуралистическими постановками, образцы символистского искусства («Синяя птица» М. Метерлинка и др.). Если в режиссуре К.С. Станиславского было сильно влияние реализма и натурализма, то постановки В.И. Немировича-Данченко (в особенности пьес Л.Н. Андреева) тяготели к стилю модерн. Наиболее адекватно этот стиль проявился на сцене петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, в частности в постановках В.Э. Мейерхольда. Элементы символизма в значительной мере присутствуют в неоромантической по сути и форме музыке С.В. Рахманинова. Великий композитор внес значительный вклад в развитие русского симфонизма, инструментального концерта и фортепьянной литературы. Как дирижер и пианист он прославил русскую исполнительскую школу во всем мире, в особенности после эмиграции из Советской России. Музыку Рахманинова можно считать квинтэссенцией русской музыкальной школы: соединение пафосности, элегичности, лирической созерцательности, всплесков демонического начала, православной просветленности (его «Литургия» и «Всенощная» дали толчок формированию московской синодальной школы), обращение к фольклору и мировому музыкальному наследию, к русской классической и современной ему символистской поэзии, верность русской традиции в период эмиграции — все это определяет ведущее положение Рахманинова в русской музыке Серебряного века.

Третий этап художественной культуры Серебряного века связан, с одной стороны, с постсимволистскими объединениями (акмеисты, кубо- и эгофутуристы),

inslav

с другой — с новой волной писателей-реалистов. Кроме того, в 1910-е гг. ярко заявила о себе школа неокрестьянских поэтов (Н.А. Клюев, С.А. Есенин, С.В. Клычков, А.В. Ширяевец). Неоромантические течения соперничали между собой и еще больше с символизмом и вместе с тем по-своему развивали его традиции.

На смену символизму пришло новое направление — акмеизм, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, как гласили программные статьи, опубликованные в первом номере журнала «Аполлон» (1913). Отрицая мистицизм и поэтику «соответствий» символистов, лидеры новой школы Н.С. Гумилев, А.А Ахматова, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам опирались на идеи «прекрасной ясности» М.А. Кузмина и «вещную» поэтику И.Ф. Анненского.

С нигилистическим энтузиазмом вступили на российский Парнас футуристы. «Пощечина общественному вкусу», призывы «сбросить с парохода современности» классиков, выпады против символистов — все было направлено против «буржуазной культуры», против обывателя. Критический пафос и утверждение высокой миссии художника в мире, обращение к главным проблемам современности стали главными темами лучших представителей футуризма — В. Хлебникова, В.В. Маяковского.

Вне течений, но обобщая и переплавляя черты многих из них, развивалось поэтическое творчество М.И. Цветаевой, которую наряду с А.А. Ахматовой и несколько позднее вступившим в литературу Б.Л. Пастернаком следует отнести к вершинным явлениям русской и мировой поэзии XX в.

Идея синтеза воплощалась в сближении реалистического искусства и модернизма. Особенно она проявилась в национальной тематике с ее неославянскими мотивами. Профессор Ф.Ф. Зелинский в цикле лекций «Древний мир и мы» (1905–1911 гг.) развивал идею Славянского Возрождения. Его ученики объединились в группу под названием «Союз Третьего Возрождения». Неославянофильские тенденции в русской философии и искусстве, обусловленные социально-историческими причинами, особенно ярко проявились после русско-японской войны и революции 1905–1907 гг. С одной стороны, интерес к славянским древностям отражал патриотические настроения в обществе, с другой — «неоязычество» явилось одним из направлений «богоискательства» русской интеллигенции, формой критики «исторического христианства».

Труды ученых рубежа XIX–XX вв. подготовили почву для художественно-литературных интерпретаций, стилизаций и открытий, связанных со славянской тематикой. Сохраняется интерес к исторической картине на темы русского средневековья (А.П. Рябушкин, С.В. Иванов). Н.К. Рерих, увлекшись археологией, пишет картины, в которых дух древности отразился ярко и образно. Великолепное стилизованное воплощение русских сказок в графике создает И.Я. Билибин. Что касается древнеславянской темы и неоязыческих мотивов в поэзии рубежа веков, то здесь можно выделить три тенденции: во-первых, «книжная» интерпретация мифологических образов (предсимволисты и «старшие» символисты); во-вто-

inslav

рых, воскрешение древних мифологем в неоязыческой поэзии (С.М. Городецкий, В. Хлебников), в-третьих, отражение народных воззрений на природу в стихах неокрестьянских поэтов.

К публике приходят оперы на русские сюжеты, написанные ранее («Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Князь Игорь» А.П. Бородина), но обретшие свое полноценное музыкально-театральное обличие только в Серебряном веке. К ним нужно добавить поздние оперы Н.А. Римского-Корсакова, отразившие разные ипостаси русской ментальности: духовно-православный мистицизм, жертвенность, любовь, добро, но и предательство в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904), по сути, опере-мистерии; глупость власти, раболепие, но и загадочность, таинственность, тягу к Востоку в «Золотом петушке» (1907). Музыкальный язык этих опер, ставших шедеврами отечественного оперного искусства, во многом повлиял на развитие не только русской, но и мировой музыки.

Самое значительное явление синтеза модернизма и древнерусской традиции — это творчество К.С. Петрова-Водкина. Высокая ценность иконы не только как памятника православного благочестия, но и произведения совершенной живописной формы, раскрывшаяся благодаря расчистке позднейших наслоений как раз на рубеже веков, предопределила уход Петрова-Водкина от западных влияний к национальным традициям, от ренессансной аллегории и натурального изображения — к созданию новой реальности, обратной перспективе и мифотворчеству. Художник ощутил свою кровную связь с древнерусским искусством. Созданная в 1912 г. картина «Купание красного коня» — событие эпохальное, определившее не только всю дальнейшую стилистику ее автора, но и лицо русской живописи 10-х гг. XX в. Этот особый неоклассицистско-модернистский вариант архаики — символ русской культуры, отразивший многие черты Серебряного века.

На мировой уровень подняли русскую скульптуру А.С. Голубкина и С.Т. Коненков, обогатив ее импрессионистической пластикой и обращением к миру архаики и символики народной культуры. Творчество Коненкова, по мнению современных искусствоведов, величайшего скульптора за всю историю русского ваяния, необычайно разнопланово, хотя мастер всегда сохраняет национальную основу. Неоклассические образы соседствуют у него с персонажами русского фольклора, библейские герои — с творцами европейской и русской культуры (И.С. Бах, Н. Паганини, Ф.М. Достоевский).

Образование, наука, технический прогресс. Научно-технический прогресс требовал всеобщего повышения образования. В России, как уже отмечалось, возрастал уровень грамотности населения. Большую работу проводили земские начальные школы: к концу XIX в. в них обучалось более 4 млн детей. Однако около 7,5 млн детей образование не получали. В начальных школах Министерства народного просвещения в 1914 г. обучалось около 6 млн детей, общее количество школ и учащихся выросло по сравнению со второй половиной XIX в. Если в 1896 г. в системе Министерства народного просвещения было 898 средних школ, то к 1915 г. их стало 1798. В 1907 г. Министерство просвещения внесло во II Думу

inslav

проект закона «О введении всеобщего начального обучения в Российской империи». Вопрос не был решен, силу закона проект не получил. Больше половины населения оставалось неграмотным.

Значительную роль в народном просвещении играло внешкольное образование. Помимо воскресных школ для взрослых появились рабочие курсы. В 1897 г. открылись Пречистенские рабочие курсы, число их слушателей — 1,5 тыс. человек. С 1890-х гг. получают распространение народные дома — культурно-просветительские учреждения с библиотекой, читальней, театрально-лекционным залом, чайной и торговой палаткой. В качестве примера можно назвать Лиговский народный дом графини С.В. Паниной в Петербурге. В годы первой русской революции появляются народные университеты и просветительские рабочие общества. Особую роль сыграли Народный университет Шанявского, распахнувший свои двери в 1908 г., Народная консерватория, открытая в 1906 г. в Москве при содействии С.И. Танеева.

На рубеже XIX–XX вв. в условиях формирования нового типа культуры индустриального общества образование обретало особый статус, становилось насущной необходимостью представителей всех слоев населения. Чтобы обслуживать сложную, постоянно совершенствующуюся технику, рабочий должен был обладать высокой культурой труда, информированностью, способностью адаптироваться к социально-культурным изменениям, обусловленным научно-техническим прогрессом, повышать свои знания и квалификацию. В процессы индустриализации и урбанизации втягиваются миллионы людей, не только городских жителей, но и крестьян, в корне меняются вековой уклад и традиции.

Наука и техника становятся неотъемлемыми сферами культуры нового времени, значение технического образования неизмеримо возрастает.

Расширяется высшая школа, открываются новые университеты, консерватории (в Саратове, Одессе и Киеве), Музыкальная школа Гнесиных в Москве, технические и сельскохозяйственные учебные заведения, не без труда осуществляются проекты создания нового типа высшего учебного заведения — технического университета. Наиболее горячим приверженцем этой идеи был министр финансов С.Ю. Витте. В 1902 г. в Петербурге начал действовать Политехнический институт.

Важнейшим изменением в системе высшего образования России следует считать разрушение к началу XX в. монополии государства. К 1917 г. число вольных учебных заведений (общественных и частных) достигло 59 и почти сравнялось по количеству с казенными, которых насчитывалось 65. Решались острые для России проблемы женского образования: в начале XX в. насчитывалось около 30 высших женских учебных заведений. В 1911 г. был принят закон о высшем женском образовании.

Русские ученые внесли весомый вклад в мировой научно-технический прогресс. Сложилась петербургская математическая школа П.Л. Чебышева. П.Н. Лебедев сделал ряд открытий мирового уровня в области физики волн, экспериментально доказал существование давления света и возможность измерения его вели-

inslav

чины, прокладывая пути теории относительности, квантовой теории и астрофизике. Б.Б. Галицын по праву признается основоположником сейсмологии. Труды В.И. Вернадского стали основой для появления новых научных направлений в геохимии, биохимии, радиологии. Его учение о биосфере и эволюции биосферы в ноосферу сыграли выдающуюся роль в становлении современной научной картины мира, в формировании экологического сознания.

В области биологии крупных успехов добились И.М. Сеченов, И.И. Мечников, К.А. Тимирязев. Учение И.П. Павлова о высшей нервной деятельности и условных рефлексах, разработка новых принципов физиологических исследований оказали большое влияние на развитие мировой физиологии, медицины, психологии и педагогики. Трудно переоценить заслуги перед наукой И.И. Мечникова, российского биолога и патолога, одного из основоположников сравнительной патологии, эволюционной эмбриологии, иммунологии, создателя научной школы.

Успешно развивается русская историография. В.О. Ключевский сосредоточил свои интересы на социально-экономической истории России. Высшим достижением ученого явился общий курс истории России. Фундаментальные работы по русской и славянской истории создали М.К. Любавский, А.В. Карташев, Ю.В. Готье, С.Ф. Платонов. Западную историю исследовали выдающиеся медиевисты Р.Ю. Виппер, И.М. Гревс, Д.М. Петрушевский.

К концу XIX в. Н.Е. Жуковский разработал метод вычисления подъемной силы крыла самолета. Его открытия в теории и практике самолетостроения являются фундаментом современной аэродинамической науки. В области теоретической механики, гидро- и аэродинамики нельзя также не отметить выдающихся научных достижений С.А. Чаплыгина. Русские исследователи-испытатели не только разрабатывали теорию воздухоплавания, в начале века в России были созданы сверхмощные для тех лет самолеты с несколькими моторами и названиями, отсылающими к русской старине: «Русский витязь», «Илья Муромец», «Святогор». Узнал мир и «русские летающие лодки» (гидросамолеты). Был осуществлен первый рекордный перелет Петербург – Киев и обратно. Г.Е. Котельников изобрел в 1911 г. первый ранцевый парашют. 27 августа (9 сентября) 1913 г. русский авиатор П.Н. Нестеров на высоте 600 м исполнил первую в мире «мертвую петлю». К.Э. Циолковский пишет работы «Исследования мировых пространств реактивными приборами» (1903) и «Реактивный прибор как средство полета в пустоте и атмосфере» (1910). Ученый-самородок, живший в Калуге, обосновал возможность использования ракет для межпланетных сообщений, искал рациональные пути развития космонавтики и ракетостроения.

Научные открытия России получают всемирное признание. В 1901 г., золотая Нобелевская медаль была присуждена В.В. Марковникову за заслуги в развитии нефтяной промышленности. В 1904 г. И.П. Павлову, а в 1908 г. И.И. Мечникову были присуждены Нобелевские премии. Однако технический прогресс уже на заре XX в. пугал и настораживал наиболее чутких ученых, философов, деятелей искусства своим сухим рационализмом, эмпиризмом и узким практицизмом, про-

inslav

никавшими в культуру общества, грозящими духовным идеалам и ценностям. Технократизм особенно был неприемлем на русской почве с ее гуманистическими традициями. Многие деятели отечественной науки и культуры рубежа XIX–XX вв. считали необходимым включить в программы подготовки специалистов в области естествознания и техники изучение определенной суммы гуманитарного знания.

В.И. Вернадский дал общую концепцию высшей школы как посредницы между наукой, техникой и культурой всего человечества. В работах его современников находим конкретизацию этой идеи. Видные деятели русской науки и высшего образования Д.С. Зернов, С.Г. Войслав, В.Л. Кирпичев активно отстаивали мнение, что такие качества будущего инженера, как задатки изобретательства и творческое воображение, техническая фантазия и оригинальность в решениях, можно развить, лишь опираясь на широкую научную и общекультурную подготовку студентов. Кроме того, ученые раскрывали непосредственную связь гуманитарного знания с профессиональным инженерным образованием. Так, например, мысли В.Л. Кирпичева о роли эстетического воспитания будущего инженера, о воспитании художественного вкуса, освоении элементов дизайна придавали целостность выдвигавшейся системе высшего технического образования. В гуманитаризации технического образования проявилась общая тенденция к культурному синтезу.

Культура Серебряного века не только дала миру великие образцы научного и художественного творчества, но и открыла новые пути самопознания. Сами деятели культуры являли собой универсальные личности. Универсализм и профессиональное мастерство отличали деятелей русской культуры Серебряного века.

Расцвет культуры Серебряного века был бы невозможен без такого явления, как меценатство. Благодаря не только финансам, но и творческой поддержке С.И. Мамонтова, С.Т. Морозова, М.К. Тенишевой и многих других создалась уникальная атмосфера союза искусства и бизнеса, когда последний не столько диктует свои требования, сколько обеспечивает реализацию художественных программ и проектов, участвуя также в их художественной разработке. Сюда же следует отнести и деятельность крупнейших коллекционеров из купеческих родов Третьяковых, Щукиных, Морозовых, Рябушинских, благодаря которой сложились ценнейшие собрания произведений искусства от древности до авангарда, доступные публике и оказывавшие влияние на современную культуру.

4. Авангардизм

Наиболее инновационным в русской культуре стало течение авангардизма, охватившее прежде всего искусство, но затронувшее также литературу, музыку и театр. Хронологически авангардизм возникает в 1910-е гг. еще в общих рамках Серебряного века и заканчивается к концу 1920-х гг. уже в советскую эпоху, таким образом, истоки авангарда не связаны с идеологией русской революции 1917 г., их надо искать раньше — в идеологемах русской культуры рубежа XIX–XX вв. с ее поисками «новой жизни», новых идеалов и форм выражения. Революционное

inslav

новаторство авангардизма, на первый взгляд порывающего со всеми традициями художественной культуры в стремлении к принципиальной новизне, более всего бросающееся в глаза, на современном этапе исследований представляется гораздо более связанным с определенными пластами культуры прошлого, чем это казалось ранее. Авангард вышел из лона русского модерна, что доказывают ранние работы таких корифеев авангардного искусства, как В.В. Кандинский, К.С. Малевич, П.Н. Филонов, или импрессионизма (работы М. Ларионова, Д.Д. Бурлюка), он впитал в себя элементы народного и наивного искусства, иконописи. Конечно, влияние западного авангарда было значительным, но все же решающим фактором был общий климат русской культуры, что придало русскому авангарду неповторимую специфику. Необходимо отметить, что именно русский авангард занял крайние позиции в мировом искусстве, создав целый пласт беспредметного искусства, куда относятся и динамический, экспрессивный абстракционизм В.В. Кандинского, и супрематизм К.С. Малевича, а также вышедшие из него геометрическое искусство и конструктивизм. Влияние русского авангарда на мировой весьма значительно, в особенности это проявилось во второй половине XX в., когда искусство русского авангарда на Западе стало рассматриваться как одна из важнейших частей русской культуры, как главный вклад России в мировое искусство. В СССР же выработалось под влиянием партийной эстетики, официальных запретов и сильных реалистических традиций негативное отношение к авангардизму как к квинтэссенции «нечеловеческого», преодолеваемое лишь к концу XX в., когда постмодернистская ситуация в культуре отодвинула авангардизм первой четверти XX в. в разряд классики, музейного наследия.

В авангардистский период борьба его представителей с академизмом и реализмом, которая велась в крайне резких формах, а также декларируемая и осуществляемая революционность в эстетике и художественной практике, отодвигали на второй план, в особенности в глазах публики, позитивные открытия авангарда. Этому также способствовала шумиха различных манифестов и отсутствие единства в рядах авангардистов, чье движение было расколото на ряд враждовавших друг с другом группировок личным соперничеством за признание своего первенства в утверждении авангардистского дискурса, абсолютного новаторства.

В сущности русский авангардизм стремился не только к ниспровержению казавшихся устарелыми форм, но прежде всего к утверждению нового содержания, через абстрагированные формы передававшего категорию чистой духовности или умозрения. Конструирование нового основывалось на глубоком духовном созерцании, отвергавшем тривиальные формы вещного мира. Отсюда необычайно высокие требования к искусству, долженствовавшему по сути заменить религию, ибо теперь оно само осуществляет непосредственную связь с миром чистого духа, с космосом. Таково главное содержание теоретических сочинений В.В. Кандинского («О духовном в искусстве», 1911) и К.С. Малевича — главных идеологов авангардизма. Наряду с этой высшей, трансцендентной целью авангард решал и более практические задачи: создание из беспредметных элементов новых компози-

inslav

ционных построений, формирующих новое духовное пространство (Э. Лисицкий, Л.С. Попова, О.В. Розанова, В.Е. Татлин); вненарративное, поэтому метафизическое воздействие на внутренний мир человека, его чувства и мысли при помощи энергетики невербализируемого художественного творчества, самого художественного акта, в процессе которого художнику раскрываются скрытые ото всех смыслы. В поэзии это привело к созданию новой морфологии и чистой фоничности звучаний слов, лишенных внешнего смысла, но обретающих трансцендентное значение (В.В. Хлебников, «заумь» А.Е. Крученых). Живопись ищет новой системы цветовых соотношений (Е.Г. Гуро, М.В. Матюшин, Б.В., К.В., М.В. Эндеры), стремясь к музыкальности видимого. Последняя сыграла важнейшую роль в рождении абстракционизма как экспрессивного визуального выражения мира звуков. Отправной точкой здесь можно считать музыку А.Н. Скрябина позднего периода: неслучайно В.В. Кандинский был его ближайшим другом и, по некоторым данным, создал первую абстрактную акварель (1912), слушая его музыку. Живописное воплощение колокольных звонов, рождающее ощущение кругового аудиовизуального восприятия, достигается А.В. Лентуловым («Василий Блаженный», 1913, «Небозвон» и «Звон», 1915). Часть авангардных художников стремится выявить биологическую структуру органического мира (П.Н. Филонов), на основе которой возникают фигуративные или абстрактные изображения непрерывности мировых жизненных процессов. Прикладной, но очень важной задачей часть авангардистов считала создание нового жизненного пространства для человека и человечества, в котором могли бы беспрепятственно реализовываться его таланты и потребности. Возникла принципиально новая пространственная среда, использовавшая лексику простых и более сложных геометрических плоскостей и объемов. Рождение конструктивизма, ставшего наиболее влиятельным стилем в архитектуре и дизайне 1920-х гг. (архитектоны — пространственные конструкции К.С. Малевича, знаменитая «Башня III Интернационала» В.Е. Татлина, предельно лаконичные, пуристские работы Н.А. Габо и А.Н. Певзнера, проекты архитекторов К.С. Мельникова, М.Я. Гинзбурга, А.А. Веснина, И.И. Леонидова, живопись, мобили и фотографии А.М. Родченко и др.), означало поворот авангарда к более практическим задачам.

В целом русскому авангардизму присущи утопизм, стремление к высшим целям, состоящим в духовности, всемирности и заботе о духовной жизни человека, преображение человека и окружающего его пространства, т. е. создание принципиально новой художественной среды. Ему чужда иронично-игровая стихия. Высшая духовная ориентированность русского авангарда и составляет его специфику, из нее же следуют и его негативные стороны, такие как игнорирование человеческой психологии восприятия произведений искусства, постоянное пребывание в «точке кипения», закрытость лексики для непосвященных и, как следствие, резкий разрыв между художником и зрителем (читателем, слушателем), приводящий к парадоксу — отчуждению реципиента культуры от обращенного к нему же послания.

inslav

Экспрессивно-эмоциональный абстракционизм В.В. Кандинского исходил из невозможности адекватной передачи реальной световоздушной и колористической среды и идеологем символизма и «Мира искусства» с их стремлениями к прекрасному и запредельному, однако он также вобрал в себя столь противоположные феномены как теория цветомузыки А.Н. Скрябина и лубок. Фигуративность у В.В. Кандинского исчезает постепенно, растворяясь в спонтанном духовно-творческом акте предельной эмоциональности. В.В. Кандинский был глубоко связан с культурой Германии, основал там общество и журнал «Синий всадник» (1911), оказавший громадное влияние на культуру Западной Европы. Вокруг В.В. Кандинского сплотился целый круг немецких и русских (А.Г. Явленский, М. Веревкина) художников. В 1920-е гг. В.В. Кандинский работает в Баухаузе, занимаясь прикладными проблемами, затем переезжает во Францию, где его живопись обретает новые качества: художника заинтересовала биологическая природа формообразования.

«Лучизм» М.Ф. Ларионова, также возникший около 1910 г., стремится передать чистый свет, отражаемый предметами и приобретающий колористическое звучание. В 1910-е гг. художник открывает искусство примитива («Солдатская серия»), создавая рафинированный и несколько ироничный авангардный вариант наивного искусства. Необычайно мощно самоценность колорита и фантастически разнообразное формотворчество проявились у Н.С. Гончаровой. Они и особенно другие мастера возникшего в 1910 г. объединения «Бубновый валет» (П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк, А.В. Куприн), чуть позднее А.В. Шевченко, испытали сильнейшее влияние французского искусства от сезаннизма до фовизма, творчески по-русски его переработали и создали живопись необычайно звучную, оптимистическую, плотскую, в которой преобладали чисто пластические решения. Опоэтизированную мифологию жизни еврейских местечек М.З. Шагал поднял на уровень общечеловеческих символов, в чем и состоит мировое значение его искусства.

Супрематизм К.С. Малевича, его учеников и последователей (Э. Лисицкий, Л.С. Попова, О.В. Розанова, А.А. Экстер и др.) означал полный отход от фигуративности, господство чисто геометрических форм, мир которых, как это подтверждает геометризм конца XX в., оказался неисчерпаемым. Для К.С. Малевича картина — это новая икона, отражающая неизобразимое, поэтому искусство художника должно быть в наивысшей мере объективизировано, освобождено от эмоций, а картина — от следов рукотворности. «Черный квадрат» (1915), выражающий глубокую философскую программу («ничто есть всё в потенции», черная бездна есть состояние между концом и началом), был воспринят как нигилистический вызов культуре, что в дальнейшем затруднило адекватное понимание беспредметного искусства. Оно стремится «от нуля к бесконечности» (выражение А. Накова, французского искусствоведа), к свободному полету форм, оно свободно от предметов и сюжетов. Утверждаются понятия чистой формы, цвета, фактуры. К.С. Малевич сформулировал новые законы беспредметничества: «Искусство

inslav

— это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения, — *а на основании веса, скорости и направления движения*»[1]. Главное место в новом искусстве занимает не человек, а пространство, существующее независимо от зрительского, оптического восприятия. Принцип мимесиса, которым искусство руководствовалось с древности, отброшен. Формальные новации, возникшие в западном модернизме, у русских авангардистов доводятся до крайности и обретают концептуальность. Этот переворот, характерный для культуры Новейшего времени и определивший новое миропонимание, произошел именно в искусстве, причем в русском, что дает основание считать искусство русского авангарда переломным явлением в развитии мировой культуры.

Становление русского авангардизма во многом обязано футуризму, возникшему в России в 1910 г. Он мало похож на итальянский, имеет чисто русские корни, что русские футуристы и продемонстрировали главе итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти во время его визита в Россию в 1914 г. Русскому футуризму чужда апология войны, партийная дисциплина, он анархичен и настроен антизападно, он рвется не столько к техногенной цивилизации, сколько к природосообразному существованию. М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова в манифесте «Лучисты и будущники» акцентировали восточные корни русского футуризма. Сам термин в России заменял понятие авангардизма, поэтому трактовался широко, часто принимая русские лексические формы — «будущники», «будетляне». Футуризм объединил художников и поэтов, синтезировав эти два вида творчества, что особенно ярко проявилось в таком феномене, как книжные издания футуристов. Крупнейшим их объединением стала «Гилея», в которую входили Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, Е.Г. Гуро, А.Е. Крученых, В.В. Каменский, Б.К. Лифшиц. Новые поэтические миры, открытые В.В. Хлебниковым и облеченные им в новые лексические и метрические формы, наиболее четко маркируют специфику русского футуризма с его тягой к биологическому, восточному, всемирному, космическому. Более социален В.В. Маяковский, воплощавший образ поэта-бунтаря, чья брутальность шокирует обывателя, хотя в его поэзии много пронзительной лирики, обнажающей ранимую душу. Эпатаж футуристов как часть их культурного имиджа (листовка «Пощечина общественному вкусу», 1913), раскрашивание лиц, скандалы создавали новый тип культурного поведения («антиповедение»), где стирались грани между искусством и жизнью, внутренним и внешним, истинным лицом и маской. Эксперименты футуристов в визуальной поэзии, создание книг-объектов, перфомансы, превратившие их в самую скандально известную часть творцов культуры, значительно обогатили и без того пеструю палитру русского авангарда. Эпохальным явлением, обозначившим переход к авангардным формам в театральном искусстве, стала «футуристическая опера» А.Е. Крученых,

[1] Цит. по: *Наков А.* Русский авангард. М., 1991. С. 10.

inslav

М.В. Матюшина и К.С. Малевича «Победа над солнцем» (1913). Именно из футуризма выделился супрематизм, а из него, немного позднее, конструктивизм.

Между отдельными течениями авангарда не существовало четких перегородок, многие творцы переходили из одного в другое, создавали новые объединения. В той или иной степени влияние авангардизма сказалось на творчестве огромного числа деятелей культуры от М.И. Цветаевой и Б.Л. Пастернака до будущих классиков соцреализма, от столичной элиты до молодежи в провинции.

5. Культура 1920–1990-х гг.

5.1. Литература

Исследователи, обращающиеся к истории русской литературы послеоктябрьского периода, естественно, говорят об «условиях культурно-исторического разлома», в которых должна была существовать и которые должна была преодолевать отечественная словесность этого времени. «Художественное развитие вообще и развитие эпических жанров в частности в 1920–1950-х гг. шло не только согласно логике эстетических законов… Оно испытывало давление политических и идеологических факторов и обнаруживает известную синхронность с процессами, которыми была отмечена общественно-политическая жизнь советской эпохи… Круг лиц, определяющий облик литературы этих лет, непосредственно связан с предреволюционной культурно-исторической ситуацией; большинство ее представителей вскоре покинет Россию или расстанется с жизнью при трагических обстоятельствах. Однако поднятый в эти годы круг проблем сохранит свое значение на протяжении последующих десятилетий.

Крайне ограниченный во времени промежуток литературного развития демонстрирует многообразие идейных и жанрово-стилевых устремлений, их альтернативность»[1]. Но, сознавая альтернативность опыта писателей, работавших в русской литературе послереволюционной поры (мы полагаем, что деление отечественной словесности послеоктябрьского периода на «две литературы» — отечественную и эмигрантскую — непродуктивно и недальновидно, что «была одна русская литература двадцатого столетия»), необходимо найти, определить ту силу, то нравственное и культурное влияние, которое позволило литературе сохраниться, остаться литературой несмотря ни на какие испытания.

Эта сила — могучее влияние русской классики, в частности, традиций русского классического реализма. В некоторых случаях это влияние осознавалось, сознательно принималось; в других — отвергалось, с ним велась яростная полемика. Но оно продолжало оставаться силой, так или иначе формирующей творческие миры, его нельзя было вычесть из художественного опыта писателей с взаимоисключающими убеждениями и творческой ориентацией. В целом же ряде

[1] *Скороспелова Е.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. С. 3.

inslav

творческих биографий оно было осознано как нечто спасительное, противостоящее деструкции и энтропии окружающего мира. Недаром после «наступления» публицистики и жанра повести (как жанра, нацеленного на осмысление события) с середины 1920-х гг. «приходит пора» жанру романа: при всех его модификациях он существует и в новых условиях как жанр с огромной культурной памятью, из которой невозможно изъять уроки русской классики. Роман — синтетический жанр, дающий автору и читателю возможность необыкновенно широкого и объективного обзора «неготовой, становящейся действительности» (М.М. Бахтин). Рассуждая о судьбах русского романа первой трети XX в., нельзя обойти вниманием огромный опыт Горького-романиста. «В 20-е годы Горький напряженно пытается понять, куда же двинулась русская жизнь, столь алогичная в своем существе. Но если в брошюре "О русском крестьянстве", "Заметках из дневника", "Рассказах 1922–1924 гг." он ставит *вопросы*, то начиная с романа "Дело Артамоновых" (1925) стремится к литературе *"ответов"*»[1]. Эта сложность горьковского романного творчества достигает своего предельного выражения в итоговом его произведении — романе «Жизнь Клима Самгина». «Роман был выражением как чудовищно сложной личности самого автора, так и не менее сложной эпохи, в которую ему выпало жить… Он задумывался Горьким как художественный итог и синтез всего того, что он знал о русском человеке и русской жизни»[2]. Причем новизна начатого писателем в 1925 г. грандиозного эпического полотна заключается в том, что центром повествования оказывается «пустая душа», свидетелем грандиозных исторических событий рубежа веков — ничтожный человек, мелкий индивидуалист, эгоцентрик и завистник.

Сложность художественного развития послереволюционной прозы, многообразие путей, на которых обретало себя искусство повествования, отчетливо видны при сопоставлении творчества М. Горького и творчества М. Пришвина. Сложность, крайняя противоречивость и целостность — вот как можно было бы охарактеризовать художественный и нравственный контраст, который представляют собой две эти фигуры. «В революционные и первые пореволюционные годы … Пришвин заново пережил переворот «от революции к себе», к «личному творчеству жизни», к искусству, оказавшемуся для него антитезой самоубийству и погружению в чан (образ разрушительной безликой стихии) революции»[3]. О понимании бытия как творчества, о своеобразном «оправдании» повседневного существования мира — и природы, и человека, — говорят такие произведения писателя, как «Журавлиная родина» (1929), «Жень-шень» (1933), «Календарь природы» (1925–1935) и др. В качестве формулировки центральной идеи этих произведений можно привести текст известного церковного песнопения: «Всякое дыхание да

[1] *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века (советский период). М., 2001. С. 151.

[2] Там же. С. 154.

[3] *Дворцова Н.П.* Пришвин // Русские писатели XX века: Биографический словарь. М., 2000. С. 574.

inslav

хвалит Господа». Поэтому глубоко естественным для писателя был религиозный переворот, пережитый им на рубеже 1930–1940-х гг. Эта новая, плодотворная направленность его творчества отчетливо видна и в книге «Мы с тобой. Дневник любви» (написана в соавторстве с В. Пришвиной, опубл. в 1996 г.), и в «Повести нашего времени» (1944), и в других произведениях писателя.

В исследовании русской прозы XX в. отмечается: «В середине 1920-х годов роман был вновь востребован и обнаружил неисчерпаемость присущих ему возможностей, обрел доминирующее положение и сохранял его на протяжении десятилетия, когда были созданы такие шедевры романного искусства в его преображенном виде, как «Белая гвардия» (1925) М. Булгакова, лучшие романы К. Федина («Города и годы», 1924) и Л. Леонова («Вор», 1927), Ю. Олеши («Зависть», 1927)... «Дело Артамоновых» (1925) М. Горького... «Чевенгур» (1929) А. Платонова... О. Мандельштама («Шум времени», 1925, «Египетская марка», 1927)... роман-эссе «Журавлиная родина» (1929) М. Пришвина... При этом в поле зрения романистов попадают преимущественно драматические аспекты... конфликтные моменты в отношениях личности и общества. Для судьбы романа важным оказался интерес к судьбе личности, чуждой уходящему миру или утрачивающей с ним связь, но вместе с тем стоящей «боком» к рождающейся действительности»[1]. «Конфликтные моменты в отношениях личности и общества», личность, «стоящая боком» по отношению к действительности, внутрь которой она помещена волею обстоятельств — это традиционная для русской литературы и прежде всего для русского романа расстановка сил. Упомянутые выше прозаические произведения О. Мандельштама («Шум времени», «Египетская марка») — очень показательные в этом отношении примеры. Главная тема этих книг (как, разумеется, и поэтического творчества великого поэта) — тема личного отщепенства, «лишнести», ощущения своего изгойства среди разворачивающегося строительства нового деспотического государства. С этим связаны и метаморфозы мандельштамовского поэтического языка: от классической ясности ранних стихотворений — к многослойной метафорике. Языковой шифр стихов 1920-х гг. («Нашедшего подкову», «Века» и др.) также является подтверждением того чувства одиночества, отъединенности и одновременно остро ощущаемой необходимости высказаться, которые сопровождали поэта вплоть до его трагического конца.

Конфликт личности и мира — тема, создающая то силовое поле, которое — при всей необычности нового материала, используемого новой литературой, — всегда существовало в русской классике. Характерно, что даже И.Э. Бабель, создатель нового стиля, в известном смысле «первооткрыватель» и «первописатель» гражданской войны в русской литературе XX в., говорил о «плодородящем ярком солнце у Гоголя» как о таком художественном начале и таком источнике образности в отечественной классике, которые еще никем не были востребова-

[1] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 26–27.

inslav

ны, не были восприняты писателями современности. По-видимому, Бабель оценивал себя самого как наследника этой ветви отечественной словесности, и здесь надо искать источник яростной образности и «чудовищных» контрастов его цикла рассказов 1920-х гг. «Конармия». Разумеется, следует сознавать, что подобная преемственность и сходство — вещи достаточно условные, что зачастую молодая литература ощущает себя с энтузиазмом разрушающей старые гуманистические «стереотипы» русской литературы прошлого. Такой писатель, как, скажем, Артем Веселый ощущает себя романтиком нового, «всеобщей ломки, катастрофы, беды» (роман «Реки огненные», 1925)[1].

Примечательно в этом отношении и творчество такого писателя, как Е.И. Замятин, и прежде всего его знаменитый роман «Мы» (1920). Судьба романа на родине автора была драматичной, судьба самого автора — тоже, но все-таки Замятину удалось чудом избегнуть уничтожения (в 1931 г. он уехал в Англию). «... роман Замятина с 1921 года получил широкое хождение в рукописных списках — настолько широкое, что литературная критика 20-х годов... полемизировала на журнальных страницах с этим еще не опубликованным романом. В 1925 году «Мы» был издан за границей в английском переводе, а в 1927-м — на русском языке... Он открыл собой ряд «антиутопий» XX века»[2]. Сам выбор жанра не укорененного в русской классической традиции, стиль романа, парадоксально сочетающий образ техногенного «общества будущего» с узнаваемыми чертами повествования эпохи «модерна», говоря о принципиальной новизне этого произведения. Но одновременно можно говорить и о классическом генезисе замятинского романа: вдохновенная и бесчеловечная утопия, созданная Н.Г. Чернышевским в романе «Что делать?» тут перекликается с осуждением всяческих утопий Ф.М. Достоевским в эпилоге романа «Преступления и наказания». Роман Е.И. Замятина, как известно, вызвал самую резкую критику и проработку (в частности, со стороны критика А.О. Воронского, осуждавшего автора за изображение коммунизма «в виде какой-то сверхказармы», онако трагическая судьба А.О. Воронского подтвердила правоту и дальновидность романиста: критик погиб в сталинской «сверхказарме», где его имя, подобно именам замятинских героев, было заменено на номер). А кроме того, роман «Мы» является проповедью свободы личности, противопоставленной омертвению человека, миру бездушных вещей, — тема, являющаяся одной из сквозных тем русского классического искусства.

Современный критик пишет о соратнике (и антиподе) Е.И. Замятина в искусстве повествования Б. Пильняке следующее: «... и в период своего искреннего энтузиазма Б. Пильняк с опаской воспринимался советской критикой. Вместо того, чтобы воспеть партийный разум большевиков, Пильняк воспевал стихию природной силы... освобожденной революцией... Так он в первый момент понимал

[1] *Чалмаев В.* Народ и революция в прозе 20-х годов // Русская литература XX века: Очерки. Портреты. Эссе: учеб. пос. для уч. 11 кл. ср. шк.: В 2-х ч. М., 1994. Ч. 1. С. 217.

[2] *Воздвиженский В.* Е.И. Замятин. (1884–1937) // Там же. С. 263.

inslav

случившееся. И так его представил — фрагментарно, разорванно...»[1]. Например, в его книге «Голый год» (1922) сокрушительная энергия истории наглядно отображается в повествовании при помощи «деконструкции» языка, возникновением языка заумного. Образы неукрощенной природы то и дело оказываются у писателя образами-символами революционной поры и революционного бытия. Но эта бурная стихийность — и описываемого времени, и собственной творческой природы — не помешала прозаику оказаться чутким резонатором тех новых тенденций, которые намечались в послереволюционном историческом быте. Так, в «Повести непогашенной луны» (1925) он с художнической смелостью говорит о наступившей эпохе тайных политических казней, которым подвергаются «дети революции», пожираемые своей ненасытной матерью; в повести «Красное дерево» (1929) речь идет о победившей новой партийной буржуазии, пользующейся всеми благами при происходящем перераспределении богатств. Последующие попытки писателя оправдаться перед властью оказались безуспешными: в 1937 г. он был арестован и вскоре расстрелян.

Окружающая действительность (в частности, «литературный быт» как часть этой действительности), да еще и резко идеологически окрашенная, не могла не реагировать враждебно на явления, подобные замятинскому роману, подобные пильняковским стихийным обличениям. «Прошедшая в 1929 году кампания по поводу публикации произведений Б. Пильняка и Е. Замятина за рубежом открыла эпоху борьбы государства с инакомыслием. Начало кампании положили... одновременные выступления... против Пильняка и Замятина, которые в этот момент были руководителями московского и ленинградского отделений Всероссийского союза писателей, объединявшего в своих рядах писателей-«попутчиков». Пильняк обвинялся в публикации в берлинском издательстве «Петрополис» повести «Красное дерево», Замятин — в том, что его роман «Мы» нашел свое пристанище... на страницах выходившего в Праге эмигрантского журнала «Воля России»...»[2]. Характерно, что известное участие в этой кампании принял и В.В. Маяковский, заявивший о своей полной консолидации с «партийной линией». Его критические замечания были высказаны на одной из последних репетиций «Бани»[3]. О трагедии послереволюционного В.В. Маяковского было сказано много, и исследования последних десятилетий освещают ее всесторонне. Остается добавить только, что поэт, приветствовавший революцию: «Четырежды славься, благословенная!», стремится и в карательное пореволюционное время остаться верным своей «музе», своей «прекрасной даме». Романтический по своему внутреннему складу дар В.В. Маяковского, собственно, и требовал стремления к недостижимому, тоски по нему, — и, как контраста, он же требовал «романтической иронии», порожденной недоступностью идеала, направленной на диссонансы окружающей действительности. Именно эта романтическая двойственность и рождает, с одной стороны,

[1] *Шайтанов И.* Борис Пильняк (1894–1938). // Русская литература XX века. С. 269.

[2] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 29.

[3] Там же. С. 31.

inslav

поэму «Хорошо!» (1927), о которой исследователь говорит: «... это — поэма-воспоминание... не лишенное романтического ореола... поэту нужна прежде всего не правда «факта», как такового, а более высокая, поднимающаяся над эмпирикой *правда художественного обобщения*»[1]. Характерно, с другой стороны, и обращение В.В. Маяковского к сатире как к бичующей «антиромантическую», филистерскую действительность. Даже парадоксализм его сатирических пьес «Клоп» (1928) и «Баня» (1929) предстает перед современным читателем в ином свете, когда он сопоставляет эти произведения с романтической традицией. Романтик находится во вражде с сегодняшним днем, он ищет иного временного пребывания, правда, взамен традиционного романтического пассеизма в позднем творчестве В.В. Маяковского обнаруживается устремленность к будущему. Трагическая кончина поэта революции также несет на себе печать великой романтической непримиренности с действительностью и «принципиально несчастной» любви к недостижимому идеальному образу. Послереволюционное творчество поэта развивалось на фоне и в русле авангардистской теоретической пропаганды ЛЕФа (Левый фронт искусств). Заметим при этом, что зачастую авангард XX в. оказывается глубоко родственным с романтизмом — своей непримиренностью с буржуазностью, своим разрывом с существующими, устоявшимися художественными формами и нормами. Сменившая ЛЕФ Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) стала частью «командно-административной системы» и в качестве таковой начала «... прочерчивать так называемую «столбовую дорогу пролетарской литературы», механически выводить «генеральную линию» культуры из суммы подходящих произведений, отделять ведущих, социально адекватных революции писателей от «спотыкающихся» писателей-попутчиков»[2]. Совершенно очевидно, что мучительно переживавший свой последний, предсмертный творческий кризис В.В. Маяковский был уже недостаточно «классически революционен» для рапповцев.

Е. Скороспелова так подытоживает опыт существования русской литературы раннесоветской поры, перечисляя ушедших из литературы (нередко — и из жизни) писателей: «С начала 1930-х годов давление официальной критики и власти приводит к тому, что «неклассическая» проза оказывается вытесненной в «катакомбы». Тем не менее именно в 1930-е годы созданы и ждут своего часа книги А. Платонова (полный текст «Чевенгура», «Котлован», «Счастливая Москва»), М. Булгакова («Записки покойника» (1927), «Мастер и Маргарита» (1940)... Реализм утверждает себя в эти годы появлением таких произведений, как «Тихий Дон» М. Шолохова, «Петр Первый» А. Толстого»[3]. Исследовательница далеко не одинока в том, что ставит «неклассическую» литературу вне реалистической традиции. Она возводит ее генезис к символизму и авангарду, в частности, к прозе

[1] *Михайлов А.* Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930) // Русская литература XX века. Ч.1. С. 187–189.

[2] *Чалмаев В.* Народ и революция в прозе 20-х годов // Там же. С. 222.

[3] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 33.

inslav

А. Белого: «А. Белый оформил неомифологические тенденции, заявившие о себе в начале XX в., и тем проложил дорогу Е. Замятину, М. Булгакову, А. Платонову»[1]. В высшей степени характерно в этом отношении и приводимое здесь же высказывание А. Белого (автора романов «Петербург» и «Москва») о том, что он показывает «подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм». Однако думается, что тут правота исследовательницы — частичная, неполная. Классический реализм для русской литературы стал не просто определяющим национальным стилем (как для французской — классицизм, для немецкой — романтизм). Он стал некоей бесконечно продуктивной матрицей, воссоздающейся как бы по собственной воле под самыми разными стилевыми личинами, он стал глубинным содержанием разнообразнейших индивидуальных творческих манер. Так, парадоксальная языковая манера А.П. Платонова, до какой-то степени могущая быть соотнесенной со сказовой традицией Н.С. Лескова, оформляет в его творчестве традиционные для русской литературы темы: судьба маленького человека (повесть «Ямская слобода», 1927); «слезинка ребенка», положенная в основу «мировой гармонии» (роман «Чевенгур», 1929); наконец, богоборческий порыв к переустройству мира, завершающийся «превращением котлована под фундамент дома в могилу будущего»[2], и самое главное — огромная философская насыщенность, напряжение философской мысли: «Платоновские герои обречены на поиск истины, прозрения, приближения… Сила жизни и сила смерти равновелики, предельность и ощущаемая протяженность существуют в неразрывной слиянности… Социальное и заземленно-бытовое способны объединиться и наполнить мир гармоничной полнотой и признанием его трагизма одновременно»[3]. Все это позволяет говорить о платоновской прозе как о новом пути, который прокладывает для себя в абсолютно небывалых условиях принимающий новые формы русский реализм XX в.

Зачастую в читательском сознании предстает как контрастная (а значит и взаимосвязанная с А.П. Платоновым) фигура М.А. Булгакова. При анализе его творчества, и прежде всего, когда исследуется его наиболее яростно-новаторское произведение, роман «Мастер и Маргарита», литературоведы склонны обращаться к таким понятиям, как «неклассическая проза». «В основе булгаковской модели художественного мира лежит… унаследованная от символизма идея эстетического двоемирия свое/чужое. Каждый из миров характеризуется устойчивым набором признаков, переходящих из произведения в произведение, изображение этих миров сопровождается рядом постоянных мотивов… По мере «развертывания» череды булгаковских романов и их завершения «Мастером и Маргаритой»… представление свое/чужое обретает метафизическое содержание. Духовная родина меняет свои обличья: прошлое сменяется… независимым от реального пространства миром творчества, любви, пока не принимает форму противостояния метафизической чужбины, профанной современности «духовной родине», «ино-

[1] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 46.

[2] *Залыгин С.П., Малыгина Н.М.* Платонов // Русские писатели XX века. С.555–556.

[3] Там же. С. 557.

inslav

му пространству», с которым герои связаны неуловимым образом… Орнаментализм и возникающая на его основе мотивная структура повествования основаны не столько на логических, предметно-понятийных связях, сколько на связях ассоциативных… создающих то качество текста, которое принято называть суггестивностью»[1]. Однако ни «повторяемость и вариативность» образов и ситуаций, формирующие «булгаковский метатекст», как бы «перетекающий» из произведения в произведение, ни фантастические контуры повествования, ни оппозиция двух миров, о которой говорилось выше, не ставят булгаковское повествование вне отечественной — да и мировой — классической традиции. Романтическое искусство — предтеча не только символистской традиции, к которой исследовательница возводит генезис булгаковского творчества, но прежде всего классического реализма, и романтическая по своей природе идея двоемирия, а также свободное использование фантастического элемента, преобразуясь, прививаются к стволу литературы реализма. Думается, что именно этой традиции и следует творчество М.А. Булгакова (отчасти здесь же можно увидеть и истоки булгаковского «демонизма» — эта развитая романтическим искусством тема, но реалистически интерпретированная, присутствует, как известно, и в романе Ф.И. Достоевского «Братья Карамазовы», и в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»). Более того: на свой лад М.А. Булгаков, как и Б.Л. Пастернак во время работы над «Доктором Живаго», ощущает себя фигурой, завершающей и итожащей историю классической литературной традиции. Именно поэтому гетевский, пушкинский, гоголевский, чеховский, сервантесовский, мольеровский и другие мотивы, то явственнее, то приглушеннее звучащие и в последнем романе, и во всем его творчестве (может быть, заметнее всего в драматургии, — достаточно вспомнить «Дни Турбиных», «Кабалу святош», «Александра Пушкина»), являются своеобразными культурными ключами, обогащающими его текст и соотносящими его с полем всей классической литературы.

М. Зощенко принадлежал к тем писателям, которые, по словам И. Бродского, «никогда ни на кого не походили» и вышли на литературную сцену «во всеоружии». М. Зощенко остро сознавал эту свою особость, даже уникальность. Он принципиально не хотел ни на кого походить — в том числе и на классиков. Действительно, и цикл «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1921–1922), и «Сентиментальные повести» (1920-е – начало 1930-х гг.) парадоксально рассказывают о «новом быте» мутным, путаным, далеко не классическим языком новой, постреволюционной улицы с ее синтаксисом, с ее убогим словом, с ее смешением понятий: «… натер я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция произошла. В понедельник я им натер, а в субботу революция…» Однако и тут классический генезис творчества Зощенко совершенно очевиден — сам принцип сказового повествования, особая стилевая окрашенность его слова говорят за себя, напоминая о сказе Н.С. Лескова, о речевой манере персонажей А.Н. Островского;

[1] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 84–86.

inslav

острая сатиричность зощенковской прозы сродни гоголевской; даже редкостная для отечественной словесности «демифологизация» маленького человека писателем, разоблачающим мещанское сознание, напоминает Чехова.

Современная Зощенко и Булгакову литература ищет путей обновления, и опыт писателей, о которых говорилось выше, а также опыт Ю.К. Олеши, чье повествование строилось на предельно широко развернутой метафоре (в каком-то смысле в его прозе метафора разрастается до сюжета), опыт группы «Серапионовы братья» (кроме М. Зощенко, туда входили Л. Лунц, В. Иванов, В. Каверин, К. Федин и др.), делавшей ставку на «факты жизни», на крепко построенный и энергично развивающийся сюжет, говорят об упорном и смелом поиске нового. Однако этот поиск в конечном счете оказывается неразлучным с уроками классики.

Кстати, энергия острого сатирического сюжета, взрывчатая гротескность образов и ситуаций — это та сила, которая приводила в движение и совместное творчество писателей И. Ильфа и Е. Петрова (романы «Двенадцать стульев», 1927, «Золотой теленок», 1929–1930). Однако парадоксальный юмор романов не был своевременно оценен на их советской родине. Так, американское издание «Золотого теленка», вышедшее раньше советского, сопровождалось издательским комментарием: «Книга, которая слишком смешна, чтобы быть опубликованной в России». Неслучайно поэтому с середины 1930-х гг. «... из правдинских фельетонов Ильфа и Петрова постепенно уходит гротеск, они посвящены бытовым, будничным темам... появляются фельетоны с неорганичными для жанра оптимистическими концовками...»[1].

Заметим, что и в поэзии ведется поиск новых, сатирических и парадоксальных форм осмысления существующей действительности. Тут необходимо вспомнить о возникшей в 1927 г. в Ленинграде группе ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), куда входили Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, Н. Заболоцкий. Искусство группы, просуществовавшей до 1930 г. (члены ее выступали в разных жанрах, работали как поэты, драматурги, прозаики), является поздним вариантом футуристического искусства с его поиском новых форм, алогизмом, парадоксализмом, стремлением (в некоторых случаях — например, в творчестве А. Введенского) к «заумному» слову и т.д. Манифест объединения, написанный Николаем Заболоцким, призывает взглянуть на мир «голыми глазами», то есть увидеть его вне выработанных веками, готовых представлений о нем. Пародийные, мистические, философские мотивы раскрывались в произведениях многих обэриутов, прежде всего Н. Заболоцкого и Д. Хармса. Разумеется, литературная деятельность этих писателей не избежала ни грубой критики, ни запретительных мер. В связи с этим представители группы — в первую очередь Д. Хармс и А. Введенский — вынуждены были «уйти» в детскую литературу. На рубеже 1920–1930-х гг. они принимают плодотворное участие в работе журналов «Еж» и

[1] *Ноткина А.Б.* Ильф. Петров // Русские писатели XX века. С. 310.

inslav

«Чиж», где, в частности, Д. Хармс публикует свои произведения, ставшие детской классикой («Иван Иваныч Самовар», «Иван Топорышкин» и др.)

С редакциями «Ежа» и «Чижа» был связан и Евгений Шварц. В 1925 г. вышла его первая поэтическая книга для детей, за которой потом последовали знаменитые театральные сказки, являющиеся вольными интерпретациями знаменитых андерсеновских сюжетов («Золушка», «Тень», «Голый король» и др.). Д. Хармс, А. Введенский, И. Шварц и другие литераторы, фактически создавшие русскую детскую литературу в советский период, начали работать в ней по инициативе и при содействии С.Я. Маршака, не только автора классических книг для детей («Детки в клетке», 1923, «Цирк», 1925, «Вот какой рассеянный», 1930 и многих других), но и выдающегося организатора (в 1920–1930-е гг. возглавлял Детский отдел Госиздата, в 30-е — редакцию в Ленинградском отделе Детиздата). В рамки описываемого периода укладывается и создание К.И. Чуковским таких хрестоматийных сказок в стихах — жемчужин детской русской литературы, как «Муха-Цокотуха» (1924), «Бармалей» (1925), «Телефон» (1926) и др.

Нередко уход в детскую литературу оставался единственной возможностью для писателя выжить, остаться в «официальной» словесности (так, например, было с некоторыми из обэриутов). Но и литература для младшего возраста не была надежным укрытием: физическое истребление Хармса, «проработки», которым подвергался С.Я. Маршак, доказывают это. И все же детская словесность оказалась неким относительным «уделом свободы», малым пространством, в котором был — до известной степени — возможен художественный эксперимент, где под покровом иносказания можно было хотя бы обозначить острые проблемы, тревожащие совесть писателя (сказки И. Шварца).

Как бы разнообразен (с жанровой и стилевой точек зрения) ни был опыт, накопленный литературой в описываемый период, все же ее магистральный путь — это путь больших эпических жанров. Жанр романа как бы вбирает в себя все то, что накоплено и наработано лирикой и драмой. Тем более показателен в этом отношении опыт реалистического романа. Выше уже упоминалось о том, что такие писатели, как, например, М.А. Шолохов, А.Н. Толстой, работали в этот период над широкомасштабным эпическим повествованием в традиционной реалистической манере. При этом разность результатов, к которым пришел каждый из писателей на этом пути, была поразительной. Реализм не только предоставлял любые возможности для творческого самовыражения, но еще и в чем-то способствовал самопроявлению личности, выявлению ее морального потенциала.

М.А. Шолохов работал над прославленным романом-эпопеей «Тихий Дон» с 1925 по 1940 г. Необычайная широта шолоховского повествования не отражается на глубине, тонкости и точности психологического анализа. Судьба человека оказывается отображающей «большую историю» именно потому, что человечность в чем-то шире любых исторических событий и катастроф. Биография Григория Мелехова — главного героя «Тихого Дона» — «...производное от общей истории донского казачества и в этом смысле носит типовой характер... Григорий под-

inslav

нимает верность сословной традиции до *личной моральной нормы*, и это делает его типовым казаком, с одной стороны, и уникальной личностью — с другой... Григорий бережет вместе с казацкой честью личную человеческую порядочность и способен пожертвовать первым ради второго. Все это делает его одиночкой в ситуации гражданской войны, где люди делятся на "своих" и "чужих"... И поэтому везде он оказывается *лишним*. В Мелехове есть некий излишек человечности, делающий его неудобным в ситуации "кто – кого"»[1]. Именно этот избыток человечности в отдельной личности может явиться среди всех ужасов первой мировой войны, революции, войны гражданской залогом того, что восстановится разрушенное в катаклизмах истории народное целое, внутренний (и внешний!) мир народа: «"Тихий Дон" — роман о распаде бытия и о способности его к самовосстановлению. Жизнь нации, взятая в момент раздробления, исследуется на устойчивость. Она проявляет себя как вечно созидающее начало вопреки хаосу и деструкции. В финале "Тихого Дона" душа Григория Мелехова напоминает черное выжженное поле, на котором, казалось бы, ничто уже не сможет вырасти. Но когда он встречает сына, вдруг оказывается, что из испепеленной почвы пробивается зеленый росток надежды на новую жизнь. Почва — жива»[2].

Трагизм шолоховского мира чужд такому писателю, как А.Н. Толстой, и конечный исторический оптимизм каждого из писателей — разный и по-разному оплаченный. Чувственный, живописный и сильный дар Толстого полностью раскрылся в «лучшем советском историческом романе "Петр Первый"» (1929–1944). Толстой — один из тех авторов — традиционных реалистов, которые сознательно стали на службу формированию новой литературы социалистического реализма, т.е. литературы осуществленного идеала, провозглашенной I съездом писателей (1934). Толстой — один из тех, кто участвовал в «создании советской идеомифологической системы, в рождении образа советского Космоса и разработке стратегии художественного воспитания...Далекая от создания произведений на злобу дня... литература социалистического выбора оставила немало текстов, переживших время, причем не только благодаря заключенной в них героической энергетике... но и благодаря эстетическим достоинствам, резонирующим с эпохой глобальных перемен»[3]. Далее в исследовании отмечается: «Наиболее ярким из мифов, сопутствующих основному мифу — мифу преобразования мира — стал миф о победе над Временем. Отрицание прошлого, затрудняющего движение вперед, восприятие настоящего как начала истинной истории, точку ее отсчета выводило категорию будущего в ряд абсолютных ценностей»[4]. В самом деле, культ молодости государства, нации, личности, пафос обновления, разрыва с прежним присутствуют в этом романе. Однако характерно и то, что акценты в толстовском повествовании на протяжении работы над «Петром Первым» менялись, и менялись заметно. Так,

[1] *Мусатов В.В.* История русской литературы первой половины XX века. С. 80–81.

[2] Там же. С. 84.

[3] *Скороспелова Е.* Указ. соч. С. 248–249.

[4] Там же. С. 258.

inslav

Петр третьей книги — это личность, наделенная всеобъемлющей исторической мудростью; «нарастание светлых тонов» присутствует даже при описании русской традиционной жизни, что было невозможно в первых двух томах. Энергично формирующийся «имперский классицизм» сталинского извода требовал от писателя такого оптимистического осмысления и исторического процесса, и личности государственного деятеля.

Основное требование идеологии классицистического типа в отношении искусства — это требование создания жертвенного героя. И такой герой был создан благодаря синтезу реальной действительности и «обдуманного мифотворчества» (Г. Струве). Это — Павка Корчагин, герой книги Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934). Неординарная судьба писателя — инвалида гражданской войны, подвиг его жизни — создание книги в условиях потери зрения и движения — окружили его личность и личность его героя жертвенным ореолом, создали вокруг них род читательского культа.

Несравненно более сильными творчески, сознательно ориентированными на классическую традицию были произведения А.А. Фадеева. Так, в романе о гражданской войне «Разгром» (1927) жизнь народа показана как толстовская «общая жизнь» — единый поток индивидуальных устремлений, направленных на достижение единой цели. При этом из поля зрения писателя не выпадают ни исчерпывающие характеристики отдельных личностей, ни трагизм индивидуального существования каждого из героев. Фадеев, на протяжении многих лет занимавший руководящие посты в Союзе писателей (первоначально участвовал в руководстве РАПП, на Первом Всесоюзном съезде писателей был избран в руководящие органы СП, в 1946–1953 гг. был генеральным секретарем СП СССР), на собственном опыте продемонстрировал, что такое следование «партийной дисциплине» в творческой работе. В известном смысле сам А. Фадеев был тем «идеальным гражданином», «героем классицизма» сталинской эпохи, который мучительно переживает конфликт чувства и долга. Так, написанный на документальном материале роман «Молодая гвардия» (первая редакция — 1945) после резкой партийной критики с требованием более выпукло дать в романе тему партийного руководства молодыми подпольщиками Краснодона, был переработан с учетом этих требований. Трагический конец жизни А.А. Фадеева, его самоубийство — свидетельство того непосильного для него конфликта, в который был вовлечен этот неординарный человек и яркий писатель.

В особенном положении в пореволюционные годы оказывается поэзия. Пестрота и многообразие дорог, по которым шли крупные поэтические дарования в 1920-е гг., поистине поражают. Конструктивизм И. Сельвинского (идеей конструктивистов было «овладение техникой и научно-конструктивным мышлением», поиск «пути к темам социалистической действительности»), футуристические поиски С. Третьякова (сборники рубежа 1910–1920-х гг. «Железная пауза», «Ясныш», «Путевка»), впоследствии — одного из руководителей ЛЕФа и Пролеткульта, — с одной стороны, песенно-мифическая лирика С. Клычкова («Домашние пес-

inslav

ни», 1923, «В гостях у журавлей», 1930), иронически-карнавальные, культурно-утонченные и богатые ассоциациями стихи К. Вагинова («Путешествие в хаос», 1921, «Стихотворения», 1926, «Звукоподобие», 1930–1934, не издано) — с другой. Однако обратим внимание на одну существенную тенденцию эпохи. Лирика Ахматовой, Есенина, Пастернака, Заболоцкого остается лирикой, и при этом поэты ищут — и находят — пути к эпической и к эпико-драматической форме. Драматические перемены в жизни нации как бы направляют авторское внимание на поиск объективных, эпически широких форм повествования *о состоянии мира.* Так рождаются поэмы С. Есенина «Инония» (1918), «Анна Снегина» (1925) с их принципиально противоположным друг другу настроем, с их контрастным переживанием современности, его же драматические опыты — «драматическая опера» «Страна негодяев» (1922–1923) и «Пугачев» (1921). «Удел хлебороба гас», как писал поэт, думая о потерянности крестьянина перед новым, сокрушившим его устройством мира, попытках «встроиться» в новый порядок вещей и о конечной невозможности это сделать. Эти размышления были неотделимы от чувства личного одиночества среди «нови» крестьянского русского поэта. Это — материал, легший в основу как его поэм и драм, так и лирики («Русь советская», 1924, «Спит ковыль. Равнина дорогая...», 1925, и др.)

К эпической поэме, которая в известном смысле станет прологом к его дальнейшему прозаическому творчеству, к роману «Доктор Живаго», обратился Б. Пастернак. Его поэмы конца 1920-х гг. — «Лейтенант Шмидт», «Девятьсот пятый год», «Высокая болезнь», а также незавершенный роман в стихах «Спекторский» являются сплавом лирики и эпоса: с предельной искренностью, вообще являющейся неотъемлемой чертой пастернаковского творчества, в них осмысливается глубоко личный контакт поэта и истории, современности, а также формируется высказанная в дальнейшем мысль писателя о том, что в христианскую эпоху человек умирает в истории «как у себя дома»: недаром личность, которую «вместе со средой» теснит современность, оказывается в каком-то смысле «пересилившей» историю, преодолевшей ее.

Интересен и тот выразительный шаг в направлении эпической традиции, который примерно в это же время делает А. Ахматова: она пишет цикл «Эпические мотивы», который является в каком-то то смысле прологом к ее более поздним произведениям — к циклу-поэме «Реквием» (1935–1940) и к «Поэме без героя» (1940–1965). Этот поворот был и неожиданным, и закономерным в ее творчестве: и О. Мандельштам, и К. Чуковский говорили о традиции русского реалистического романа, которая была явственно ощутима еще в ранней ахматовской лирике с ее психологической достоверностью, с узнаваемым образом эпохи, вставшим в ее стихах.

Свой путь к эпосу проделывает и Н. Заболоцкий: органически связаны его первая поэтическая книга «Столбцы» и поэма «Торжество земледелия» (1929): парадоксальная образность, мир, увиденный, по собственному выражению поэта, «голыми глазами», и, наконец, пронизывающая все его творчество идея интеллектуализации

inslav

царства растений и животных, их будущего сотворчества с человеком объединяют эти произведения. И впоследствии глубокое взаимопроникновение лирического и эпического начал характеризует творчество поэта — как оригинальное, так и переводческое. Достаточно вспомнить специфически «сюжетные» лирические стихи позднего Заболоцкого («Некрасивая девочка», «Старая актриса», «В кино» и др.), поэму «Рубрук в Монголии», поражающую неожиданными перекличками с его ранней лирикой или его поэтический перевод «Слова о полку Игореве».

Если говорить о судьбах русской поэмы в середине XX в., невозможно не упомянуть о поэме А. Твардовского «Василий Теркин». Характерно, что в современном учебнике русской литературы после слов о «востребованности» жанра поэмы в годы Великой Отечественной войны следует такое определение места этого произведения в отечественной словесности: «Эту книгу можно без преувеличения назвать поэтической энциклопедией Отечественной войны... Она выделяется среди других поэм особой полнотой, всесторонностью охвата... бедствий и страданий, подвигов и окопного быта...»[1]. Сюжетность «Василия Теркина» формируют автономные, четко очерченные эпизоды. Сюжет рождается из соединения самостоятельных малых сюжетов — традиционный путь героической поэмы на всем протяжении ее существования — соседствует с толстовской философией и поэтикой «простого» и «повседневного» подвига рядового человека, героя-пехотинца на войне.

Процессы, происходившие в рамках лирико-эпического жанра поэмы, происходили и в лирике. Иными средствами раскрывается в лирических произведениях военной поры та же тема — безмерности исторического испытания и подвига обычного человека, сохранившего свою человечность («Стихи о войне» Б. Пастернака, «Мужество», «Клятва», «Nox», «Постучи кулачком — я открою...» А. Ахматовой).

Завершение Отечественной войны, казалось, должно было бы привести к уничтожению «владычества выдумки» (Б. Пастернак), т. е. — если говорить о путях развития словесного творчества — схоластического подхода в изображении мира и человека, свойственного так называемому социалистическому реализму. Война, с предельной силой и определенностью ставившая вопрос о личной ответственности каждого, о мере его участия в происходящем, должна была способствовать — и способствовала — формированию стремления к внутреннему освобождению. Совершенно ясно, что это стремление было лишь одним из оттенков сложнейшего психологического спектра, который представлял собой внутреннее состояние тогдашнего советского общества (с ним уживалась и вера в незыблемость социалистической государственности, и преданность Сталину, и — у другой части общества — глубочайшее разочарование в результатах войны). Послевоенные годы, с одной стороны, предстают продуктивными и разнообразными, если перечислить художественные достижения той поры (повести «Звезда»,

[1] Статьи о русской литературе: Учеб. пос. для поступ. в МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1996. С. 398.

inslav

«Двое в степи» Э. Казакевича, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, послевоенное творчество К. Паустовского и М. Пришвина, роман «Русский лес» Л. Леонова, лирика поэтов-фронтовиков К. Симонова, М. Луконина, Е. Винокурова, К. Ваншенкина, поэзия А. Тарковского, С. Липкина, М. Петровых, наконец, созданное в это время А. Ахматовой и Б. Пастернаком), а с другой стороны, в это же время крепнет — по закону противодействия — новая волна идеологического напора на общество. Современные исследователи справедливо отмечают: «Парадоксальный факт: страна лежит в руинах, тяжкий неурожай поразил Украину… а ЦК ВКП(б) принимает одно за другим постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, об опере «Великая дружба», о кинофильме «Большая жизнь», клеймит формализм в музыке. Так началось то, что Глеб Струве назвал «эрой ждановизма» (по фамилии главного партийного идеолога в ту пору). Оскорбительное шельмование Ахматовой и Зощенко, в лице которых властям виделась старая русская культура. Навешивание идеологических ярлыков на всякое произведение, которое выламывалось из колеи соцреализма… И все это в обрамлении «холодной войны» и балансирования на грани войны «горячей»»[1].

Именно в этих условиях создавал Б. Пастернак роман «Доктор Живаго» (1946–1955), который является ключевым по целому ряду показателей произведением отечественной литературы не только данного периода, но всего XX в. Писатель сознательно стремился не только к тому, чтобы его роман был написан в русле классической традиции, но более того, он хотел, чтобы в его произведении развернулись все главные сюжетные линии, присутствовали все ключевые образы классической литературы. В самом деле: судьбы героев, разворачивающиеся во взаимодействии с событиями большой истории, как в «Войне и мире»; образы детей, чьи судьбы отразили сломы и диссонансы окружающего бытия, как у Достоевского; «чеховская» фигура главного героя, писателя и врача, личности творческого склада (характерно и то, что жена Юрия Живаго, прямолинейная, волевая Тоня, в час расставания пишет мужу об отсутствии у него воли); значимые упоминания в тексте романа Пушкина и Чехова; наконец, почти полностью совпадающая с эпизодом из «Обломова» И.А. Гончарова сцена: Живаго, получивший прощальное письмо от жены, падает в обморок, а за окном — снег, наступление зимы (Обломов, получающий письмо от Ольги и теряющий сознание, в то время как за окном все белеет от снегопада). Таким образом, согласно пушкинско-гончаровско-толстовской традиции, природа в романе показана в глубоком согласии с миром переживаний героев, с ритмом их внутренней жизни.

И более того, в самой структуре романа, в его композиционных особенностях скрыто глубинное следование классической традиции в самом широком ее понимании. Как известно, роман состоит из шестнадцати прозаических и одной — замыкающей — стихотворной части. Эта часть, называющаяся «Стихотворения Юрия Живаго», играет роль своеобразного эпилога, одного из тех «открытых фи-

[1] *Лейдерман Н.Н., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. М., 2001. Кн. 1. Литература «оттепели» (1953–1968). С. 20.

inslav

налов», которыми так богата русская классическая литература XIX в. Стихи как бы демонстрируют открытость, раскованность внутреннего мира героев романа, мира идей alter ego автора — протагониста, доктора Живаго. Оказывается, что не только для послевоенной Москвы и послевоенной России, о которых проникновенно говорится в эпилоге романа, «все только начинается», но ничего не закончено и для умершего задолго до войны Юрия Живаго, оставшегося жить в стихах и в разбуженных ими душах его друзей. «Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах... И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение»[1].

Сквозные мотивы, пронизывающие роман, например, мотив дома, мотив любви, освободительного подвига, творческой жертвы, подражания Христу и т.д., находят свое завершение, своего рода эмблематическое и полное выражение в текстах двадцати пяти стихотворений заключительной части. Соединение прозы и стихов (в разных комбинациях) в пределах одного сюжета также давно освоено мировой классикой, и в данном случае роман Пастернака можно назвать завершающим эту классическую традицию. То же скажем и о главном герое романа: Юрий Живаго — продолжение и, полагаем, завершение того типа, который можно назвать «русским Гамлетом», лишним человеком, психологически дистанцированным от общества, спорящим с современностью, но и — одновременно — юрода, «божевольного» человека (образ, высоко авторитетный для русской литературы: вспомним, например, романы Достоевского, самых дорогих писателю героев). Перед нами, таким образом, не просто этапное, но решающе-этапное произведение русской литературы, в котором делается трагическая, жертвенная и возвышенная попытка примирить чуть ли не все линии развития русской литературы. Линии, которые, может быть, никогда больше не встретятся вновь.

Современные исследователи пишут о знаменитом, в том числе и по своим литературным, культурным результатам, периоде «оттепели» следующее: «В середине 1950-х годов началась новая, весьма длительная по времени фаза в истории той страны, которая называлась Советским Союзом... Этап протяженностью в четыре десятилетия включает в себя несколько фаз (периодов) развития. С определенной долей условности можно выделить следующие ПЕРИОДЫ: «оттепель», или 1960-е годы; «период застоя», или «семидесятые годы»; «постсоветский... период», десятилетие с середины 1980-х годов до конца века.

Самый первый, начальный период, получил — с легкой руки И. Эренбурга, опубликовавшего в 1954 году одноименную повесть — название оттепели. Как всякий культурно-исторический цикл, он не имеет жестких хронологических границ, однако есть такие события, которые сыграли роль рубежных знаков «оттепели»: знак начала — секретный доклад Хрущева на XX съезде Коммунистической партии Советского Союза (февраль 1956 года), знак конца — подавление

[1] *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 387.

inslav

«пражской весны» советскими танками 9 августа 1968 года)»[1]. И далее авторы отмечают половинчатость тех процессов, которые протекали в советской литературе указанного периода: деятельность А.Т. Твардовского как редактора либерального журнала «Новый мир» (публикация в нем повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» оказалась поворотным моментом не только для истории отечественной литературы, но для развития общественной мысли в России), выпуски альманаха «Литературная Москва» (1956, 1957 г.) выход литературно-художественного сборника «Тарусские страницы» (Калуга, 1961). И при этом — поддержка «сверху» журнала «Октябрь» «во главе с откровенным сталинистом В. Кочетовым»[2], запрещение «Литературной Москвы» и резкая критика «Тарусских страниц», скандал вокруг публикации за границей пастернаковского романа и присуждения писателю Нобелевской премии по литературе, судебные процессы над А. Синявским и Ю. Даниэлем, осуждение и приговор И. Бродскому «за тунеядство».

Однако, несмотря на всю двойственность и как бы «недовоплощенность» тех процессов, что происходили в «оттепельный» период в литературе, с уверенностью можно говорить о состоянии словесности данной эпохи следующее. Как это не раз бывало в истории мировой литературы, писатели разными способами и на разных путях ищут выходы к «правде жизни», к той самой «искренности» в показе и теневых сторон действительности, необходимость которой была заявлена в статье Владимира Померанцева «Об искренности в литературе». В самом деле, эти пути оказывались различными: «правда жизни» обреталась и благодаря обращению к публицистике (очерки Валентина Овечкина), и благодаря «открытию заново» сюжетов и тем, до сих пор подзапретных (героизм, проявляемый в условиях, в которых он, казалось бы, невозможен, где попирается человеческое достоинство — рассказ «Судьба человека» М. Шолохова), и, если говорить о лирической поэзии, благодаря специфической достоверности угловатого стиха Б. Слуцкого, о языке которого поэт другого поколения, И. Бродский, сказал, что он «был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов»[3].

Лицо «оттепельного» периода создала прежде всего лирическая поэзия того времени. Р. Рождественский и Е. Евтушенко, А. Вознесенский и Б. Ахмадулина — вот имена, которые были более других на слуху для читателей и слушателей поэзии в 1960-е гг. (именно к этому времени относится явление, полагаем, новое для отечественной поэтической традиции — «сверхпубличное» чтение стихов при многотысячном стечении публики на стадионах). Поэты этого поколения стояли перед решением следующей задачи: соединить гражданский стих с острым и пронзительным лиризмом. Кроме того, каждый из названных авторов по-особому стремился созидать и осмыслять собственную личность. В этом отношении

[1] *Лейдерман Н.Н., Липовецкий М.Н.* Указ.соч. С. 89.

[2] Там же. С. 91.

[3] Цит. по: *Полухина В.* Бродский глазами современников. СПб., 1998. С. 63.

inslav

они не просто следовали традиционному, тысячелетиями складывавшемуся образу лирической субъективности. Здесь еще были, думается, и ответ каждого из них на обезличивающее влияние предшествующей эпохи, и опьянение недолгой «оттепельной» свободой.

Лирический субъект представлен во многих образцах «оттепельной» поэзии в диалоге с Родиной, с народом, с Лениным (понимаемым — в духе тогдашнего идеалистического представления о «коммунизме с человеческим лицом», не искаженном сталинскими извращениями, — как воплощение какой-то «совести истории», как идеальное нравственное мерило в оценке исторического процесса). Примерами такого «исповедального» предстояния перед историей являются, например, поэмы А. Вознесенского «Лонжюмо» (1963) и Е. Евтушенко «Братская ГЭС» (1965), стихотворение последнего «Бабий Яр» (1961), «Сентиментальный марш» (1957) Б. Окуджавы и многое другое. Но, заметим, всякий раз это было индивидуальным соприкосновением с историей, это было личное ее переживание и личный с нею контакт. Поэты «шестидесятнического» поколения могли призывать «Уберите Ленина с денег!» (А. Вознесенский) или «Празднуйте Первое мая!» (Е. Евтушенко) — и эти призывы при их исторической наивности, при погрешностях поэтического вкуса, которые зачастую свойственны этим поэтическим текстам, тем не менее, достоверно передают нравственную атмосферу той поры, во всяком случае, характерную для интеллигентного слоя, носителя «оттепельной» идеологии.

Эта специфическая тема поэзии описываемого периода, которую можно обозначить как «лирическую гражданственность», впоследствии видоизменяется, как бы мелеет. «К середине 1960-х годов надежды на обновление путем восстановления мифических «ленинских норм» угасли… Для «шестидесятников» это было тяжелейшим моральным потрясением… К середине десятилетия «потеря горизонта» стала очевидностью. И одновременно читатель перестал верить громким словам и призывам»[1]. Именно поэтому переживавшие свою собственную эволюцию, и все же всегда остававшиеся чистыми лириками Б. Окуджава и Б. Ахмадулина в бóльшей степени, чем кто бы то ни было из «шестидесятников», сохранили привязанность и доверие своего читателя (в случае Б. Окуджавы, работавшего в жанре авторской песни, городского романса — и слушателя).

В прозе в этот период также совершаются процессы, до известной степени напоминающие процессы, происходящие в поэзии. Под влиянием тех литературных образцов, которые давали тогдашнему читателю представление о западноевропейской и американской литературе (в первую очередь, произведений Э. Хемингуэя, Э.-М. Ремарка), формируется так называемая «исповедальная проза», проза особой тематики и стиля. К представителям исповедальной прозы можно отнести, например, В. Аксенова и А. Гладилина. Образ молодого современника с его узнаваемым сленгом, с его бескомпромиссностью в отношении всякого лицемерия, всякой неискренности, с его стремлением осуществить в жизни идеалы

[1] *Лейдерман Н.Н., Липовецкий М.Н.* Указ. соч. С. 130–131.

inslav

«социализма с человеческим лицом» (восстановить «ленинскую мораль», преодолеть сталинские искажения, бюрократизм и казенщину) — вот пафос героев произведений этих и родственных им писателей.

Однако торжество «оттепели» и соответственно «оттепельной» литературы было недолгим. Быстрое осознание невозможности, нереализуемости идеала «лирической гражданственности» наступало неотвратимо, и особенно очевидно это стало в 1968 г., когда СССР осуществил военное вторжение в Чехословакию. Лирическая искренность, внутренний мир, круг единомышленников — эти ценности, обозначенные символическим топосом «московские кухни», стали противопоставляться громаде государства, все более отчетливо осмыслявшегося как тоталитарное и враждебное частной человеческой жизни. Думается, что именно так, из разочарования в социалистических, марксистски интерпретированных гражданских ценностях рождается как своеобразное культурное следствие этого разочарования песенное творчество А. Галича и В. Высоцкого.

По-разному и разными способами дистанцируются от официальной действительности и разные ценности противопоставляют ей писатели-«деревенщики», такие, как, например, В. Белов с его повестью «Привычное дело» (1966) и «Плотницкими рассказами» (1969), как В. Распутин с его повестями «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976) и т.д., и, с другой стороны, Ю. Трифонов с его «городскими» повестями («Обмен», 1969; «Предварительные итоги», 1970; «Долгое прощание», 1971). «Яростно неофициальным», протестующим против общественной лжи выглядит и совершенно своеобразное творчество В. Шукшина, создавшего в своих рассказах особую, не чуждую и комизма, и драматизма, апологию частного человека, со всей силой и непримиренностью ищущего смысла жизни и своего места в мире.

Совершенно особое внимание привлекает к себе путь, по которому идет русский роман этого и более позднего периодов. В каком-то смысле путь романа — это путь литературы вообще. Роман — наиболее представительный из жанров, как бы вбирает в себя все те достижения, все те возможности, которые на текущий момент накоплены современной литературой. Он как бы берет дань с прочих жанров, в каком-то смысле живет не только непосредственной своей, но и их жизнью, их художественными соками, их силами. Именно поэтому разговор о путях романа в 1960–1970-е гг. оказывается разговором о вершинных достижениях литературы того времени вообще.

Прежде всего это роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба». Казалось бы, автор выступает в одном ряду с другими литераторами, создавшими наиболее заметные произведения, посвященные фронтовой теме, например, с К. Симоновым (трилогия «Живые и мертвые», 1960–1970), с Г. Баклановым (повесть «Пядь земли», 1959), К. Воробьевым (повесть «Убиты под Москвой», 1963) и многими другими. Писателями разных возрастов, разных судеб и разного военного опыта. Однако роман В. Гроссмана занимает в кругу этой литературы особое место и имеет особое значение.

inslav

Все возможности, которыми располагает масштабное эпическое повествование, здесь сочетаются и с острой очерковостью, и с присущей жанру рассказа способностью завершенно отобразить отрывок, фрагмент текущей жизни, и с проникновенной, сильной субъективностью лирического произведения. Современные исследователи справедливо утверждают: «Как художник Гроссман в "Жизни и судьбе" *остается верен соцреалистической эстетике: он строит эпос на фундаменте соцреалистического «панорамного романа»* с огромным количеством действующих лиц, живущих и умирающих в разных частях земли, часто не знакомых друг с другом и никак сюжетно не соприкасающихся. Организующим центром такой структуры становится всевластный голос автора (у Гроссмана особенно сильный в публицистических отступлениях) и близких ему "рупорных" персонажей, которые выстраивают идеологическую конструкцию, иллюстрируемую судьбами всех действующих лиц романа. Однако в соцреалистическом панорамном романе сама идеологическая конструкция была предзадана соцреалистической мифологией. Гроссман же строит свой роман вокруг проблем, взрывающих соцреалистическую мифологию: что такое «сверхнасилие тоталитарных систем»? что роднит и объединяет сталинский социализм и гитлеровский нацизм? как человеку освободиться от гнета тоталитарного режима? что превращает человека в раба режима? что есть свобода? Центральный конфликт романа у Гроссмана сформулирован с чеканной твердостью: "спор между победившим народом и победившим государством", "соотношение тяжести хрупкого человеческого тела и колоссального государства..."»[1].

Однако, как нам представляется, «панорамный роман» В. Гроссмана, строится на основе эстетики не социалистического реализма, а реализма русского классического романа-эпопеи, с сознательной ориентацией автора на опыт Л.Н. Толстого. Другое дело, что русские писатели XX в., неизбежно сознававшие себя наследниками классической традиции, самой историей были поставлены перед необходимостью осмыслять не представимые для человека XIX в. коллизии, конфликты. Это со всей остротой осознали писатели, обратившиеся, в частности, к так называемой «лагерной теме» — в первую очередь А. Солженицын и В. Шаламов.

Современные исследователи[2] представляют драматическую писательскую судьбу живого классика — А. Солженицына — следующим образом: «В творчестве Александра Исаевича Солженицына при всем его многообразии можно выделить три центральных мотива, тесно связанных друг с другом. Сконцентрированные в первой его публикации "Один день Ивана Денисовича" (1962), они развивались подчас обособленно друг от друга, но чаще переплетаясь. Вершиной их синтеза стало "Красное колесо", повествование в отмеренных сроках, как определил жанр этого эпического, культурологического, политического произведения сам автор. Условно эти мотивы можно обозначить так: русский нацио-

[1] Статьи о русской литературе. С. 210.

[2] Там же. С. 405

inslav

нальный характер; история России XX века; политика в жизни человека и нации в нашем столетии.

Темы эти, разумеется, вовсе не новы для русской реалистической традиции последних двух столетий...» И далее: «Солженицын вообще никогда не идет по уже проложенному кем-то пути, ищет свою дорогу».

Действительно, уже первое увидевшее свет (вышедшее в журнале «Новый мир», руководимом в то время А.Т. Твардовским, и именно по его настоянию) произведение А. Солженицына — «Один день Ивана Денисовича»[1], повесть изменившая вектор развития современной русской литературы, демонстрирует и соотнесенность творчества писателя с классической традицией, и то, как традиция им переосмысляется при освещении коллизий, принадлежащих современности, советской истории в частности.

Вероятно, все без исключения исследователи отмечали, что Иван Денисович, как и Матрена из последовавшего за этим произведением рассказа «Матренин двор», и дворник Спиридон из романа «В круге первом» — «люди не рефлексирующие, живущие некими природными, как бы данными извне, заранее и не ими выработанными представлениями»[2]. Одним словом, при всей индивидуальной неповторимости каждого из названных персонажей, это — в каком-то смысле «коллективные герои», люди, чьи личности и судьбы отобразили личность и судьбу целой нации. Но на долю этих людей, как и на долю народа в целом, выпали испытания, до сих пор не представимые. Перед ними, например перед Иваном Денисовичем, стоит задача «... выжить физически в условиях, вовсе не способствующих физическому выживанию, но не ценой потери собственного человеческого достоинства. Потерять его — значит погибнуть...»[3]. При этом, как отмечается в исследовательской литературе, писатель не идеализирует народ и не льстит ему. Предельно полемичному и сложному, но в то же время последовательному и до конца продуманному взгляду писателя на народ и на национальную историю соответствует до конца проработанная и выстроенная романная форма: «Все, писавшие о «Круге первом» (первый роман писателя, до «перестройки» так и не увидевший свет на родине автора. — *Е.С.*), отмечали, что это мастерски сделанный роман. С одной стороны, он очень близок к традиции классического русского романа, с большим количеством персонажей, со множеством сюжетных ответвлений, с рядом пространственных площадок (от тюремной комнаты до спальни товарища Сталина), с многочисленными экскурсами в прошлое (дореволюционная Россия, гражданская война, тридцатые годы, Отечественная война), с неспешными разговорами персонажей и обстоятельными комментариями автора-демиурга. С другой стороны... роман Солженицына композиционно строг и компактен: все

[1] Именно по настоянию А.Т. Твардовского произведению было дано жанровое определение «повесть». Сам автор полагал, что временна́я концентрированность происходящего в «Одном дне Ивана Денисовича» как бы диктует иное жанровое определение — «рассказ».

[2] Статьи о русской литературе. С. 408.

[3] Там же.

inslav

фигуры выстроены в систему, сюжет остро завинчен детективной интригой, все сюжетные ответвления стягиваются к одному узлу, все разговоры, что называется, бьют в одну точку»[1]. И сквозной темой этого романа, как и всего последующего солженицынского творчества оказывается одна из сквозных тем русской классической литературы — тема свободы, ее неоднозначного понимания.

В самом деле, обитатели «шарашки» — научного центра, в условиях неволи решающего поставленные органами безопасности задачи, — минутами оказываются среди своего подневольного бытия более свободными умственно, внутренне, чем их угнетатели, терзаемые страхом (все, вплоть до Сталина, как показывает это автор). И впоследствии — и в «камерной» повести «Раковый корпус», и в «опыте художественного исследования» «Архипелаге ГУЛАГ», и в десятитомной исторической эпопее «Красное колесо», в которой автор дает образцы совершенно нового, остро современного типа повествования, позволяющего разносторонне осветить историческое событие, рассматривается все та же проблема личной и общественной свободы (и несвободы), путей к ее обретению (и к ее потере) как отдельной человеческой личностью, так и нацией в целом.

Словосочетание «Архипелаг ГУЛАГ» было подсказано А.И. Солженицыну другим писателем, его собратом по лагерной судьбе — В. Шаламовым, чьи «Колымские рассказы», ранее знакомые советскому читателю только в «самиздате», стали выходить из печати в 1980-х гг., на гребне перестройки. Если солженицынское повествование масштабно, всеохватно, если оно дает необъятную картину исторического зла не только в русской, но в мировой истории XX в., а также его укорененности в историческом прошлом, то прозе В. Шаламова (характерен сам выбор жанра рассказа) свойственно предельно сгущенное, концентрированное и чудовищно конкретное изображение «ликвидации личности» здесь и сейчас — в колымском аду. «Шаламов удостоверяет: да, в антимире Колымы, где все направлено на попрание… узника, происходит ликвидация личности… в антимире Колымы не только выматываются душевные силы, не только гаснет рассудок, но и наступает окончательная фаза, когда исчезает сам рефлекс выживания…»[2]. Именно поэтому, как удостоверяют те же авторы, отношение В. Шаламова к русской классике неординарно, требовательно-резко: он считает русский опыт XX в., непредставимым для классического искусства и не подходящим под традиционную гуманистическую мерку.

Однако каким бы значительным для всего последующего развития русской литературы ни был опыт В. Шаламова, и даже опыт его полемики с русской классикой, ни проза, ни поэзия 1960–1970-х гг. не могли не ориентироваться на уроки последней. Более того, нередко в этих как бы даже и демонстративно воспринятых уроках, в этом *наглядном ученичестве* у классического искусства читателем ощущался какой-то элемент противостояния миру официальности, миру лжи. Выразительными примерами тому предстают проза Ю. Казакова и поэзия А. Кушнера.

[1] *Лейдерман Н.Н., Липовецкий М.Н.* Указ. соч. С. 272.

[2] Там же. С. 321.

inslav

Сам Ю. Казаков, а также, пожалуй, все без исключения критики, писавшие о нем, признают сильнейшее влияние прозы И.А. Бунина, благодаря которому писатель развился в уникального художника природы, в стилиста, выработавшего свою лаконичную и при этом графически четкую, тонкую, идеально запоминающуюся манеру. Эта манера, воспитанная на уроках классики и через ее посредство, оказывается очень индивидуальным, очень «казаковским» способом и восприятия, и отображения мира и человека (рассказы 1950–1960-х гг. — «Адам и Ева», «Двое в декабре», «Осень в дубовых лесах» и др.).

Творчество А. Кушнера напрямую связано с традицией классической русской поэзии. И более того, тот «участок» поэтической традиции, который представляется наиболее родным и близким для петербургского поэта, можно было бы обозначить как участок русской неоклассики начала XX в. В стихотворениях разных лет, вошедших в сборники «Приметы», «Таврический сад», «Ночная музыка» и другие, снова и снова возникает воспринятая от О.Э. Мандельштама, но еще и усиленная знанием мандельштамовского биографического опыта, тема противостояния холоду мира «маленькой» человеческой жизни, как бы цепляющейся за частности, за повседневные мелочи бытия и благодаря этому выстаивающей.

Нобелевский лауреат, поэт-изгнанник И. Бродский говорил о «поэтике стоицизма», свойственной А. Кушнеру. Как и множество других критических высказываний И. Бродского, эти слова с гораздо бóльшим правом могут быть отнесены к нему самому (как, например, и его характеристика А. Ахматовой «она — поэт безутешной мысли»).

Бродский осознавал себя и, по-видимому, в самом деле являлся «поэтом с новой музыкой» (определение поэтессы И. Лиснянской). Недаром рядом с ним и вокруг него творили и развивались поэты родственной эстетики и близкого строя поэтической мысли. То, что Бродский является в известном смысле выразителем, ключевым «героем» целой литературной эпохи, признает большинство исследователей его творчества: «Отношение к поэзии, к власти резко изменилось у того поколения, которое вошло в литературу в 1960-е гг. Оно порвало с представлением о том, что поэзия должна служить — чему бы то ни было — и вернулось к ее пониманию как самодостаточной ценности… самых разных авторов, между которыми нет ничего общего, объединяет это — новое для советской литературы, в действительности же старое, идущее от романтиков и Пушкина — сознание того, что у поэзии нет более высокой цели, чем поэзия… Новое поэтическое мышление наиболее полно выразил Иосиф Бродский»[1]. Характерно, однако, что цитируемый исследователь русской поэзии тут же упоминает о принадлежности Бродского к школе Ахматовой (родство, признаваемое и установленное, если не в стилевом, то в биографическом плане, самой поэтессой, к окружению которой, как широко известно, Бродский в молодости принадлежал). При этом, как отмечает тот же литературовед, ахматовское влияние осложнено цветаевско-футуристичес-

[1] *Баевский В.С.* История русской поэзии: 1730–1980. Компендиум. М., 1996. С. 269.

inslav

кой традицией, ориентированностью Бродского на сочетание высокого с низким, характерной для Пастернака и для Есенина (для каждого — на свой лад); наконец, он говорит об установке Некрасова на «неблагозвучный стих», воспринятой Бродским «через голову Ахматовой»[1]. Всякий исследователь, обратившийся к поэзии Бродского, помимо выявления в ней всех перечисленных влияний и культурных ассоциаций, будет решать проблему сосуществования в наследии Бродского элементов разных художественных стилей: классицизма, барокко и романтизма, а также последовательного продолжения им традиции русского экзистенциализма. Одним словом, общепризнанная сложность «новой музыки» Бродского оказывается связанной не только с особенностями его просодии, но и с многочисленными культурными взаимодействиями, в которые вступает его слово. Поэт с абсолютной отчетливостью осознавал это, и мировая культура то и дело представала в его поэзии в особом изводе — в облике «речи родной, словесности» (недаром и одна из наиболее значимых поэтических книг Бродского называлась «Часть речи», 1977). В своих интервью и эссе, наконец, в своей Нобелевской речи (1987) Бродский говорит о «диктате языка» и о поэте как «инструменте языка».

Если выше говорилось о тех разнообразных взаимодействиях, в которые вступала отечественная словесность с классической традицией, то необходимо отметить и особую, раскрывшуюся за последние тридцать — сорок лет в русской литературе возможность взаимодействия с классикой, а именно — возможность постмодернистского взаимодействия. Хотя специфика постмодернизма мало соответствует парадигме советской культуры, однако в начале 1970-х гг. «...то есть фактически одновременно с первыми манифестами постмодернизма на Западе — в русской литературе появляются произведения А. Битова, В. Ерофеева, С. Соколова, И. Бродского и некоторых других авторов, которые впоследствии (в конце 1980-х) были оценены как первые шаги русского постмодернизма, во многом определившие его дальнейшую динамику»[2]. (Полагаем, что, не примыкая к постмодернистской традиции, с нею определенным образом соотносится и взаимодействует и драматургия Л. Петрушевской). В знаменитом романе А. Битова «Пушкинский дом» (1964–1971), вышедшем на родине автора только в 1980-е гг., в полной мере реализуется постмодернистская «интертекстуальность»: это — роман о литературе и о людях литературы в не меньшей степени, чем о современности, о специфическом ленинградском быте и ленинградском укладе советской поры, о любовных, дружеских и семейных отношениях героев и т.д. Недаром статья «Три пророка», написанная протагонистом-литературоведом, оказывается в каком-то смысле одним из важнейших открытий и саморазоблачений героя романа (между тем она же и в самом деле оказывается полноценным литературоведческим исследованием, посвященным творчеству и личностям Пушкина, Лермонтова и Тютчева, и к тому же является вариантом авторской — а уже не героя только — исповеди). Если на-

[1] *Баевский В.С.* История русской поэзии: 1730–1980. С. 270–271.

[2] *Лейдерман Н.Н., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. М., 2003. Т. 2. «Семидесятые годы» (1968–1986). С. 375–376.

inslav

званные выше литераторы — это провозвестники отечественного постмодернизма, то свое полное развитие это явление получило в поэзии Л. Рубинштейна, Д.А. Пригова, Т. Кибирова, в прозе Т. Толстой, В. Сорокина и Е. Попова.

Цитатность постмодернизма, переосмысление и переработка всех языков культуры (от языка высокой классики до языка повседневности и далее — до разнообразных форм маргинального общения) глубоко принципиальна. Здесь сказалась, если говорить именно о цитировании классики, глубокая внутренняя зависимость от нее, желание низвести и развенчать ее, как бы принудить ее полностью вписаться в сегодняшний день, превратить ее во вспомогательный строительный материал для собственного творчества. В этом заключается, по-видимому, и специфический драматизм постмодернистского творчества: классика не допускает полной самоидентификации с собой, манипуляций со своим художественным материалом. Между тем постмодернизм не может существовать вне этой связи; свобода от классических и всех иных авторитетов, провозглашаемая постмодернизмом, оборачивается глубокой, тайной, как бы самое себя отрицающей зависимостью от классических имен и образов.

Впрочем, в русской литературе последних десятилетий отчетливо видна еще одна линия, демонстрирующая возможности и для постпостмодернистской эпохи более традиционного и, думается, более плодотворного и глубокого взаимодействия с классической традицией. Эту линию представляют такие, например, поэты, как Ю. Кублановский, О. Седакова и О. Николаева. Философско-религиозная направленность этой поэзии, а также прозы (О. Николаева, например, является еще и автором повестей, таких как «Инвалид детства», романов и рассказов, цикла «стихов в прозе» «Апология человека») плодотворно соединяется с постоянно продолжающимся диалогом этих авторов с классическими мотивами и образами (так, в лирике О. Седаковой, например, воскресают мотивы пушкинских «Песен западных славян», по-новому звучащие в контексте этой очень современной и очень глубокой поэзии).

Таким образом, русская литература наших дней, хотя и в парадоксально противоречивых, даже взаимоисключающих формах, безусловно, продолжает то полемический, то звучащий в унисон разговор с классической традицией, и прежде всего — с великим национальным стилем — с классическим русским реализмом.

5.2. Изобразительное искусство, музыка, театр, кино

В **искусстве** первых послереволюционных лет господствующее положение занял авангардизм в силу созвучия своей художественной революционности радикальным изменениям российского общества. Он затронул почти всех художников молодого поколения, оказал влияние на уже сложившихся мастеров. В среде самого авангарда, оттеснив динамическую абстракцию и супрематизм как эстетские и бесполезные, на первый план прорывается конструктивизм («производственное искусство»), нацеленный на прагматическое, утилитарное использование беспредметного искусства в целях улучшения жизни пролетариата. Собственно говоря,

inslav

рождается социально ориентированный дизайн (А.М. Родченко, В.Ф. Степанова), призванный изменить и эстетизировать быт подавляющей массы населения. Появляется массовое производство товаров простых форм, заключавших в себе новое высокоэстетическое содержание. Строятся дома для рабочих, по-новому, на коммунистических началах организующие благодаря новаторскому переосмыслению интерьеров повседневную жизнь человека в составе большой группы. Те же идеи социализации жизни, активно востребованные затем западной архитектурой и вернувшиеся к нам в убогом, упрощенном виде в конце 1960-х гг. (Новый Арбат М.В. Посохина и др.), определяют архитектурное решение общественных и административных зданий, комплексов вузовских городков. При всем утопизме советского конструктивизма многие его идеи оказались созвучными изменениям жизни социума вне зависимости от его идеологии, поэтому вошли как неотъемлемая часть в мировую архитектуру и дизайн XX в. Крайнее новаторство и инженеризация формы, выявление автономной красоты гладких поверхностей и сложных чисто геометрических построений, наделение новых зданий не только новым социальным, но и духовно-философским содержанием, подчеркивание связи индивидуума и коллектива с окружающим пространством и природой и одновременно создание техногенной урбанистической среды с доминирующими зданиями «космических» форм – все эти качества являются открытиями советского конструктивизма, воплощенными или, как большинство самых гениальных проектов, оставшимися на бумаге. Их авторами были А.А., В.А., Л.А. Веснины, К.С. Мельников, И.И. Леонидов, М.Я. Гинзбург, Э. Лисицкий и многие др.

Авангардизм, первоначально получивший партийную и государственную поддержку, охватывает сферы художественного образования (ВХУТЕМАС, УНОВИС К.С. Малевича в Витебске), научного исследования культуры и музейного дела (ИНХУК в Москве, ГИНХУК в Петрограде, Музей нового западного искусства и др.). Он ведет решительную борьбу под революционными лозунгами с художниками-реалистами, приверженцами традиционных принципов отражения действительности, также пошедшими служить советской власти, от которой они ожидали реализации идеалов русской дореволюционной демократии. Эти мастера, уже занявшие видное место в художественной жизни, создали Ассоциацию художников революционной России (АХРР), боровшуюся с авангардизмом. Если утопичность авангарда исходила из идеи общечеловеческого прогресса космического масштаба (включая реальный выход человека в космические миры, основываясь на философии Н.Ф. Федорова), что наиболее четко отражено в живописных и графических фантазиях И.И. Леонидова, то ахровцам и другим реалистам присущ прогрессистско-позитивистский образ мышления.

Изменение в идеологии большевистской власти (провал идей военного коммунизма и мировой революции) в первой половине 1920-х гг. привело к изменению ее культурной политики: от вынужденной поддержки всех, по любым причинам примкнувших к новой власти, она перешла к целевой поддержке реализма, заимствовав ряд идей у «производственников», на основе чего стала вы-

inslav

рабатывать идеологию нового стиля — социалистического реализма, одинаково враждебного и авангарду, и традиционному реализму. Многие мастера первого (В.Е. Татлин, Г.Г. Клуцис, А.М. Родченко) и второго (И.И. Бродский) направлений, а также стоявшие особняком художники «умеренного левого» направления, тяготевшие к средневеково-ренессансному наследию (К.С. Петров-Водкин), включаются в формирование нового стиля, который, однако, в 1920-е гг. еще не становится доминирующим. Большой урон искусству в России принесла вынужденная эмиграция в середине 1920-х гг. многих выдающихся художников всех направлений и стилей. Художественную жизнь в стране определяют многочисленные объединения левого, но не авангардного характера, наглядно показывающие, насколько авангард 1910-х гг., включая неопримитивизм, обогатил реалистические традиции. Возвратом к фигуративности от «производственнической» беспредметности, но на поле конструктивизма, стала живопись художников ОСТ'а (А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов, П.В. Вильямс и др.), позднее превратившихся в самобытных мастеров, сохранявших левые традиции в советском искусстве в обогащенном необарокко варианте монументальной росписи и мозаики у А.А. Дейнеки (станция метро «Маяковская», театр Советской Армии) или лирического высказывания («Новые кварталы» Ю.И. Пименова, 1960-е гг.).Особое положение заняло общество «Маковец», руководимое идейно о. П. Флоренским, а художественно — В.А. Фаворским, ставшим величайшим графиком XX в. Художники «Маковца» (Н.М. Чернышев, ранний С.В. Герасимов) верны фигуративизму, но открыты новым духовным исканиям XX в., они ценят чисто живописную, пластическую выразительность, их колорит крайне сдержан, настроение лирично-созерцательное. Они развивают принципы русской духовности в камерном плане. В.А. Фаворский преображает категорию пространства в гравюре, доказывая, что возможна космическая интерпретация этой основополагающей категории в рамках фигуративности. Возникшая «школа Фаворского», а также творчество таких крупнейших граверов, как А.И. Кравченко, И.И. Нивинский, Н.И. Пискарев, и достигших расцвета в 1930–1960-е гг. А.Д. Гончарова, М.И. Пикова, Е.А. Кибрика, сделали графику советского периода самостоятельным явлением мирового значения, по своей стилистике и мастерству не имеющим аналогов. В основном графикой, прежде всего рисунком, занимались художники группы «13» (Н.В. Кузьмин, В.А. Милашевский, Т.А. Маврина), создавшие легкий, остроумный стиль, не вписывавшийся в рамки официального искусства. Со временем Н.В. Кузьмин стал одним из лучших книжных иллюстраторов, мастером линеарного рисунка, а Т.А. Маврина в 1960–1980-е гг., опираясь на свою живопись 1930-х гг., сохранившую фовистскую звучность цвета, воскресила самоценность яркого колорита, народные основы мировидения, любовь к древнерусской архитектуре, а также благодаря яркой самобытности и народному характеру стала признанным в мире мастером детской книги. В 1920–1930-е гг. и позже именно искусство книги, ориентированное на непреходящие ценности, далеко отстоящее от социально-политических конфликтов, было тем прибежищем художников, где они

inslav

могли относительно свободно творить. Поэтому книжная графика, включая книги для детей (В.А. Фаворский, В.М. Конашевич, В.В. Лебедев, Ю.А. Васнецов и др.), составляет, пожалуй, наиболее бесспорную часть культуры советского периода.

К концу 1920-х гг. все левые течения в искусстве подвергаются разгромной критике с официальных позиций. Отныне «формализм» становится самым страшным обвинением для советского художника, ибо под этим термином (точнее, ярлыком) понимается приверженность мировой буржуазии и ее античеловеческим устремлениям, которым должно противостоять советское искусство, ориентированное на гуманистическое социальное изображение человеческого общества. Противопоставление «силам зла» «сил добра», приведшее к шельмованию маститых художников всех левых направлений, вызвало к жизни нормативное, предельно идеологизированное искусство, целью которого, в сущности, была наглядная агитация и пропаганда советских достижений и советского образа жизни в крайне идеализированном виде. В этом смысле соцреализм унаследовал агитпроп конструктивистов, но придал ему неопередвижническую форму. Появляется открытый гротеск, карикатурное изображение врагов советской власти (в 1930-е гг. мастерами такой живописи и графики становятся С.Я. Адливанкин, Кукрыниксы и Б.Е. Ефимов). Гротескность негативных образов подчеркивает величие, широту, оптимистичность положительных героев советской живописи. Ими являются как коллектив («Колхозный праздник» С.В. Герасимова, 1937, многочисленные картины о заводских и партийных собраниях), так и отдельные личности, в которых подчеркивается их типичность, принадлежность к массе («Делегатка» Г.Г. Ряжского). Лишь в картинах и скульптурах, изображающих вождей, допускается психологическая индивидуализация (портреты Ленина 1920-х гг.), хотя в 1930-е гг. и она исчезает, заменяясь образом-символом. Создается (усилиями выдающихся мастеров, таких как Н. Альтман, Н. Андреев, С.Д. Меркулов, И.И. Бродский, А.М. Родченко) мифологизированная иконография Ленина, затем Сталина, где в парадоксально извращенном виде возвращается культурологема земной жизни бога, его повседневного существования, в котором сквозят ноты высших миров. Торжество соцреализма, еще искренне оптимистического, демонстрирует раннее творчество крупного мастера кисти А.А. Пластова. Напротив, многие художники старших поколений (П.В. Кузнецов, К.Н. Истомин, А.В. Фонвизин), а также ряд более молодых (А.Ф. Софронова, группа «маркистов», Г.И. Рублев) уходят в созерцательную пейзажность, натюрморт, портрет, сохраняя пластические ценности живописности. А.А. Лабас, А.Г. Тышлер, А.Д. Древин, каждый по-своему, но основываясь на авангардистской базе, представляют новую действительность как некую фантасмагорию, иллюзию, мечту. Основные мастера «Бубнового валета» в 1930-е гг. акцентируют верность живописным традициям московской школы, утрачивая свой радикализм. В скульптуре С.Т. Коненков, к 1920-м гг. ставший одним из крупнейших ваятелей XX в., продолжает разрабатывать темы и приемы, найденные им ранее, его «Памятник павшим за революцию» становится новым образцом мемориальной скульптуры, в образах которой сконцентрированы чер-

inslav

ты классического наследия. Государственный план монументальной пропаганды давал возможность скульпторам творчески развивать тип торжественного памятника. Это делалось как в неоклассических, академических (М.Г. Манизер), так и в футуристских (Б.Д. Королев, В.И. Мухина) формах. Переход к соцреализму в скульптуре (проникновенные психологические портреты, созданные С.Д. Лебедевой и В.И. Мухиной, а также «Рабочий и колхозница» (1937) работы В.И. Мухиной, ставшие символами победившего социализма, ряд памятников Ленину и Сталину) означал торжество монументализма, гипертрофированной идеализированной академической формы. Скульптура прежде всего предназначалась для масс, поэтому воплощение ею постулатов соцреализма имело самый широкий резонанс, становилось эталонным. В живописи и скульптуре формируется так называемый большой стиль, достигший расцвета в 1940–1950-е гг. и представляющий идеализированный образ советской эпохи. В архитектуре ему соответствовал «сталинский стиль», характерный торжеством предельно монументализированного эклектического неоклассицизма, не утратившего некоторых элементов конструктивизма. Переходом к «сталинской» архитектуре, наиболее полно воплотившейся в послевоенных высотных зданиях Москвы, можно считать здания рубежа 1920–1930-х гг., составившие гордость советской архитектуры: Мавзолей Ленина (А.В. Щусев), Наркомат образования (И.В. Жолтовский), постройки И.А. Фомина в Ленинграде, чуть позднее — первые станции московского метро (А.Н. Душкин). Наиболее полно «сталинский стиль» проявился в проекте Дворца Советов, в ходе конкурса на создание которого, где были представлены проекты крупнейших архитекторов-конструктивистов мира, победил проект Б.М. Иофана, бывшего конструктивиста («Дом на набережной» в Москве), перешедшего к гипермонументальному неоклассицизму. Ведущим зодчим старшего поколения остается А.В. Щусев, прошедший полный перемен путь от дореволюционных церковных зданий в стиле модерн через увлечение конструктивизмом к эклектизму «сталинского стиля» (гостиница «Москва»). Современное искусствознание считает «сталинский стиль» русским вариантом общеевропейского арт-деко, сменившего в 1930-е гг. конструктивизм, причем наиболее радикальным его выражением, как из-за гигантизма замыслов, так и из-за высокого качества художественных и инженерных решений. Безусловно, искусство сталинского периода в целом относится к типу тоталитарного искусства, но, в отличие от такового в Италии и Германии, его создавали высокоодаренные мастера, выдающиеся художники, скульптуры и архитекторы, поэтому его качество является очень высоким. Панорама советского искусства оставалась весьма широкой, возможность творить неофициальное искусство «для себя» имели многие художники. Критикуемое лирическое начало не исчезало из советского искусства.

Великая Отечественная война несколько изменила идеологию соцреализма, включив в него патриотические ценности и тем самым расширив спектр его воздействия (например, ставший символом благородного сопротивления врагу «Александр Невский» П.Д. Корина, 1942). Однако образы, созданные ведущими

inslav

соцреалистами, отличались крайним схематизмом, повествовательностью, чрезмерным пафосом и ложным приукрашиванием трагической действительности.

Послевоенный соцреализм отразил радость победы в образах, гораздо более человечных и теплых, хотя и не лишенных поверхностного сентиментализма. «Сталинские высотки», став новой архитектурно-семантической доминантой столицы, подчеркивали силу и мощь победившего государства, преемственность по отношению к русскому архитектурному наследию, подавляя своим масштабом и гипертрофированными формами человеческое, индивидуальное начало. Рубеж 1940–1950-х гг. стал временем наибольших гонений на «формализм». Даже крупные художники в результате переходят к поверхностному натурализму, внешнему жизнеподобию изображения. Русское искусство переживает, пожалуй, самый мрачный период своей истории.

Его возрождение начинается с бурного расцвета 1960-х гг., вызванного «оттепелью». Процесс реабилитации затронул также художественную сферу: власти стали разрешать упоминать представителей умеренно левых течений прошлого и выставлять их произведения, делая акцент на «революционное искусство первых лет Октября» — так называлась юбилейная выставка (1967) (где демонстрировались даже работы В.В. Кандинского и К.С. Малевича), оказавшая колоссальное влияние на дальнейшее развитие советского искусства. Молодые художники-шестидесятники (Э.И. Неизвестный, Н.И. Андронов, Э.Г. Браговский, П.Ф. Никонов, П.П. Оссовский, В.Е. Попков, В.А. Сидур и др.) отвергали лживую натуралистическую живопись и скульптуру, а также пафосность предшественников, утверждая героику неприукрашенных будней («суровый стиль»), пластически выражаемую в манере, восходящей к «Бубновому валету». Формируется и неоклассическое крыло нового поколения (Д.Д. Жилинский, А.Ю. Никич). Совершенно отдельно существует «Лианозовская группа» (Л.Е. и Е.Е. Кропивницкие, Л.А. Мастеркова, О.Я. Рабин, Е.Н. Немухин и др.), ставшая в 1970-е гг. лидером «второго авангарда», и группа Э.М. Белютина, воскрешавшие крайний авангардизм 1910–1920-х гг. и впитывавшие авангардные течения послевоенного Запада. При всей исторической значимости «второго авангарда», а в 1970–1980-х гг. художественного андеграунда, противостоявших официозу, они не могли достигнуть и не достигли художественного уровня «первого авангарда», основанного на инновационном взрыве, они сделали из него модное искусство, лишив тем самым статуса новаторства.

«Суровый стиль» объективно стал финалом соцреализма, поскольку в его основе все еще лежал дидактический нарратив, и открыл дорогу новым формальным поискам, исходившим из самоценности пластического решения произведения искусства. Прогрессу на этом пути нанес существенный урон грубый разнос, устроенный Н.С. Хрущевым на отчетной выставке московских художников в Манеже (1962). Спровоцированный группой ветеранов соцреализма, занимавших руководящие посты в художественной системе (Президент АХ СССР В.А. Серов и др.), он не позволил в полной мере развернуться новым левым течениям, представленным целым поколением крупных талантов.

inslav

В 1960-е гг. новый всплеск творческой активности переживают крупнейшие художники старшего поколения: у С.В. Герасимова усиливается лирическая нота в реалистических, пластически совершенных пейзажах, А.А. Пластов создает полнокровные образы людей деревни, Ю.И. Пименов — одновременно модернизированные и лирические образы молодых горожан.

В 1970–1980-е гг. господствует «обогащенный» соцреализм, из которого все более исчезает социалистическая составляющая, искусство становится более камерным, рафинированным, семантически сложным, формально совершенным. В нем появляются ретроспективные увлечения, говорящие как о творческой слабости искусства данной эпохи, об исчерпанности его идеалов и образов, так и об открытости его системы, способной к восприятию культуры прошлого от древности до авангарда и адаптации к ней. Наряду с этим «мейнстримом» существуют соцреалистические ортодоксы (скульпторы Н.В. Томский, А.П. Кибальников, Л.Е. Кербель). Вспоминая о своей юности, полной бунтарских новаций, завершают свой путь мэтры советского искусства (А.А. Дейнека, С.Т. Коненков, П.П. Кончаловский) и его маргиналы, становящиеся классиками (А.Т. Тышлер, А.А. Лабас, П.Н. Кузнецов). На базе стиля «ретро» в 1990-е гг. будет развиваться русский постмодернизм. Набирает силу андеграундное «другое искусство», собравшее в своих рядах весьма разных художников от А.Т. Зверева до И.И. Кабакова и давшее много произведений высокого уровня, показывающих глубокое освоение неофициальным, нонконформистским искусством форм авангарда, привнесение им русской авангардной струи в мировое искусство второй половины XX в., что стало осуществимо благодаря эмиграции из СССР многих ведущих мастеров «другого искусства». В 1980–1990-е гг. в самостоятельную школу оформился «московский концептуализм», лидером которого являлся И.И. Кабаков, приобретший мировую славу благодаря концептам советских идеологем и коммунального быта, подаваемых с отстраненной ироничностью. Фигуративное направление обретает новую жизнь в картинах Т.Г. Назаренко и Н.М. Нестеровой, стремящихся к образному пластическому языку.

1960–1980-е гг. были временем расцвета декоративно-прикладного искусства, в основном стекла и керамики. В этой сфере власть допускала свободное формотворчество, в связи с чем туда устремились творческие силы, не приемлющие жесткого диктата. Это позволило декоративно-прикладному искусству стать не только полноправной сферой культуры, но и официально дозволенной площадкой экспериментов с формой. Изменилась цель этого искусства: из украшения быта оно стало носителем новаторских решений, ориентированных на поднятие эстетического вкуса широких масс населения, выполняя тем самым воспитательную функцию. Художественная полноценность советского прикладного искусства определяет его уникальное положение в мировом дизайне, выполняющем прежде всего утилитарные функции. Стилистически лаконизм 1960-х гг., боровшийся с мещанскими вкусами, в следующие десятилетия уступил место различным вариантам подчеркнутой декоративности.

inslav

Перестройка открыла все шлюзы, и на поверхность художественной жизни вышел андеграунд, сразу же превратившийся в законодателя мод, оттеснившего на маргинальные позиции «мейнстрим» и его крупнейших мастеров, не утративших высокую живописную культуру. Появляется огромное количество новых имен, в 1990-е гг. западные галереи буквально скупают все талантливое, возникающее в отечественном искусстве, так как оно еще сохраняет высокое пластическое мастерство и оригинальность концепций, утраченные современным западным искусством. «Бум» нового русского искусства в перестройку, вызвавший массовый отток молодых талантов на Запад, сменяется охлаждением к нему, так как к концу века оно теряет свою национальную специфику, превращаясь, особенно в творчестве представителей «актуального искусства» и молодых концептуалистов, в обычное явление современного искусства западной цивилизации. Противостояние этому процессу приобретает слишком консервативные формы (И.С. Глазунов) или стремится к всеядной эклектичности (З.К. Церетели, вставший в начале XXI в. во главе почти всех художественных структур России). Тотальная ирония и игровая стихия постмодернизма, чуждая русской традиции, присутствует в творчестве молодого поколения, которое, однако, остается расколотым по своей художественной ориентации. Плюрализм и огромный рост количественных показателей, ориентация на сиюминутный успех также характеризуют искусство конца XX в.

Музыка 1920-х гг. развивается под влиянием новейших тенденций от скрябинизма, ставшего «лицом» московской школы композиторов, до авангардизма. За рубежом развивается творчество крупнейшего композитора XX в. С.С. Прокофьева (в 1918–1933 гг.). В его операх первой половины 1920-х гг. («Любовь к трем апельсинам», «Игрок», «Огненный ангел»), ставших шедеврами нового оперного искусства, торжествует принцип музыкальной драмы, совмещение театрально-игровой стихии, иронии с трагизмом и психологизмом. Симфоническое и инструментальное творчество композитора отмечено динамизмом, подчеркнутой витальностью, современным чувством гармонии и ритма (Симфония № 1 «Классическая», 1917; пять фортепьянных концертов, сонаты и пьесы для фортепьяно), усилением драматического начала и сложностью композиторской техники (Симфонии № 2 и № 3, 1925, 1928). С.С. Прокофьев за границей продолжал чувствовать себя русским композитором, а созданные в это время сочинения принесли ему мировую славу именно как представителю русской музыкальной школы.

В СССР в эти годы видное место занимает Н.Я. Мясковский, близкий друг Прокофьева, композитор, хранящий традиции русской музыки и одновременно открытый новым веяниям. Для него характерен симфонический склад мышления (27 симфоний), утонченная и сложная гармония музыкального языка. Н.Я. Мясковский в 1920–1930-е гг. активно участвовал в формировании советской музыки, в музыкально-общественной жизни, воспитал целую плеяду молодых композиторов.

Левые позиции занимали композиторы, связанные с Ассоциацией современной музыки (АСМ), — А.В. Мосолов, Н.А. Рославец и др. А.В. Мосолов наиболее ярко выразил урбанистическо-конструктивисткое направление в симфонической

inslav

картине «Завод. Музыка машин» (1928). Рославец к 1919 г. разработал оригинальную систему звуковой организации, перейдя к сочинению атональной музыки. Недостаточно оцененная в свое время, она теперь считается значительным достижением советского музыкального авангарда, разгромленного к началу 1930-х гг.

Н.Я. Мясковский, А.В. Мосолов, Н.А. Рославец и более молодые композиторы, такие как В.Я. Шебалин, отдали дань советской тематике и идеологии, часто поступаясь своими художественными принципами, но сохраняя высокий профессионализм. В целом в 1930–1950-е гг. происходит упрощение стиля, русская музыка отходит от главных линий мирового музыкального процесса. Самодостаточность и идеологическое давление, как ни странно, не помешали рождению шедевров мирового значения. Это прежде всего относится к сочинениям вернувшегося в СССР С.С. Прокофьева. Даже его крайне идеологизированные произведения (кантаты «К 20-летию Октября», «Здравица», обе — 1937, опера «Семен Котко», 1939) поражают оригинальностью сложной формы, мощью композиторской мысли, страстностью высказывания. Опрощение стиля в произведениях конца 1930-х – начала 1950-х гг. привело к углублению лирического переживания, окрашенного преимущественно в драматические тона. Переживания, связанные с Великой Отечественной войной, воплотились у С.С. Прокофьева в ряде образов, где доступность содержания компенсируется новым взаимоотношением мелодического и гармонического компонентов, приводящим к созданию произведений чрезвычайно глубоких, жизненных, наполненных эмоциональным напряжением. Таковы кантата «Александр Невский» (1938), музыка к кинофильму «Иван Грозный» (1941–1945), опера «Война и мир» (1941–1952), Симфонии № 5 и № 6 (1944, 1947). Поздний С.С. Прокофьев остается верен театральному началу своего творчества, привнося в него новонайденную простоту, что прибавляет к изобретательности музыкального мышления композитора широкий мелодизм. Благодаря такому сочетанию особую любовь публики, причем во всем мире, завоевали сказка для детей «Петя и волк» (1936) и балеты «Ромео и Джульета» (1936), «Золушка» (1944), «Сказ о каменном цветке» (1949). Инструментальная музыка этих лет (Сонаты для фортепьяно № 7–9, 1942–1947; Симфония-концерт для виолончели с оркестром, 1952) насыщена глубокими, часто трагическими переживаниями, она более замкнута, концентрированна. Парадокс позднего творчества С.С. Прокофьева состоит в том, что, отказавшись от радикализма первого периода, упростив свой музыкальный язык, отойдя от развития мировой музыки, замкнувшись в рамках советской культуры, он нашел такой путь к слушателю и зрителю, который сделал его позднее творчество неотъемлемой частью мировой культуры, причем чрезвычайно популярным в культурах, весьма далеких от отечественной. Ныне С.С. Прокофьев, по статистике, принадлежит к самым исполняемым композиторам мира.

Иной характер имеет творчество Д.Д. Шостаковича, хотя в сознании современников именно С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович объединялись в символ, вершину советской музыки. В сочинениях Д.Д. Шостаковича прослеживается

inslav

иное, антиромантическое начало в русской музыке, больше немецко-австрийских влияний. Его стиль крайне жесткий, эмоционально доведенный до высшего накала трагизма, огромное место занимают острые, сатирические, гротескные образы. Мир Д.Д. Шостаковича полярен: затаенная, углубленная лирика сменяется ярким гротеском, зрелищностью, даже плакатностью и карикатурностью, чтобы затем уступить место трагизму, пафосу и философским размышлениям. Именно музыка Д.Д. Шостаковича, как ни одного из советских композиторов, наиболее полно воплотила эпоху со всеми ее трагическими конфликтами, тоталитаризмом и бегством от него в лирические переживания, которые также оказываются безысходно трагическими. Катаклизмы эпохи, античеловечность правящих режимов, будь то сталинизм или фашизм, вызывают к жизни в музыке Д.Д. Шостаковича адекватные, страшные по своему звучанию образы. Но трагизм в музыке Д.Д. Шостаковича вызван не только эпохой, что было сразу же оценено современниками и осуждено властями, но и экзистенциальным переживанием смерти, постоянным присутствием ее образов (даже в сочинениях на революционную тему), что поднимает музыку советского композитора до общечеловеческих масштабов. Тема смерти стала центральной уже в Симфонии № 1 (1926), принесшей молодому композитору мировую известность. Гигантская концепция трагизма современной жизни воплотилась в Симфонии № 4 (1936), приобретя в финале Симфонии № 5 (1937) черты «трагического оптимизма», так соответствовавшего тому времени, что симфония вызвала массовый восторг слушателей, с настроениями которых были вынуждены считаться власти. Трагизм «военных» симфоний № 7 «Ленинградской» (1942) и № 8 (1943) обусловлен не только военными переживаниями, но и общим трагическим восприятием бытия, мира, зло которого изображено в удивительно зримых, выпуклых, мелодически и ритмически примитивизированных, гротескных образах. Трагизм послевоенного сталинизма воплощен в Симфонии № 10 (1953) более сложным музыкальным языком. Апогеем темы смерти, поданной в различных аспектах от философского размышления о бессмертии до гротескной «пляски смерти», стала Симфония № 14 (1969). Умиротворенным растворением в небытии заканчивается Симфония № 15 (1972), венчающая творчество крупнейшего симфониста XX в. Своеобразной лирической параллелью симфониям служили квартеты (всего 15), в которых любимые образы композитора обретают утонченность и исповедальность. Конфликт тонко чувствующего героя и тупого, злобного мира наиболее ярко воплощен в скрипичных и виолончельных концертах. Гоголевская мистика и насмешка получили новаторско-авангардистское воплощение в опере «Нос» (1928), наиболее радикальной по манере из опер XX в. К вершинам оперной музыки XX в. относится «Леди Макбет Мценского уезда» (1933), под влиянием критики переделанная в «Катерину Измайлову» (1963), сконцентрировавшая в себе все характерные черты стиля Д.Д. Шостаковича. Композитор тяготел к слову, к кантатной форме с ее повышенной изобразительностью, результатом чего явились сочинения ура-советского характера, песни, но также критически-публицистические «Антиформалистический раек» (1948–1958), сочинение открыто

inslav

антисталинского характера (на подобное не отважился ни один композитор), Симфония № 13 (1962) и «Казнь Степана Разина» (1964, обе на слова Е.А. Евтушенко) и философское размышление о смерти (Симфония № 14 на слова разных поэтов). Д.Д. Шостакович также создал шедевры в жанре камерно-вокального цикла: «Сатиры» на слова С. Черного (1960), Семь стихотворений А.А. Блока (1967), Шесть стихотворений М.И. Цветаевой (1974), Сюита на слова Микеланджело Буонарроти (1974), Четыре стихотворения капитана Лебядкина (слова Ф.М. Достоевского, 1975). При всей многогранности и разножанровости творчество Д.Д. Шостаковича представляется единым блоком, совместившим все характерные черты эпохи и наиболее адекватно выразившим мир переживаний человека XX в.

Ударом по развитию советской музыки были критическая кампания против модернизма в 1930-е гг. и особенно «антиформалистическая» кампания 1948 г., начавшаяся с публикации газетой «Правда» статьи, в сущности написанной А.А. Ждановым по указанию И.В. Сталина, под характерным названием «Сумбур вместо музыки». Травле подверглись наиболее выдающиеся отечественные композиторы. В 1950-е гг. верх взяли малоталантливые авторы, сочинявшие оперы, симфонии, концерты в так называемом песенном стиле. Все достижения музыки XX в. были осуждены и отброшены. К сожалению, тенденция к запрету музыки современного звучания сохранялась до конца 1980-х гг. Первенствующее место в советской музыке заняли композиторы-песенники, создавшие, как теперь стало очевидно, «золотой фонд» отечественной песни, где, кроме официозного оптимизма, нашли свое выражение теплые, истинно человеческие чувства. Мелодии этих песен укоренились в отечественной культуре, служа доказательством ее гуманистического измерения. Однако враждебная позиция этих композиторов, стоявших у руководства музыкальной жизнью (Т.Н. Хренников), по отношению к новой, авангардной музыке, существенно затормозила развитие композиторского творчества, остававшегося, кроме творчества Д.Д. Шостаковича, в рамках мышления XIX в.

Исключением стало творчество Г.В. Свиридова, сумевшего совместить острую современную ритмику с песенным началом. Мелодизм его музыки, в которой главенствуют вокальные жанры, далек от обиходного, он очень пластичен, емок, при этом обладает легкой запоминаемостью. Композитор отразил яркие образы революции («Патетическая оратория» на слова В.В. Маяковского, 1959), лирические, растворенные в природе, но способные к трагическому бунту силы, дремлющие в русском человеке («Поэма памяти Сергея Есенина», 1956), образы русского фольклора («Курские песни», 1964). Его всегда привлекали стихи великих поэтов от Р. Бернса до Н.А. Некрасова и Б.Л. Пастернака, особенно А.А. Блока и С.С. Есенина. Со временем в творчестве Г.В. Свиридова усиливалось духовное начало, связанное с православием (хоры 1970–1980-х гг).

Подъем, начавшийся в 1960-е гг., привел к оживлению музыкальной жизни. В концертах стали звучать произведения крупнейших зарубежных композиторов XX в. и И.Ф. Стравинского, что существенно повлияло на формирование

inslav

молодых композиторов. Р.К. Щедрин сумел совместить традиции с увлечением фольклоризмом, неоклассицизмом и новейшими музыкальными практиками. Его творчество необычайно разнообразно и продуктивно. Славу ему принесли балеты «Конек-горбунок» (1960), «Кармен-сюита» (1967, по статистике — наиболее звучащее в мире сочинение XX в.), «Анна Каренина» (1972), созданные в расчете на талант великой балерины М.М. Плисецкой — супруги композитора. Значительнейшими явлениями стали опера «Мертвые души» (1977), «Поэтория» (1968), авангардистская по языку Симфония № 2 (1965), концерты для фортепьяно с оркестром. Неотъемлемой частью современного репертуара являются его фортепьянные и хоровые пьесы и циклы. К концу XX в. в творчестве Р.К. Щедрина возобладали духовно-религиозные тенденции, хотя его творчество продолжает оставаться крайне разнообразным.

В Ленинграде сложилась школа учеников и последователей Д.Д. Шостаковича и близких к ним композиторов, каждый из которых обладает собственным творческим лицом. Тяготением к авангарду отмечена камерная музыка Г.И. Уствольской. А.П. Петров одинаково талантливо писал оперную («Петр I», 1975), балетную, симфоническую и эстрадную музыку, в том числе для кино. С.М. Слонимский написал ряд интересных сочинений в жанре «балладной оперы», балетов («Икар», 1971), симфоний, камерных ансамблей. Б.И. Тищенко доводит до предела внутреннюю напряженность в симфониях и фортепьянных сонатах, он также увлечен фольклором и культурой Древней Руси.

В Москве в 1970-е гг. возникла группа композиторов, активно противостоящих официальной советской музыке, ориентирующихся на мировой авангард и ищущих утраченные духовные ценности. Они подверглись травле со стороны музыкального и советского руководства, но получили признание за рубежом, что сделало невозможным полное замалчивание их творчества на родине. Их музыка сразу стала эпицентром внимания широких кругов интеллигенции, видевшей в их творчестве отражение своих интеллектуальных и духовных исканий. Сами эти композиторы, против своей воли, превратились в символ культурного противостояния интеллигенции и власти. В музыке Э.В. Денисова сильно влияние французской культуры, композитор тяготел к звуковой утонченности, свободно обращался с тональностью и серийными техниками, создавая высокоинтеллектуальный мир чистого созерцания. А.Г. Шнитке, тяготевший к немецкой культуре, обладал огромным скрытым темпераментом, прорывавшимся трагедийными звучаниями в его ранних симфонических и камерных сочинениях. Совмещение тонкого интеллектуализма, эмоциональной страстности, совершенного композиторского мастерства, изобретательности, грандиозности проблем и масштабности их решения, открытая творческая оппозиция официальной эстетике сделали именно А.Г. Шнитке культовой фигурой культуры позднесоветского периода. С.А. Губайдулина привнесла восточную ноту в советский авангард, ее музыка наиболее герметична, сосредоточенно духовна, ориентирована на ценности мировой культуры, она чрезвычайно рафинированная и новаторская по форме.

inslav

К 1980-м гг. обозначилась исчерпанность авангардистского дискурса в музыке, и композиторы переходят к полистилистике, являющейся частью нового, постмодернистского дискурса. Характерно, что этот поворот осуществился в творчестве лидеров авангарда, в том числе у А.Г. Шнитке и Э.В. Денисова, что позволило сохранить континуитет развития музыки. Неоромантизм окрашивает поздние сочинения Э.В. Денисова, приобретает гротескно-трагедийную окраску у А.Г. Шнитке, вообще склонного не только к грандиозности концепций, но и к горькой иронии. Творчество Э.В. Денисова, А.Г. Шнитке, С.А. Губайдулиной, оставшейся верной авангардизму, обретает мировое признание, что способствует их отъезду за границу, хотя их творчество, по их признанию, остается тесно связанным с Россией, как и творчество живущего на Западе Р.К. Щедрина. Характерно, что и Р.К. Щедрин, и Э.В. Денисов, и А.Г. Шнитке в итоге пришли к православию, видя в нем духовное спасение для современной цивилизации. Смерть Э.В. Денисова (1996) и А.Г. Шнитке (1998) стала символом «конца композиторского творчества», как назвал этот процесс В.И. Мартынов — главный, наряду с В.П. Артемовым, представитель следующего поколения композиторов, которое, пройдя через увлечения рок-музыкой и неоавангардом, освоило полистилистику, создав большое количество интересных сочинений. Именно оно на рубеже XX–XXI вв. ощутило исчерпанность всех композиторских техник, всей практики композиторского творчества Нового времени и модернизма с его ориентацией на индивидуальное начало и обратилось к средневековому духовному идеалу внеличностного творчества как выражения коллективного духовно-интеллектуального опыта.

Для музыки советского периода характерен небывалый расцвет исполнительского искусства. Кажется, что все независимые творческие силы устремились в исполнительство, чтобы избежать идеологического давления на личность. Расцвету исполнительского мастерства способствовала система музыкального образования — самая демократическая, высокопрофессиональная и результативная в мире, что подтвердила мировая востребованность наших музыкантов и музыкальных педагогов в конце XX в., повлекшая за собой упадок музыкального образования в стране.

Советская исполнительская школа, базируясь на традициях дореволюционной музыкальной культуры, добилась исключительных успехов и признания во всем мире. К мировой музыкальной элите относятся дирижеры Е.А. Мравинский, Н.С. Голованов, К.П. Кондрашин, Е.Ф. Светланов, Г.Н. Рождественский, В.И. Федосеев, Ю.Х. Темирканов, В.А. Гергиев; пианисты К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз и его школа, Л.Н. Оборин, Я.В. Флиер, Я.И. Зак, Э.Г. Гилельс, гениальный С.Г. Рихтер, скрипачи Д.Ф. Ойстрах, Л.Б. Коган, Г.М. Кремер, В.Т. Спиваков, В.В. Третьяков, виолончелисты М.Л. Ростропович, Н.Г. Гутман и многие другие представители более молодых поколений, чья деятельность, как, например, Е.И. Кисина, в наши дни проходит в основном за пределами России. Вокальное искусство дало целое созвездие певцов Большого и Кировского театров в 1930–1960-е гг., творчество которых отмечено повышенной эмоциональностью, красотой тем-

inslav

бра и силой звука, романтической трактовкой образов. Они пользовались поистине всенародной любовью, особо почитались великие тенора С.Я. Лемешев и И.С. Козловский. С 1970-х гг. советский оперный вокал выходит на мировые сцены. Г.П.Вишневская, Т.А. Милашкина, И.К. Архипова, Е.В. Образцова, В.А. Атлантов, Ю.А. Мазурок, И.И. Петров, Е.Е. Нестеренко обретают мировую славу. В1990-е гг. уже целое молодое поколение российских певцов успешно выступает в лучших театрах мира, манера их пения приобретает большую отточенность и объективность, сохраняя лучшие отечественные традиции. Вершинным явлением камерного пения остается творчество З.А. Долухановой.

В целом музыкальное искусство советской эпохи внесло значительнейший вклад в развитие мировой музыкальной культуры.

Советский **театр** в 1920-е гг. развивает лучшие достижения МХТ, связанные со сценическим реализмом, но главной доминантой становится авангардный театр. Реформа театра, всех его выразительных средств, самой поэтики сценического творчества, осуществленная В.Э. Мейерхольдом, обозначила новые пути развития мирового театра. Театр теперь не «воплощает» пьесу, а создает на ее основе самостоятельное, самоценное произведение сценического искусства. Важнейшим элементом становится пластика актера («биомеханика» В.Э. Мейерхольда), сценическое движение, движущиеся декорации в стиле конструктивизма, не воссоздающие среду, в которой разворачивается действие пьесы, а создающие сценическую площадку для работы актеров и наделяющие новыми смыслами сам спектакль. В.Э. Мейерхольд тяготел к грандиозным, в духе революции, массовым действам, выявлял глубинные смыслы классических драматических текстов, иногда вносил новое в содержание, актуализировал их. Его воздействие на отечественный, и в особенности, мировой театр трудно переоценить. Более рафинированным, сохраняющим связи с мировой культурой было режиссерское творчество А.Я. Таирова и созданного им Камерного театра, где блистала актриса А.Г. Коонен. Конструктивизм А.Я. Таирова более декоративен и интеллектуален, более разнообразен в эмоциональном плане. Его постановки обогащали советскую драматургию универсальными смыслами. Стихия игрового начала господствовала у Е.Б. Вахтангова, ироническая рефлексия лишь оттеняла его концепцию театра как праздника, яркого зрелища, ставшую основой вахтанговской традиции. Творчество этих трех режиссеров положило начало режиссерскому театру как ведущему направлению театрального искусства XX в. Театры рабочей молодежи ввели практику синтетических спектаклей-обозрений политического содержания, поэтических представлений с использованием целого арсенала средств, пришедших из низовых парателатральных жанров.

В 1930-е гг. последовал реванш реалистического психологического театра, приобретавшего формы соцреализма. Они затронули даже МХАТ, ставший в сталинскую эпоху символом «большого стиля» в театральном искусстве, эталоном и образцом, нормативом «сценической правды». В лучших спектаклях позднего В.И. Немировича-Данченко психологическая правда поведения персонажей

inslav

в классических пьесах и инсценировках, которые очень далеки от советской жизни, составляла главную сторону, привлекавшую огромные массы зрителей. Феноменальный успех МХАТ основывался не только на великолепной игре по системе Станиславского целой школы актеров (В.И. Качалов, А.И. Степанова, А.К. Тарасова, Н.П. Хмелев, Б.Г. Добронравов, А.Н. Грибов, М.М. Яншин, Б.Н. Ливанов и многие др.), но и на ностальгии зрителя по ценностям классической русской литературы. Наследником революционности форм раннего советского театра выступил Н.П. Охлопков, стремившийся к масштабным спектаклям, наполненным человеческими страстями. Вахтанговскую традицию возродил и продолжил в новых условиях Р.Н. Симонов. Яркость театральной формы была характерна для постановок Ю.А. Завадского и В.Н. Плучека, творчество которых пережило новый расцвет в 1960-е гг. Вершин актерского мастерства достигли М.И. Бабанова, Ц.Л. Мансурова, И.В. Ильинский и др.

В оперном театре, особенно в постановках Большого театра, доминировала помпезность в сочетании с натурализмом, что составляет «большой стиль» в советской опере. В балете более стойко сохранялись дореволюционные традиции в творчестве великой балерины Е.В. Гельцер. Балетмейстер К.Я. Голейзовский привнес конструктивизм на балетную сцену, освободив классический танец от многих традиционных элементов и обогатив его современной пластикой. Апогея советское балетное искусство достигает в новых постановках классических и премьерах современных (С.С. Прокофьев) балетов в конце 1930-х – 1950-е гг., осуществленных Р.В. Захаровым, М.Л. Лавровским, Ф.В. Лопуховым, в которых блистали Г.С. Уланова, О.В. Лепешинская, М.В. Кондратьева, М.Н. Ермолаев, А.М. Мессерер и др. Советский балет «большого стиля» с его верностью классическому танцу и обилием пантомимы в послевоенной Европе воспринимался как «золотой фонд» культуры, нетронутый катаклизмами XX в., поэтому он стал эталонным знаком советской культуры, точнее, ее имиджем за границей.

В 1960-е гг. происходит решительное обновление сценического искусства. Театр порывает с условностями «большого стиля», вновь открывает ценности 1920-х гг. В драматическом театре формируются два направления, воплотившиеся в двух возникших в то время новых театрах: правдиво-реалистическое, лишенное ложного пафоса, психологическое, лирическое — в «Современнике», ставшем под руководством О.Н. Ефремова и Г.Б. Волчек новым эталоном реалистического искусства, иногда с оттенком «сурового стиля», и неоавангардистское, условно-театральное с приматом парадоксальной сценической формы, активизирующей зрителей и заставляющей их думать о центральных проблемах жизни в обществе — в Театре на Таганке Ю.П. Любимова. Оба театра стали центрами притяжения всей советской интеллигенции, символом «шестидесятничества». Их новаторство и молодая энергия особенно ярко выделялись на фоне законсервировавшихся академических театров, сохранявших, однако, высокий уровень актерского мастерства у представителей старшего поколения, любимых советским зрителем. К ним прибавляется целая когорта молодых актеров, сразу становящихся

inslav

чрезвычайно популярными, поскольку и своим типажом, и манерой поведения, и речью они отвечают идеалам нового поколения, сформированного «оттепелью». Позднее именно это поколение артистов, приобретя жизненный опыт и испытав разочарования во времена «застоя», сохранит за собой привилегию выражения в искусстве настроений современников, что превратит их, наделенных мощными индивидуальностями, в «живую легенду» советской культуры. Наиболее характерный пример этого — феномен В.С. Высоцкого.

Однако при всей притягательности актерской игры главным в театре вновь становится фигура режиссера как творца спектакля. Г.А. Товстоногов в БДТ создал редкий по силе синтез реалистического психологического театра с игровым началом, воспитав целый ряд ярких актерских индивидуальностей (Е.А. Лебедев, И.М. Смоктуновский, Т.В. Доронина, К.Ю. Лавров, О.В. Басилашвили, В.И. Стржельчик и др.). Масштабность решений и гротеск, подчеркивание условности театрального действия характерны для лучших спектаклей А.А. Гончарова. Б.И. Ровенских, сохраняя реалистическую форму, наполнял ее гиперболизированной человеческой страстностью. Наоборот, А.В. Эфрос тяготел к камерности, психологической тонкости, неожиданности сценических образов, к глубокой концептуальности при внешней сдержанности решений. И. Владимиров проявил себя как виртуоз сценической формы.

В 1970–1980-е гг., когда творчество многих из этих режиссеров продолжает определять облик российской сцены, громко заявляют о себе новые постановщики. М.А. Захаров создает зрелищные спектакли, где глубокое содержание подается в яркой, доступной форме, устанавливающей непосредственный контакт сцены со зрительным залом. Л.А. Додин ставит внешне скромные, даже аскетические спектакли, огромные по протяженности, погружая зрителя в особую атмосферу психологических переживаний, выходящих на метафизический уровень. А.А. Васильев поставил ряд спектаклей, где тончайше проработаны аспекты человеческого общения, что принесло ему славу обновителя реалистических традиций. В.С. Спесивцев создал свой театр (молодежно-любительский), работавший в стиле площадного зрелища и хеппенинга, являвшийся единственным у нас театром, ориентированным на новейшие формы мирового театра. Многие режиссеры дают свою трактовку классическим пьесам, освобождая их от хрестоматийности, открывая в них новые, актуальные смыслы. Новое дыхание обретает МХАТ под руководством О.Н. Ефремова, всегда стремившегося к актуальности и естественности. Сохраняет огромную популярность театр миниатюр А.И. Райкина, прибавившего к острой сатиричности прежних работ открытую публицистичность общегуманистической направленности. В целом в период «застоя» именно драматический театр являлся самым действенным и эстетически значимым феноменом культуры, выражавшим, пусть в скрытой форме, недовольство существующим положением вещей, диагностировавшим болезни общества и деформацию человека в нем, одновременно утверждая простую человечность, дружбу, любовь — вечные ценности, которые в контексте советской эпохи приобретали новый гуманис-

inslav

тический смысл, противостоящий официальной идеологии, ее лживому пафосу и упрощенному пониманию человека. В этой специфике театра 1960-х – середины 1980-х гг. кроется причина его широкой популярности, преданной любви к нему, той театромании, которая охватывала самые широкие массы.

В перестройку театр обратился к публицистическим формам, но из-за развития гласности вскоре перестал быть общественной трибуной. Начался кризис содержания и форм театрального искусства. Надежда возлагалась на широко развернувшееся театрально-студийное движение, но оно, за редким исключением (Театр на Юго-Западе В.Р. Беляковича, «Человек» Л.Р. Рошкован и др.) не оправдало себя. Крупным явлением перестройки стал фестиваль «Игры в Лефортове», пропагандировавший все ранее запрещавшееся.

В постперестроечный период отечественный театр, утративший свою общественную значимость, постепенно приобретает новые качества. На первое место выдвигается чистая зрелищность, игра с театральными формами (спектакли М.А. Захарова), стремление к парадоксальности, изощренной внешней выразительности (В.В. Мирзоев), просто эпатаж, хотя возможно и глубокое философское наполнение открыто игровых форм (К.М. Гинкас, Г.Н. Яновская, Л.А. Додин) и новое, освеженное реалистическое решение (П.Н. Фоменко). Молодое поколение режиссеров работает в стилистике постмодернизма. Свой «серебряный век» переживает петербургская режиссура. Много интересных спектаклей появляется в провинции. Театр становится «чистым искусством», ищущим свою новую эстетику в пространстве от натуралистической «чернухи» так называемой новой драмы до чистой зрелищности и метафизичности.

Музыкальный театр в 1960–1980-е гг. обновляется постепенно. Сохраняющаяся форма больших оперных спектаклей становится более условной и внешне выразительной в постановках Б.А. Покровского, в Камерном музыкальном театре которого господствует принцип «поющего актера», дополняемый изобретательной и яркой режиссурой, часто затмевающей музыкальную сторону спектакля. Революцию в балете произвел Ю.Н. Григорович, отбросив «большой стиль» в пользу экспрессивного, динамичного, остро выразительного танца на классической основе, дополненной элементами танца модерн. Стиль Ю.Н. Григоровича наиболее ярко проявился в «Спартаке» — балете эпохального значения. Л.В. Якобсон в своих хореографических миниатюрах сохранял драматически выразительный танцевальный гротеск, острую характерность и свободную пластику. Чисто пластические решения характерны для поздних миниатюр К.Я. Голейзовского. Как новаторский взрыв в 1970-х гг. были восприняты балеты Б.Я. Эйфмана, создавшего на основе лексики танца модерн потрясающие по трагической глубине спектакли. Позднее хореограф обратился к сюжетно развернутым спектаклям, очень разнообразным по формам. Величайшая балерина мира М.М. Плисецкая привнесла в классический танец страстность, темперамент, необычайную пластическую выразительность. Замыслы Ю.Н. Григоровича нашли адекватное выражение благодаря новому поколению великих артистов балета, среди которых культовыми

inslav

фигурами стали Н.И. Бессмертнова, Е.С. Максимова, В.В. Васильев, М.Э. Лиепа, М.Л. Лавровский. Советский балет 1960–1970-х гг., приобретя новый облик, остался в центре развития мирового танцевального искусства, утратив, однако, эти позиции к концу XX в.

В советский период возникли новые формы кукольного театра. Н.Я. Симонович-Ефимова вместе с мужем — известным скульптором И.С. Ефимовым, создала в 1910-е гг. русскую профессиональную школу искусства играющих кукол, положив в ее основу принцип «кукольный театр — это театр движущейся скульптуры». Передвижной театр Ефимовых, персонажами которого, помимо традиционного Петрушки, стали герои мировой литературы, в 1920-е гг. объехал почти всю Россию. В 1930-е гг. С.В. Образцов произвел реформу кукольного театра, создав стационарный Центральный театр кукол, предназначенный для полноформатных спектаклей для детей и взрослых на основе сказок народов мира и классической литературы. Суть стиля С.В. Образцова, оказавшего влияние на весь кукольный театр, состоит в уподоблении куклы живому актеру при сохранении гротескной условности сценического движения кукол. В работах мастера 1960-х гг. последний элемент значительно усилился. Новаторством стало появление на кукольной сцене живого артиста, работающего с куклой и без нее прямо на глазах у зрителей. Такой прием резко увеличил возможности кукольного театра, создав новый синтез живого и неживого на сцене, однако, в ущерб собственно кукольному представлению. В этом «третьем жанре» наиболее значительны постановки Б.И. Аблынина в студии «Жаворонок» (1968–1972) и режиссеров «ленинградско-уральской» школы (М.Н. Королев, В.Б. Сударушкин, В.Л. Шрайман, В.А. Вольховский).

Советское цирковое искусство, одно из лучших в мире, дало целый ряд выдающихся артистов, прежде всего клоунов (Карандаш, Л.Г. Енгибаров, О.К. Попов, Ю.В. Никулин), создавших ярко индивидуальные гротесковые образы. Советская эстрада, сохраняя элементы пафосности и идеологизированности, обратилась к сердцам простых людей и нашла в них глубокий отклик, что сделало артистов эстрады не только популярными, но и искренне любимыми всеми слоями общества.

Кино в первые послереволюционные годы превратилось из балаганно-салонного развлечения в великое искусство авангардного стиля, адресованное широким массам, обозначив переворот во всей мировой кинематографии, центральным звеном которой оно стало. Новая эстетика кино была разработана в лабораторных опытах Л.В. Кулешова. С.М. Эйзенштейн теоретически и практически воплотил принципы советского киноавангарда, основными из которых были резкие монтажные стыки с чередованием общего и крупного планов, оказывавшие сильное эмоциональное воздействие, и масса людей, толпа как главный герой, показываемая в экстремальных ситуациях («Броненосец “Потемкин”», 1925). В.И. Пудовкин оставляет человека в центре внимания, но дополняет игру актеров гипертрофированными деталями и пейзажами, несущими глубокую смысловую, символическую нагрузку («Мать», 1926). Авангардные принципы, близкие конструктивизму, в документальном кино, стремившемся к «чистой» кинемато-

inslav

графической форме, к кинематографии факта создавали «Киноки» и лидер этой группы Д.А. Вертов, разработавший многие новые виды съемки. Режиссерские новации смогли воплотиться благодаря новаторам операторского искусства Э.К. Тиссэ и А.Д. Головне. Группа ФЭКС (Г.М. Козинцев, Л.З. Трауберг) экспериментировала в разных стилистиках от экспрессионистического гротеска до импрессионизма, создавая целостный визуальный ряд. Гротескной остротой отличались комедии Б.В. Барнета о жизни в период НЭПа, его «Окраина» (1933) содержала стилистически многоплановый показ становления новой жизни.

В 1930-е гг. авангард был подавлен «большим стилем», требовавшим от кино — самого массового и действенного из искусств — верного служения идеологии большевизма, создания революционной мифологии, фресковости, натуралистической передачи действительности, огромного пафоса и дидактичности. Эта эстетика соцреализма во многом деформировала такие фильмы С.М. Эйзенштейна, как «Александр Невский» (1940) и «Иван Грозный» (закончен в 1945 г.), в которых, однако, предпринята серьезная и во многих отношениях удавшаяся попытка создания историко-эпических полотен с ярко обозначенной нравственной проблематикой. Принципиально важен эксперимент С.М. Эйзенштейна с цветом, который должен был не просто «раскрашивать» изображение, а создавать определенное настроение.

В фильмах 1930–1940-х гг. главным объектом становится коллектив и герой, выражающий «чаяния революционно настроенных масс» и противостоящий «врагам революции». Создаются типологизированные образы передовых людей, показываемые в исторических условиях, формирующих их революционное сознание. Таковы фильмы, придавшие новое лицо советскому кинематографу: «Путевка в жизнь» (1931) Н.К. Экка, «Встречный» (1932) Ф.М. Эрмлера и С.И. Юткевича, «Чапаев» (1934) братьев Г.Д. и С.Д. Васильевых, «Трилогия о Максиме» (1935–1939) Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, «Депутат Балтики» (1937) и «Член правительства» (1940) А.Г. Зархи и И.Е. Хейфица, «Великий гражданин» (1938) Ф.М. Эрмлера, «Большая жизнь» (1940) Л.Д. Лукова, многие ленты С.А. Герасимова. На экране доминируют образы рабочих и революционеров, создается мифологизированный образ Ленина, совмещавший черты вождя мирового пролетариата и «самого человечного человека»: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» (1937–1939), режиссер М.И. Ромм, актер Б.В. Щукин; «Человек с ружьем» (1938), режиссер С.И. Юткевич, актер М.М. Штраух. Из всех искусств именно кино стало главным проводником официальной коммунистической, советской идеологии. Примитивность, ходульность, деление только на хороших и плохих присущи и фильмам военных лет, которые, скорее, являлись агитматериалом, чем полноценными произведениями искусства. Историческое мифотворчество советского кино дополнялось «лубочным мифом» о современной жизни, которая изображалась такой, какой должна быть в соответствии с официальной идеологией, а не такой, какой она на самом деле была. «Лакировка действительности», однако, приводила к созданию оптимистических по духу произведений, вселявших силы, дававших перспективы

inslav

широким массам советских людей для дальнейшей жизни в тяжелейших условиях. Поэтому такое кино, как, например, «Свинарка и пастух» (1941), «Кубанские казаки» (1950) И.А. Пырьева, «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) Г.В. Александрова, создавшего жанр советской музыкальной кинокомедии, действительно пользовалось всенародной любовью.

Образы положительных героев воплощали замечательные актеры: Б.П. Чирков, Н.А. Крючков, Б.Ф. Андреев, П.М. Алейников, Л.П. Орлова, В.П. Марецкая, Л.В. Целиковская, М.А. Ладынина и другие, формировавшие стереотип советского человека, что снискало им широчайшую популярность и любовь народа.

В 1960-е гг. отечественный кинематограф вступил в свою «золотую пору». Режиссеры старшего и молодого поколений в глубоких, реалистических фильмах ставили серьезные нравственные проблемы, стремясь к показу жизни во всей ее сложности, существенно расширяя диапазон изобразительных средств. Провозвестниками перемен в конце 1950-х гг. стали «Коммунист» Ю.Я. Райзмана, «Судьба человека» С.Ф. Бондарчука, «Баллада о солдате» Г.Н. Чухрая, вернувшие мировую славу советскому кино. Она упрочилась благодаря новаторским фильмам, использовавшим сложный метафорический киноязык, поэтические ассоциации, возводившие их гуманистическое содержание на высший духовный, общечеловеческий уровень («Летят журавли» (1957) М. Калатозова и «Иваново детство» (1963) А.А. Тарковского).

Славу советского кино закрепляют блестящие, глубокие, совершенные по киноязыку и актерским работам экранизации произведений классической литературы: «Тихий Дон» (1959) С.А. Герасимова, «Дама с собачкой» (1960) И.Е. Хейфица, «Гамлет» (1964) Г.М. Козинцева, «Братья Карамазовы» (1969) И.А. Пырьева, «Анна Каренина» (1968) А.Г. Зархи, «Война и мир» (1967) С.Ф. Бондарчука, «Бег» (1970) А.А. Алова и В.В. Наумова. Новое дыхание получает биографический фильм, остающийся все же наиболее консервативным жанром.

Реалистическую правдивость в кино отстаивал М.И. Ромм («Девять дней одного года», 1962), считавший, что кино вытеснит театр благодаря своей гораздо большей внешней достоверности. Молодые режиссеры, наоборот, разрабатывают специфический киноязык, стремятся к сложной образности, к лирическому показу современной жизни, к острой выразительности, лишенной агитационной однозначности. Многие из их работ запрещаются к показу или выходят в прокат, обезображенные цензурой. Авторов обвиняют в дегероизации, в отказе от соцреализма.

Большое разнообразие художественных решений свидетельствует о полнокровном развитии отечественного кино 1960–1970-х гг., которое, однако, искусственно деформируется идеологической цензурой, что приводит к противостоянию творцов и властей, создавая, как это ни покажется парадоксальным, ситуацию высшего творческого напряжения, благотворно влиявшую на эстетический уровень фильмов, на увеличение числа лент, становившихся общественно значимыми. Кино превращается в выразителя общественно-политического недовольства в дозволенных формах, в этом его действенность, социальная роль, но и определен-

inslav

ная ограниченность. Лучшие фильмы собирают огромную аудиторию, становятся «культовыми», кино продолжает оставаться самым действенным видом культуры, сохраняя свою дидактичность, но наполняя ее новым содержанием, отражающим прогрессивные устремления новой эпохи.

Режиссеры старшего поколения в подчеркнуто будничных по стилистике фильмах заостряют этические проблемы, связанные с Великой Отечественной войной («Живые и мертвые» А.Б. Столпера, 1964) и современностью («Твой современник» Ю.Я. Райзмана, 1968; «Журналист», 1967 и «У озера», 1969 С.А. Герасимова). Поэтизация «сурового стиля» в кино прослеживается в запрещенных «Комиссаре» (1967) А.Я. Аскольдова и «Коротких встречах» (1967) К.Г. Муратовой, а также в фильме Л.Е. Шепитько «Ты и я» (1971). К вершинам «сурового стиля» относятся ленты Г.А. Панфилова «В огне брода нет» (1968) и «Начало» (1970), А.Г. Германа «Проверки на дорогах» (1971), М.М. Хуциева «Застава Ильича» (1965) . Обличительный гротеск, воплощенный приемами кино 1920-х гг., присущ фильму Э.Г. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (1964). В 1966 г. появились сразу три фильма, где гротеск в его разных вариантах составил основу киноязыка: «Айболит-66» Р.А. Быкова, «Тридцать три» Г.Н. Данелии и «Берегись автомобиля» Э.А. Рязанова. Более простые комедийные формы принесли фильмам Л.И. Гайдая неожиданный и поистине всенародный успех, в них зрители увидели действенный противовес надоевшему официозному соцреализму. Лирико-поэтическое мировосприятие, связанное с оптимистическими надеждами «оттепели», наиболее ярко проявилось в фильмах «Человек идет за солнцем» (1961) М.Н. Калика и «Я шагаю по Москве» (1963) Г.Н. Данелии. Поэтически-метафорический, усложненно ассоциативный стиль присущ таким значимым работам, как «Дневные звезды» (1966) И.В. Таланкина, «Гори, гори, моя звезда» (1970) А.Н. Митты, «Первый учитель» (1966) А.С. Михалкова-Кончаловского и нашумевший из-за запретов «Андрей Рублев» (1971) А.А. Тарковского. Свою версию поэтического кинематографа, яркого и духовно глубокого, создала И.И. Поплавская («Джамиля», 1971, «Очарованный странник», 1992).

В 1970-е гг. наряду с монументальными эпопеями о войне, такими как «Освобождение» (1970–1974) Ю.Н. Озерова, продолжают сниматься фильмы, правдиво и поэтически показывающие суровые будни и «обычный героизм» советских людей: «Аты-баты, шли солдаты...» (1976) Л.Ф. Быкова, «Двадцать дней без войны» (1976) А.Г. Германа, «Восхождение» (1977) Л.Е. Шепитько. «Культовой» становится героико-ироническая комедия о гражданской войне в Средней Азии «Белое солнце пустыни» (1972) В.Я. Мотыля, в которой обозначилась новая стилистика — игра со стереотипами. Глубокое реалистическое постижение современной жизни, показываемой без прикрас, то иронически, то драматически, отличает фильмы замечательного писателя В.М. Шукшина. Жанр лирической комедии достигает своего апогея в картинах Г.Н. Данелии и Э.А. Рязанова, встретивших восторженный прием у всех слоев зрительской аудитории, как и оптимистическая мелодрама В.В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979). Поэтический,

inslav

авторский кинематограф приобретает более утонченные формы, становится более стилистически изысканным, не теряя глубины содержания, в лучших фильмах А.С. Михалкова-Кончаловского и Н.С. Михалкова. На духовно-философские вершины его поднимает А.А. Тарковский, чьи фильмы «Солярис» (1973), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1979), а затем снятые в эмиграции «Ностальгия» и «Жертвоприношение» во многом повлияли на стилистику фильмов молодого поколения кинорежиссеров рубежа XX–XXI вв., для которых А.А. Тарковский из талантливого, но спорного режиссера стал гением мирового кино.

Давящая атмосфера «застоя» начала 1980-х гг. приводит к упадку киноискусства, хотя в это время все же снимаются хорошие фильмы преимущественно лирического плана. К ним в первую очередь относятся ленты П.Е. Тодоровского, И.А. Авербаха, С.Д. Арановича. С.А. Герасимов с потрясающей глубиной и правдивостью раскрывает сложный мир гения в фильме «Лев Толстой» (1984). На эмоциональнм пределе воплощает тему «ужасов войны» Э.Г. Климов («Иди и смотри», 1985). Событием становится «Мой друг Иван Лапшин» (1981–1984) А.Г. Германа. Молодые режиссеры тяготеют к полистилистике, к рафинированной изобразительности. С.М.Овчаров обращается к народной лубочной традиции, а А.Н. Сокуров в документальных и игровых фильмах создает собственный мир высокой духовности, горькой иронии и медитативного постижения бытия.

Начало «перестройки» в советской культуре обозначили фильм С.А. Соловьева «Асса» (1987) и шумная кампания, сопровождавшая его премьерные показы, когда в фойе выставлялось искусство андеграунда и все, ранее запрещавшееся. Собственно «перестроечное» кино оказалось формой публицистики, ставшей ведущим видом нашей культуры в эти годы. Кино теряет свои позиции, когда уже можно совершенно открыто говорить на ранее запрещенные темы. Снятие не только идеологических, но и стилистических запретов ввергло киноискусство в состояние художественной растерянности при внешне бурном кипении страстей, что в итоге печально сказалось на судьбе Союза кинематографистов. Даже наиболее острые, интересные комедии — «Паспорт» (1990) Г.Н. Данелии, «Бакенбарды» (1990) Ю.Б. Мамина — не встретили должного отзвука. В постперестроечный период дальнейшему упадку российского кино содействовали нехватка денежных средств, разрушение эстетических критериев, погоня за сиюминутным успехом, кризис старых жанровых форм, конкуренция зарубежной видеопродукции и голливудских картин. Лишь к рубежу XX–XXI вв. наметилась тенденция к оживлению отечественного кино: снимается больше фильмов, некоторые из них получают международные награды, но все же кино уже не может достигнуть, ни эстетически, ни социально, того положения ведущего вида культуры, которое оно занимало раньше.

Российская мультипликация была уникальным явлением мировой культуры. Она давала детской аудитории возможность воспитываться на образах добра, приобщала ее к сказочной и классической традиции русской и мировой культуры, причем делала это в высокохудожественной, утонченно изобразительной форме, развивавшей эстетический вкус. Мультфильмы стали неотъемлемой частью

inslav

«высокой» культуры, так же как игровое кино для детей (киносказки А.Л. Птушко и А.А. Роу). Расцвету российской мультипликации, ее международной славе способствовали в разные годы такие режиссеры и художники как И.П. Иванов-Вано, В.Г. Сутеев, Л.К. Атаманов, М.М. Цехановский, А.Г. Снежко-Блоцкая, Л.А. Амальрик, И.С. Аксенчук, В.С. и З.С. Брумберг, Ф.С. Хитрук, Е.А. Гамбург, А.Ю. Хржановский, Б.П. Дежкин, Э. Назаров, Р.А. Качанов, Г.Я. Бардин, Ю.Б. Норштейн, С.А. Алимов, В.А. Караваев и др.

6. Культура русской эмиграции

6.1. Русская культура в странах Запада

Культура русской эмиграции, чрезвычайно многочисленной (ок. 3 млн чел.), вызванная к жизни отторжением огромной части народа, причем лучшей, от родины в связи с Октябрьской революцией 1917 г., развязанной затем большевиками гражданской войной и поражением белого движения, а также высылкой философов и вынужденным отъездом за рубеж представителей интеллигенции (вплоть до 1980-х гг.), является наиболее ценным достоянием русского зарубежья и неотъемлемой частью русской культуры. Эмиграция делится на три волны, качественно различные. В первой преобладают деятели дореволюционной культуры, вторая, связанная со второй мировой войной, культуру почти не затронула, третья увлекла на Запад нонконформистов, чье творчество не совмещалось с господствовавшей советской эстетикой в 1970–1980-е гг.

В культурном отношении наиболее ценной оказалась первая волна, включавшая имена, ставшие теперь классикой русской культуры. За границей оказались почти все философы так называемого русского религиозного возрождения, крупные писатели, композиторы, музыканты, художники, артисты, ученые. За исключением последних творческий потенциал русской эмиграции, к сожалению, не был в достаточной мере востребован на Западе, что, безусловно, обеднило его культуру. Те же русские деятели, которые смогли сделать успешную карьеру на Западе, особенно в США, вошли в элиту мировой культуры.

Это прежде всего относится к музыке и театру. Целое поколение юных музыкантов-исполнителей, в основном еврейской национальности, выходцев из России, заняло лидирующие позиции в мировых концертных залах благодаря виртуозности, романтической вдохновенности и глубине своих интерпретаций классической музыки, создав эталоны исполнительского мастерства, прославившие «русскую школу» на весь мир (В.С. Горовиц, Я.Р. Хейфец, Б. Губерман, Г.П. Пятигорский и др.). Сюда же следует отнести русских дирижеров Н.А. Малько и С.А. Кусевицкого. Величайшим певцом XX в. остался Ф.И. Шаляпин. Характерно, что все они активно пропагандировали русскую культуру, еще недостаточно известную на Западе. Эту же цель преследовал театральный антрепренер С.И. Дягилев, в 1920-е гг. ориентировавший свой знаменитый балет на новейшие направления. Русская балетная школа по праву считалась лучшей в мире. Из дягилевской

inslav

труппы вышли такие великие танцовщики и балетмейстеры, как С.М. Лифарь, Л.Ф. Мясин, Дж. Баланчин (Баланчивадзе), определившие судьбы мирового балета 1920–1950-х гг. Анна Павлова стала символом искусства балета. Гастроли МХТ оказали большое воздействие на западный театр, утвердив в нем реалистически-психологическое направление. Прежде всего это касалось актерской игры, «школы Станиславского», многие приверженцы которой остались на Западе. В лице М.А. Чехова, работавшего в США, эта школа нашла свое модернизированное воплощение, она до сих пор остается ведущей в американском актерском искусстве, обеспечивая успех многим поколениям голливудских артистов.

Музыка С.В. Рахманинова, востребованного за рубежом преимущественно как великого пианиста, остается сугубо русской, в ней усиливаются ностальгические и трагические звучания (Симфония № 3, 1936; Симфонические танцы, 1940), мировое значение она приобретает лишь к концу XX в. Напротив, И.Ф. Стравинский стал лидером французского неоклассицизма, его музыка приобрела общемировой характер, сохранив за ним приоритет новатора. Отзывчивость И.Ф. Стравинского на явления мировой культуры, «культурологическая» ориентированность его творчества, однако, всецело коренятся в его «русском периоде», связанном с эстетикой «Мира искусства». Такие сочинения И.Ф. Стравинского зарубежного периода, как «Царь Эдип» (1927), Симфония псалмов (1930), Симфония в 3-х частях (1946), опера «Карьера повесы» (1951), пьесы, вдохновленные джазом, стали эталонными произведениями в истории мировой музыки, хотя и не затмили значения его «русских балетов» «Жар-птица» (1910), «Петрушка», (1911), «Весна священная» (1913) и «Свадебка» (1914–1924) как произведений эпохальных, обозначивших переход от романтической музыки XIX в. к яркой красочности и ритмике музыки XX в. Зарубежный период в творчестве С.С. Прокофьева был ознаменован многими крупными свершениями. Конкретностью музыкального мышления отличается также музыка А.С. Лурье, а крайний авангардизм сочинений И.А. Вышнеградского, вышедшего также из мирискусснической среды, намного опередил авангардистские поиски западной музыки 1950–1960-х гг.

Русские художники старшего (И.Е. Репин) и среднего (К.А. Коровин, Ф.А. Малявин и др.) поколений, оказавшись за рубежом, не смогли приспособиться к изменившимся вкусам. По-разному складывались судьбы бывших членов «Мира искусства»: если М.В. Добужинский и З.Е. Серебрякова не вписались в западное искусство, то Л.С. Бакст, С.Ю. Судейкин и ряд более молодых художников театра (Н. Бенуа) сделали блестящую карьеру, так как учитывали менявшиеся настроения художественной среды. Успеха в 1920-е гг. добились многие художники-авангардисты (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, Маревна, В. Баранов-Россинэ, А.А. Экстер), а также Б. Григорьев с его гротескными образами России, зарубежные работы которых, однако, уступают уровню исканий и свершений их русского периода. Наоборот, именно во Франции расцветает творчество художников более молодого поколения, принадлежащих к «Парижской школе» (Х. Сутин, Ж. Липшиц, Х. Орлова, О. Цадкин), чьи искания (экспрессионизм, кубизм) во многом опреде-

inslav

лили лицо западного искусства, как и послереволюционное творчество В.В. Кандинского в Германии и Франции. Особая судьба выпала Н.К. Рериху, одно время жившему в США, а затем обосновавшемуся в Индии. Как художник и мыслитель он осуществлял связь культуры Востока с русской культурой, правда, на основе собственного учения о единой культуре мира, построенного на эклектическом сочетании христианства, буддизма и теософии.

Русские эмигранты создали большое количество общественно-культурных организаций, книжных издательств. Оплотом православной культуры и образования стал Университет св. Владимира в Париже, находившийся под влиянием русских религиозных философов первого и второго (В.Н. Лосский) поколений эмигрантов.

Третья волна эмиграции вынесла из СССР целую плеяду выдающихся музыкантов-исполнителей (М. Ростропович, Г.П. Вишневская, С. Бычков, Б. Давидович, Е. Леонская, М. Майский, А. Торадзе и др.) и композиторов (А. Волконский, В. Рабинович), упрочивших на Западе славу русской музыкальной школы. Художники-нонконформисты разных течений, преимущественно «второго авангарда» (О. Рабин, М. Шемякин, О. Целков и др.) и концептуалисты (И. Кабаков), а также последний великий скульптор XX в. Э. Неизвестный, в разное время покинувшие СССР (многие были выдворены или лишены гражданства), способствовали поднятию на Западе престижа русского искусства, поколебленного официозным соцреализмом.

Но все же наибольшие свершения в культуре русской эмиграции принадлежат литературе.

6.2. Литература русской эмиграции в странах Запада

Явление литературы русской эмиграции получило всестороннее освещение в отечественной науке последних десятилетий. Исследователи по справедливости оценили как трагизм судеб тех, кто был вынужден покинуть родину на гребне революции и гражданской войны, так и многообразие творческих путей, по которым они шли, ценность их художественных обретений. Обстоятельство, на которое невозможно не обратить внимание, говоря о судьбах русской эмиграции, это чрезвычайная пестрота дарований, манер, школ, к которым принадлежали писатели, делившие друг с другом участь изгнанников. На короткое время 1921–1923 гг. центром русского зарубежья становится Берлин, затем, вплоть до начала второй мировой войны — Париж, с 1940 г. — Нью-Йорк.

При всей разнородности составляющих ее элементов русская литература за рубежом существовала именно как единая литература. В первую очередь русская эмиграция состояла из представителей читающего, культурного слоя. Массовый образованный читатель имел в эмиграции газеты и журналы («Последние новости», «Руль», «Русская мысль», «Современные записки» и др.), книжные издательства, обладал свободой индивидуального художественного выбора. Меняющееся, подвижное лицо русского зарубежья формировалось новыми поколениями, как

inslav

внутри первой волны эмиграции, так и поколениями второй, пришедшей после второй мировой войны, и третьей (последняя треть XX в.) волн.

Одной из центральных фигур литературы русского зарубежья является И.А. Бунин, получивший Нобелевскую премию в 1933 г. Он не принял февральскую революцию; его отрицательная оценка происходившего в большевистской России хорошо известна — она запечатлена в книге «Окаянные дни» (1925). Писатель остался и в эмиграции верен своей консервативной позиции. Консерватизм И.А. Бунина выразился не только в его политических воззрениях, в резком неприятии Советской России, но и в особенностях его художественного вкуса, в верности классической традиции. Так, среди мирового хаоса, воплощением которого для писателя явились все революции, единственным источником надежды для него продолжает оставаться любовь мужчины и женщины. И.А. Бунин, с предельной болью переживавший крах старой России, пессимистически оценивавший перспективы мировой истории вообще, размышляет о роковом одиночестве человека в мире. Между тем сквозной темой русской классической литературы, которой писатель оставался верен всю жизнь, является поиск взаимосвязей между людьми, путь человека к другим людям. У И.А. Бунина данная тема модифицируется: поиск и обретение общности сводится, предельно сжимаясь, до темы любовной встречи и любовного соединения. При этом бунинская экзистенциальная эротика оказывается не только максимально концентрированной, но и роковой, трагически конечной. Роман о становлении личности, «роман воспитания» в широком смысле слова стал вершинным достижением Бунина-прозаика. «Жизнь Арсеньева» (1927–1937) — произведение, ставшее не только «историей сына века», но и фреской, запечатлевшей исчезнувшую Россию. «Освобождение Толстого» (1937), философско-религиозная и одновременно документально-мемуарная книга, подытоживала раздумья Бунина о смысле земного существования.

Иначе сложилась эмигрантская судьба А.И. Куприна. (1870–1938). В первые годы после революции, живя в Париже, он пишет о Советской России резко критические статьи. Со сборника А.И. Куприна «Новые повести и рассказы» (1927) начинается последний период его творчества («Купол св. Исаакия Далматского», 1928, «Елань», 1929, «Колесо времени», 1930, «Жанета», 1933, «Юнкера», 1933). Большой талант писателя, питавшийся предметностью, богатой чувственной жизнью окружающего его мира, постепенно слабел из-за отсутствия родной среды. А.И. Куприн жил воспоминаниями о старой России, и, как это бывает, эти воспоминания очищались от всякой горечи, от критицизма прежнего А.И. Куприна. Трагизм его судьбы довершился историей его возвращения на родину, куда его привезли по заданию советских властей почти в бессознательном состоянии. В советской Москве за него были написаны панегирические очерки и покаянные интервью.

И.С. Шмелев, переживший октябрьский переворот, трагическую гибель сына-офицера, расстрелянного большевиками в Крыму, по приглашению Бунина сначала оказался в Берлине, впоследствии — в Париже. В эмиграции он написал свое главное произведение — повесть «Солнце мертвых» (1923) о трагедии граждан-

inslav

ской войны, получившее восторженный прием. Русской теме, воскрешению всех мелочей старомосковской, замоскворецкой жизни (причем в этих мелочах и частностях этнографическая точность сочетается с глубокой одухотворенностью, религиозной их осмысленностью) посвящены вершинные произведения И.С. Шмелева — «Лето Господне» (1933–1948) и «Богомолье» (1931).

Для творчества Б.К. Зайцева характерны религиозно-философский взгляд, суд над революцией и тем, что она уничтожила, совмещавшиеся с мягкостью характера, культурными интересами и религиозностью. Последняя отразилась в таких произведениях на духовные темы, как «Преподобный Сергий Радонежский» и «Алексей Божий человек» (оба 1925), «Сердце Авраамия» (1926), «Афон» (1927), «Валаам» (1936). С этим кругом произведений оказываются определенным образом связаны, через неотступные размышления о судьбах родины и тоску по ней, произведения биографического жанра, посвященные И.С. Тургеневу, В.А. Жуковскому, А.П. Чехову. Естественно выглядит обращение писателя к мемуарному жанру: «Москва» (1939) и «Далекое» (1965). Таким образом, прошлое в разных его обличиях, увиденное под разнообразными углами зрения, оказывается главным героем просветленной, гармоничной, несмотря ни на какие исторические и личные потрясения, прозы Зайцева.

А.М. Ремизов в парижской эмиграции продолжал писать в своем оригинальном стиле «орнаментальной» прозы, сосредоточившись на автобиографическом материале.

О виднейших поэтах-символистах старшего поколения, оказавшихся заграницей, таких как Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонт, В.И. Иванов, можно сказать, что они уже не представляли единого направления. Поэты младшего поколения, так или иначе связанные с акмеизмом, Г.В. Иванов, И.Н. Одоевцев, Г.В. Адамович, в полную меру раскрыли свой талант. Особое место здесь занимает В.Ф. Ходасевич, декларировавший свою особость, отдельность от какой бы то ни было художественной группы. Эмигрантские странствия поэта, начавшиеся в 1922 г. и проведшие его через Прагу, Сорренто, Мариенбад, Венецию, Рим, Турин, Лондон, Белфаст, закончились в столице Франции, где была издана книга его стихов, объединившая сборники «Путем зерна», «Тяжелая лира» и цикл «Европейская ночь» (1927). Если, при всей классической внешней сдержанности стиха В.Ф. Ходасевича, предметный мир становится для него источником экзистенциальных откровений, то романтически-раскованный стих М.И. Цветаевой находится в постоянной оппозиции к окружающему миру, противопоставляет себя ему. Уехав в 1922 г. в Берлин, затем живя в Чехии и во Франции, М.И. Цветаева не только жестоко нуждалась, но и находилась в конфликте с большинством эмигрантов. Из этого сверхнапряженного и постоянного в творческой биографии М.И. Цветаевой противостояния напору окружающей действительности рождались шедевры лирики, драматургии и прозы.

Русская поэзия в эмиграции продолжала существовать, история ее пополнялась новыми именами и судьбами, большей частью трагическими. Поэты Б. Поп-

inslav

лавский, Н. Туроверов и многие другие, вынуждены были на чужбине зарабатывать на жизнь буквально поденным трудом, при этом им была свойственна широта профессиональных интересов, яркая даровитость, самостоятельность мировоззрения и своеобразие поэтического мира. Однако это было «потерянное» поколение без перспектив на будущее. Трагизм вообще неотъемлем от изгнаннической судьбы, и творчество поэтов второй волны эмиграции (Б. Поплавский, И. Елагин, Н. Моршев и др.) и третьей волны (Н. Коржавин, Ю. Кублановский, И. Бродский) подтверждает это.

И исследователи, и мемуаристы, и литераторы-современники (З. Шаховская, И.А. Бунин, Н. Берберова и др.) признавали В.Д. Набокова одной из центральных фигур, самым крупным мастером слова второго поколения эмиграции, а может быть, и литературы русского зарубежья в целом, но случалось, что именно те, кто высоко отзывался о его редкостном даровании, признавали и «чудовищность» этого дарования (И.А. Бунин). Набоков предстает как наследник русской классической традиции, привносящий в холодноватость, дистанцию по отношению к персонажам, сатирико-иронические, пародийные, игровые элементы. Романы В.В. Набокова, начиная с ранних («Машенька», 1926, «Король. Дама. Валет», 1928, «Защита Лужина», 1930) и кончая написанными по-английски («Лолита», 1955, «Пнин», 1957, «Бледный огонь», 1962), пронизаны одной стержневой темой — темой одиночества, избранничества, будь то судьба гения («Дар», 1938), изгнанника-эмигранта («Подвиг», 1932) или извращенца («Лолита»). Герой В.В. Набокова, похоже, и не ощущает потребности в человеческих связях в том широком смысле, в каком трактовала их классическая русская литература. Автобиография «Другие берега» (1954), где возникает образ России прошлого, России блаженного барского детства автора, никак не меняет принципиально избранной им позиции солипсизма, самодостаточного художественного одиночества писателя и исследователя (унаследовав от отца, известного политика В.Д. Набокова, страсть к энтомологии, он переносит приемы исследования жизни насекомых в свое литературное творчество). Не только прозаик, но и поэт, драматург, переводчик, литературовед, В.В. Набоков как бы стирает грань между жизнью и художественной деятельностью, «играя», сокрушает авторитеты, показывает жизнь как произведение искусства. Опыт В.В. Набокова, положительно или отрицательно оцениваемый, уже неотъемлем от опыта отечественной словесности, недаром формирование постмодернистского образа мира, воспринятого современной литературой, началось уже в его произведениях.

Чрезвычайная пестрота характерна для третьей волны эмиграции. В. Аксенов и А. Гладилин, В. Максимов и В. Войнович и многие другие, чей список был бы непомерно длинным, нередко оказываются объединенными между собой только фактом отъезда, фактом эмигрантской судьбы (одиночество, как мы видели и на других примерах, рано или поздно настигает эмигранта, но русская третья волна выглядит наиболее диффузно). Краткий очерк, посвященный русской литературной эмиграции на Западе, можно закончить следующей цитатой: «Все эти, а также

inslav

другие писатели своим творчеством создают крайне сложный, расцвеченный часто выморочными огнями литературный фон, где одиноко светит маяк А.И. Солженицына, единственного писателя, который был насильственно выслан из СССР»[1].

6.3. Русская культура в зарубежных славянских странах

В молодых зарубежных славянских государствах в силу долгих и прочных связей их народов с русской культурой образовалась весьма благотворная атмосфера для культурной деятельности русской эмиграции первой волны (с 1918 г.). Несколько особняком стояла Польша, где в силу предшествовавшего русско-польского антагонизма русофобство стало частью официальной идеологии, однако оно не распространялось на «высокую» русскую культуру. Это позволило успешно существовать русскому писательскому союзу, а также кружку в Варшаве, организованному известным русским деятелем культуры Серебряного века Д. Философовым, ставшему русско-польским литературным салоном, где до конца 1930-х гг. поддерживались связи с польской культурной элитой, а также с польско-еврейскими культурными деятелями (Я. Корчак, Е. Гедройц). С 1935 г. преподавал в Варшаве, приняв польское гражданство, выдающийся русский философ и педагог С.И. Гессен. Крупным польским дирижером стал В. Бердяев.

По причинам конфессионального родства русские эмигранты первоначально возлагали большие надежды на православные Болгарию и Сербию, составившую основу Королевства сербов, хорватов и словенцев (СХС). София и Белград становятся культурными центрами русской эмиграции. Там возникает весьма дифференцированная структура русских эмигрантских организаций, в том числе культурных, формируется сеть русских школ. В идейно-политическом отношении русская эмиграция представляется разобщенной: в ней существуют во взаимной борьбе многие дореволюционные течения русской мысли от монархизма до социал-демократии, возникают и укрепляются новые — от евразийства до фашизма.

Русский человек на Балканах очень скоро обнаружил иллюзорность мифа о конфессиональном родстве, столкнувшись с совершенно иной, чем в России, бытовой культурой и ментальностью южных славян. Поэтому он очень остро ощущал тягу ко всему русскому, в первую очередь языку и книгам как к основным носителям культурной традиции, позволяющим сохранить свою культурную идентичность. Огромную помощь в этом оказывали русские библиотеки. Вообще культурная жизнь русской эмиграции, в том числе на Балканах, отличалась необыкновенной интенсивностью, большим числом мероприятий, широким составом участников. Очевидно, это объясняется тем, что именно в культуре русские эмигранты видели залог сохранения своей идентичности и возможность показать чужому иноэтничному окружению свою высокую культурность, явно превосходившую степень культурности местного населения на Балканах, что отмечалось в самой болгарской и сербской печати. В этом плане большое значение имели

[1] *Михайлов О.* Литература русского Зарубежья // Русская литература XX века. Ч. 1. С. 365.

inslav

всевозможные культурные акции, торжественные церемонии, в особенности День русской культуры, отмечавшийся в день рождения А.С. Пушкина.

Наиболее видную роль в балканских государствах сыграли деятели русской науки, активно участвовавшие в работе научных обществ, в университетской жизни и получавшие поддержку от властей Болгарии и Королевства СХС, охотно принимавших их на государственную службу. Масштабом своей деятельности выделялись Русский научный институт в Белграде и Русская академическая группа в Софии. В 1928 г. в Белграде прошел IV съезд русских академических организаций за рубежом, объединивший усилия представителей дореволюционной науки, оказавшихся в эмиграции. Еще в 1920 г. в Белграде было основано Общество русских ученых. С 1933 г. разворачивает свою многогранную деятельность Русский дом имени императора Николая II в Белграде. Русский научный институт связан с деятельностью таких выдающихся ученых, как философы Е.В. Спекторский, Н.О. Лосский, П.Б. Струве, филологи и историки А.Л. Погодин, Е.В. Аничков. Институт издавал свой журнал и сборники научных трудов. Софийская академическая группа организовала в 1930 г. V съезд русских ученых из всего русского зарубежья. Большую просветительскую роль играли Русские народные университеты Софии и Белграда, проводившие курсы лекций, дискуссии, концерты, различные культурные акции. Русские ученые активно вовлекались в деятельность болгарских и югославских университетов, вносили ценный вклад в развитие местной науки. Велика была роль профессоров естественнонаучных и точных дисциплин, еще более значителен вклад гуманитариев — выдающихся ученых Н.П. Кондакова, М.Г. Попруженко, К.В. Мочульского, П.М. Бицилли, Г.А. Острогорского.

Широкий размах, особенно в Югославии, приобрела книгоиздательская деятельность. Русские книги, по свидетельству современников и исследователей, буквально затопили славянскую часть Балкан. Русские принесли в балканскую среду традицию и культуру чтения, оказав в этом плане положительное влияние на формирование интеллектуальных пристрастий болгар и сербов. Издавалась в основном классическая литература и научные сочинения.

Художественная литература русской эмиграции на Балканах не включала в себя имена первого ряда, однако ее общий художественный уровень представляется относительно высоким, а эстетический и стилистический спектр довольно дифференцированным. Активная культурная деятельность велась в многочисленных литературных кружках. Так, 30 русских литераторов Белграда создали 7 кружков. В 1925 г. был создан Союз русских писателей и журналистов из всего русского зарубежья (свыше 600 членов), Совет которого находился в Париже, а Правление — в Белграде. Русский писательский союз существовал и в Болгарии, где центральным литературным журналом стал «Голос России» (редактор И.Л. Солоневич).

В Болгарии и Югославии выходило около 100 русских периодических изданий, значительная часть из них просуществовала недолго, некоторые же («Новое время», «Царский вестник», «Русь», «За Россию») заняли видное место в политической и культурной жизни. Знаменитый впоследствии журнал «Русская мысль» был

inslav

основан П.Б. Струве в 1921 г. в Софии. Роль хранителя культурных традиций и моста между Белградом и Прагой выполнял выходивший на сербском языке журнал «Русский архив», авторами которого были в основном русские и чехи из Праги.

Русские художники (примерно по 50 человек в Югославии и Болгарии) проявили себя прежде всего в прикладных видах искусства, в сценографии (В.И. Жедринский), в церковной живописи. Особое признание получил П.М. Софронов — глава Синодальной школы иконописцев в монастыре Раковице. Известный пейзажист импрессионистического направления С.Ф. Колесников в Белграде перешел к монументальной живописи, создав роспись плафона Народного театра. В Болгарии и Югославии были основаны Общества русских художников. Значительный общественный резонанс вызвала Большая выставка русского искусства в Белграде (1930 г.), на которой были представлены работы художников Русского Зарубежья. Творчество русских художников на Балканах сохраняло традиционалистскую ориентацию, как и постройки русских архитекторов, оказавших заметное влияние на формирование нового облика Белграда (здания Министерства финансов, Патриархии, Русского дома и др.). Из 70 русских архитекторов, живших в Белграде, самым известным был Н.П. Краснов, прославившийся еще в России постройкой Ливадийского дворца. Творчество Н.П. Краснова в 1920-е и Г.И. Самойлова в 1930-е гг. существенно повлияло на сербскую архитектуру межвоенного периода, определив ее пристрастие к монументальному академизму.

В области театра преобладали более современные тенденции. Гастроли части труппы МХТ в 1920 г. оказали решающее воздействие на развитие болгарского и югославского театрального искусства. Сильное влияние на театральную жизнь оказало творчество режиссера Ю.Л. Ракитина — ученика В.Э. Мейерхольда, ставившего спектакли по всей Югославии. Русские артисты-певцы резко повысили уровень оперы Народного театра в Белграде, привнеся в нее мастерство итальянской школы пения бель канто. Русские балерины, танцовщики и хореографы в сущности создали балетный театр в Югославии и Болгарии. Крупнейшим режиссером Болгарии стал мхатовец Н.О. Массалитинов, носитель русской традиции реалистической психологической драмы. В Софии в межвоенный период активно работало свыше 70 русских театральных деятелей. В Болгарии и Югославии также существовали собственно русские труппы, как драматические, так и оперные и даже эстрадные; значительна была роль любительских кружков.

Крупнейшим центром культуры русской эмиграции в 1920-е гг. стала столица Чехословакии Прага, в которой на время сосредоточился цвет русской гуманитарной науки, а также значительные художественные силы. Этому способствовала особая правительственная программа финансово-организационной поддержки русской эмиграции, принятая по инициативе президента Т.Г. Масарика и активно поддержанная крупным политиком К. Крамаржем. В Праге по сравнению с провинциальными Балканами русские деятели культуры и науки чувствовали себя в адекватной культурной среде, к тому же близкой им благодаря новому подъему чешского русофильства во время первой мировой войны. Поэтому многие из них,

inslav

прежде всего философы и ученые, переселялись из балканских столиц в Прагу, где находили почти идеальные условия для жизни и творчества. Если настроения русских в Софии и Белграде были монархическими, то для русской Праги характерен либерализм. В Праге также по инициативе Т.Г. Масарика возникло уникальное учреждение — Славянский институт, целью которого было укрепление славянского культурного единства в новых исторических условиях на основе академической науки. Славянским институтом руководили такие признанные авторитеты, как археолог Л. Нидерле, словенский филолог М. Мурко, его членами были крупные художники — патриоты славянства А. Муха и Л. Куба, знаменитые русские ученые. «Русская акция» чехословацкого правительства (начата в 1919 г.) предусматривала всестороннюю поддержку эмиграции с целью сохранения русской культуры, почитателями и знатоками которой были Т.Г. Масарик и К. Крамарж. Супруги Крамарж (жена политика была урожд. Хлудовой, язык семьи — русский) считались «отцом и матерью» русской эмиграции в Праге, помогавшими нуждавшимся русским людям, правда, лишь из правых кругов эмиграции. Салон Крамаржей стал одним из главных очагов русской культурной жизни.

Прага приняла свыше 1 тыс. студентов и профессоров и столько же казаков. У эмигрантов из России был очень высок процент лиц с высшим образованием и лиц творческих профессий. Этот интеллектуальный потенциал в Чехословакии был, в отличие от Западной Европы, активно востребован. Возникло множество эмигрантских организаций культурного профиля, в том числе Русский зарубежный исторический архив, материалы которого доныне являются главным источником сведений о русской эмиграции, Русский культурно-исторический музей, Союз русских журналистов и литераторов в ЧСР, Русский научный (Славяноведческий) институт во главе с В.А. Францевым, Экономический кабинет С.Н. Прокоповича, русские историческое, философское, педагогическое общества, академическая группа и др. Все они издавали свои научные труды. Прага стала крупнейшим центром русского образования (от яслей до университета), в котором ключевую роль играл Русский народный (свободный) университет, причем вся сеть русского образования финансировалась правительством ЧСР, а помощь интеллигенции, даваемая тем же правительством, распределялась центральной эмигрантской организацией «Русский Земгор». Это обеспечивало безбедное существование русских в Праге, за исключением лиц, не желавших систематически учиться и работать и оппозиционных Земгору, как С.Я Эфрон, что привело к бедственному положению и изоляции его и его жены М.И. Цветаевой, чье поэтическое творчество, кстати, не было оценено русской средой, хотя сама великая поэтесса по праву считала годы, проведенные в Праге, одними из самых плодотворных в своей жизни.

Благодаря деятельности крупнейшего искусствоведа-византиниста Н.П. Кондакова в Праге возник мировой центр византиноведения. Русские специалисты (техник А.С. Ломшаков, историки В.А. Францев и Е.А. Ляцкий и др.) читали лекции в чешских вузах. Кроме них к русской научной и художественной эли-

inslav

те в Праге принадлежали А.В. Флоровский, Н.Л. Окунев, А.Л. Бем, Р.О. Якобсон (основатель знаменитого Пражского лингвистического кружка, где позднее расцвел многогранный талант еще одного русского, но официально не эмигранта — П.Г. Богатырева), Н.О. Лосский, А.А. Аверченко, В.И. Немирович-Данченко, Е.Н. Чириков; в Праге временно жили Н.С. Трубецкой, П.Б. Струве, С.К. Маковский, А.В. Амфитеатров, И.Я. Билибин, приезжали многое видные деятели (П.Н. Милюков, С.Н. Булгаков, С.И. Гессен). Именно в Праге в среде историков и философов окончательно сформировалось такое значительное направление русской мысли, как евразийство. Парадокс евразийцев (П.Н. Савицкий, Н.С. Трубецкой, Г.В. Вернадский, Г.В. Флоровский, П.П. Сувчинский, С.Г. Пушкарев) состоял в том, что, живя в «сердце Европы» и будучи людьми европейской культуры, они считали азиатскую («татарскую») цивилизацию, враждебную западной, основой развития славян, их историческо-культурной спецификой. Евразийству противостояло академическое направление, развивавшее традиционную историческую науку — А.А. Кизеветтер, ставший популярнейшим лектором, Е.Ф. Шмурло, А.В. Флоровский, И.И. Лаппо. Дискуссии между евразийцами и западниками особенно остро проходили в «милюковские дни» — чтения П.Н. Милюковым, обожавшим Прагу, публичных лекций о судьбах России— привлекавшие массы слушателей. В Праге созданы основные труды Е.В. Спекторского «Россия и славянство. О славянском единстве» и «Христианство и культура», где культура рассматривается в интегральном единстве своих частей и высказывается мысль о том, что основой истинного, духовного прогресса должно служить христианство. Огромный вклад в изучение истории русской литературы внесли А.Л. Бем, Е.Л. Ляцкий, Р.О. Якобсон, Е.В. Аничков. Крупнейшим, в мировом масштабе, искусствоведом-сербистом и византинистом стал Н.Л. Окунев, создавший архив и галерею славянского искусства, готовивший Словарь русских художников.

Среди периодических изданий лидировала «Воля России», собиравшая вокруг редакции творческую интеллигенцию. В Праге возникло несколько кружков русской интеллигенции, таких как салон Н.Ф. Мельниковой-Папоушковой, ставшей крупнейшим специалистом в области чешской и словацкой народных культур, исследователем фольклора, организатором полевых исследований, что позволяет причислить ее к крупнейшим деятелям собственно чешской науки; литературный кружок «Далиборка», «Збраславские пятницы». Связь с чешской интеллигенцией была целью русско-чешского общества «Еднота». Крупным литературным объединением стал «Скит поэтов» (с 1922 г.), сплотивший многие молодые дарования вокруг А.Л. Бема. В Праге обрел новые силы сатирический талант А.А. Аверченко.

Из художников выделялись увлекавшиеся древнерусской стилизацией Д.С. Стеллецкий и И.Я. Билибин, принимавшие участие в оформлении русских храмов в Чехословакии. Нужда в таких церквях заметно ощущалась, так как русские пражане придерживались православия. По инициативе К. Крамаржа на Ольшанском русском кладбище в Праге возводится Успенский храм в формах древне-

inslav

русской стилизации как символический памятник русским людям, оказавшимся на чужбине.

Русской общиной в Оломоуце строится церковь в стиле XVII в. с росписями, как и на Ольшанах, сделанными по проектам И.Я. Билибина или его учеников. В центр русской религиозно-культурной жизни превратился храм св. Николая в Старом месте — самом центре Праги, настоятель которого архиепископ Пражский Сергий (Королёв), стоя над политическими распрями эмигрантских групп, приложил много сил к возрождению православной жизни в ЧСР. Открывались православные школы и гимназии, курсы религиозного просвещения, укреплялись приходы, по четвергам у владыки собирались русские люди разных социальных статусов. Его деятельность активно поддерживали русские православные философы В.В. Зеньковский, Н.О. Лосский, С.Н. Булгаков.

Оценивая в целом «Русскую акцию» правительства ЧСР можно солидаризироваться с П.Н. Милюковым, сказавшим, что «никто не сделал больше для остатков Великой России, как эта возрожденная маленькая Чехословакия»[1]. Однако в конце 1920-х гг. происходит отток элиты русской интеллигенции из Праги в Германию и Францию, Прага теряет свое значение крупнейшего центра русской культуры зарубежья. Это произошло по нескольким причинам: сильный экономический кризис в ЧСР и вызванное им свертывание финансирования русских программ, нежелание и неспособность русской интеллигенции адаптироваться к чешской среде, недостаточные перспективы творческого роста и повышения социального статуса, извечная тяга русских культурных людей к Парижу.

В итоге можно утверждать, что именно в Чехословакии, Югославии и Болгарии, т.е. в славянских странах, культура русской эмиграции развивалась в наиболее благоприятных условиях, была востребована местной культурной средой и получала высшие оценки, русские эмигранты активно создавали культурные ценности, но все же эта среда казалась им провинциальной, недостаточной для проявления могучего потенциала русской культуры, оказавшейся в изгнании.

Библиография

Азиян И. Диалог искусств Серебряного века. М., 2002.

Алексеев П.В. Философы России XIX–XX столетий: Биографии, идеи, труды. М., 2002.

Амазонки авангарда / Под ред. Д.Э. Боулта, М. Дратта. М., 2000.

Белый А. Критика. Эссеистика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994.

Белый А. На рубеже двух столетий; Начало века; Между двух революций: Воспоминания: В 3 кн. М., 1989–1990.

Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

Бобринская Е. Футуризм. М., 2000.

[1] Цит. по: *Вандалковская М.Г.* Русские историки-эмигранты в Чехословакии // Т.Г. Масарик и «Русская акция» Чехословацкого правительства. М., 2005. С. 111.

inslav

Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.

Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989.

Вангуров В.В. Очерк истории философии «самобытно-русской». М., 1994.

Бунатян Г.Г., Чарная М.Г. Петербург серебряного века: Дома, события, люди. СПб., 2002.

Ванслов В.В., Зайцев Е.В. Российская академия художеств и отечественное искусство XX века. М., 1998.

Вергинский В.С., Хотеенков В.Ф. Очерки истории науки и техники 1870–1917 гг. М., 1988.

Викторов А.Ш. Русская культура: Основные тенденции современного развития. М., 2004.

Воспоминания о Серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993.

Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.

Галин С.А. Отечественная культура XX века. М., 2003.

Григорьев С.Л. Балет Дягилева, 1909–1929. М., 1993.

Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М., 1994.

Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века. М., 1985.

Долгополов Л. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985.

Духовно-культурные процессы в современной России. М., 1998.

Евплотова Т. Культура «Серебряного века» // История культуры России. М., 1993. С. 140–155.

Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия серебряного века. Екатеринбург, 1993.

Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

Зеньковский В.В. История русской философии. М., 2001.

Иванов А.Е. Высшая школа России в конце XIX – начале XX в. М., 1991.

Иованович М. Русская эмиграция на Балканах, 1920–1940. М., 2005.

История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива. М., 1995.

История русской советской поэзии. 1941–1980. Л., 1984.

История философии: Запад – Россия – Восток / Под ред. Н.В. Мотрошиловой, А.М. Руткевича. М., 1994. Кн. 3: Философия XIX–XX в.

Кельдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.

Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. М., 1997.

Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000.

Крусанов А. Русский авангард. М., 1996–2003. Т. 1–2.

Лайне С.В. Искусство XX века: Россия и Европа. М., 2003.

Ланин Б.А. Проза русской эмиграции. (Третья волна). М., 1997.

Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М., 1997–1998. Т. 1–2.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. М., 1975.

Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.

inslav

Лихачев Д.С. Русская культура. М., 2000.

Лосский Н.О. История русской философии. М., 1994.

Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). М., 2001.

Наков А. Русский авангард. М., 1991.

Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991.

Новый взгляд на Горького: Горький и его эпоха. М., 1995.

О России и русской философской культуре: Философия русского послеоктябрьского Зарубежья. М., 1990.

Пайман А. История русского символизма. М., 2002.

Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже: 1908–1929. М., 1988.

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. М., 1990.

Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. М., 1995.

Пути и перепутья: Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. М., 2001.

Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994.

Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000.

Роль русского зарубежья в сохранении и развитии отечественной культуры. М., 1993.

Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. М., 1992.

Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.

Русская культура XX века на Родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. М., 2000.

Руска емиграција у српској култури XX века. Белград, 1994.

Русская идея / Сост. и автор вст. ст. М.А. Маслин. М., 1992.

Русская литература XX века (1890–1910): В 2 кн. / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М., 2000.

Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х): В 2 кн. М., 2001.

Русская эмиграция в Югославии. М., 1996.

Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.

Русские писатели 20 века: Биографичесский словарь. М., 2000.

Русский символизм и мировая культура: Сб. науч. тр. / Под ред. Л.А. Сугай. М., 2001; 2004. Вып. 1, 2.

Савицкий И. Прага и зарубежная Россия. Прага, 2002.

Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX в. М., 1993.

Сарабьянов Д.В., Автонова Н.Б. Василий Кандинский. М., 1994.

Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич: Живопись. Теория. М., 1993.

Сарычев В. Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1992.

Северюхин Д.Я. Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917–1941): Биографический словарь. СПб., 1994.

inslav

Серапионова Е.П. Российская эмиграция в Чехословацкой республике (1920–1930-е годы). М., 1995.

«Серебряный век» русской культуры: Архитектура. Скульптура. Живопись. Литература. Музыка. Театр / А.С. Павлюченко, А.В. Макеев, Л.П. Дуганова и др. М., 1999.

Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-прективные концепции русского авангарда. М., 1994.

Скороспелова Е. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.

Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991.

Советская культура в контексте истории XX века. СПб., 2000.

Степанян Н.С. Искусство России XX века: Развитие путем метаморфозы. М., 2004.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России: 1900–1910 гг. М., 1988.

Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984.

Сугай Л.А. Поэтическая культурология Серебряного века в контексте идеи синтеза // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы пятой науч.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева. М., 2005. С. 27–34.

Т.Г. Массарик и «Русская акция» Чехословацкого правительства. М., 2005.

Философия не кончается... Из истории отечественной философии: XX век: В 2 т. М., 1998.

Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. М., 1994.

Щетинина Г.И. Идейная жизнь русской интеллигенции: Конец XIX – начало XX в. М., 1995.

Эткинд Е. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.

Я возлюбил вас... Архиепископ Пражский Сергий (Королев). М., 2003.

Янин И.Т. Культура против кризиса, или Искусство жить в России. Калининград, 1999.

Compleston F.C. Philosophy in Russia: from Herzen to Lenin and Berdyaev. Notre Dam (Ind.), 1986.

Goerdit W. Russische Philosophie: Zügange und Durchblike. Freiburg; München, 1984.

Špidlik Th. L'idée russe: Une autre vision de l'homme. Troyes, 1994.

Kopřivová A. Střediska ruského emigrantského řivota v Praze (1921–1952). Praha, 2001.

Kronika kulturniho, vědeckého u společenského řivota ruské emigrace v Česko-slovenské republice. Praha, 2000–2001. D. I–II.

Putna M.C. Rusko mimo Rusko. (Děpiny a Kultura ruské emigrace v ČSR, 1918–1945). Praha, 1994–1995. D. I–III.

Russian culture in transition / Ed. by Freidin G. Stanford, 1993.

Russian after the cold war / Ed. Bowker M., Ross C. Harlow, 2000.

Slovanský ústav v Praze: 70 let činnosti. Praha, 2000.

Zapata R. La philosophie russe et soviétique. Paris, 1998.

inslav

Глава 37

Украинская культура

Г.П. Мельников

Украинская культура XX в. находилась в сложной ситуации. В административном отношении украинские земли входили в состав различных государств: Российской империи, затем СССР, где была создана УССР; западные земли (Восточная Галиция, Буковина) находились в составе Австро-Венгрии до 1918 г., затем Восточная Галиция стала частью возникшего Польского государства, а в 1939 г., как и Буковина, вошла в состав УССР как части СССР. Таким образом объединение украинских земель закончилось лишь в начале второй мировой войны. Естественно, что внутри указанных государств судьбы украинской культуры складывались по-разному, но общим для них было отстаивание своей идентичности и права на самостоятельное развитие.

В революционный период 1918–1920 гг. возникло несколько самостоятельных украинских государственных образований, просуществовавших очень краткий период. Конец XIX – первые два десятилетия XX в. характеризуются как подъем украинской культуры, как Национальное возрождение в новых исторических условиях. Эти тенденции были сильны и в начале 1920-х гг. Однако в рамках СССР украинская культура развивалась под давлением официальной советской идеологии. Ее борьба с национализмом приняла на Украине особо жесткие формы. Во второй половине XX в., после объединения всех украинских земель в составе Советского Союза, происходит процесс выравнивания культур различных регионов Украины, однако культурные различия сохраняются, особенно между Восточной и Западной Украиной. В советскую эпоху украинская культура выходит на широкий общесоюзный простор, занимает почетное место в системе советской куль-

inslav

туры, однако из-за особого идеологического давления становится наиболее советской по содержанию и соцреалистической по форме по сравнению с другими культурами советских республик. Обретение самостоятельности в 1991 г. поставило перед Украиной целый комплекс проблем, в том числе и в сфере культуры. К ним следует отнести вопрос о языке общения, открытие забытых и сознательно замалчивавшихся явлений и имен, реабилитацию целых движений, освобождение классиков литературы от тенденциозно искаженной интерпретации. Последние обстоятельства заставляют заново пересматривать весь комплекс украинской культуры XX в. Этот уже начавшийся процесс еще не завершился, что затрудняет подведение итогов.

Главной проблемой украинской культуры в XX в. является ее идентичность. Она отстаивалась в борьбе с русской, австрийской, польской культурами в начале века, как и на западноукраинских землях Польши до 1939 г. В это время Львов сохраняет свое значение как крупный центр польской культуры, в котором параллельно идет развитие украинской культуры. Сильное польское присутствие ощущается в Киеве, также как и русское. Отношения между украинской и русской культурами особенно сложны, поскольку отягощены многими стереотипами. С одной стороны, украинцы признают благотворное влияние великой русской культуры, интеллигенция хорошо владеет русским языком как культурным койне, многие этнические украинцы, живущие в России/СССР, считают себя русскими по культуре и вносят в нее весомый вклад. Распространенным явлением был, как и в XIX в., бикультурализм как на бытовом, так и на культуротворческом уровне, поэтому многие деятели культуры относятся и к украинской, и к русской культурам, тем более, что они их не противопоставляли, считая родную культуру частью общерусского культурного целого. С другой стороны, русская культура активно присутствует на Украине, особенно в Киеве и восточной части страны, что имеет исторические корни. В Киеве, Харькове, Одессе и других городах успешно функционируют многие представители русской культуры, в этой части страны развивается собственно русская культура, находящаяся в живом контакте с украинской. Однако политика русификаторства, проявившаяся до революции, политика борьбы с национализмом в советскую эпоху привели не только к росту украинского самосознания, но и к элементам конфронтации с русской культурой, что резко усилилось во время «перестройки» и после образования независимого украинского государства.

К проблемам культурной идентификации также относятся вопросы эстетики и стиля. В этом отношении украинская культура обрела свою идентичность и специфику. К ней следует отнести такие категории, как идеологичность (при всем совершенно различном политическом наполнении этого понятия), народность, демократичность, превалирование реалистических форм, а также примат эмоционального начала. Отсюда вытекают такие качества, как пафосность, пристрастие к героическому идеалу, доминирование коллективного над индивидуальным, состояние борьбы. Тезис о том, что украинская интеллигенция в долгу перед народом,

inslav

сформулированный еще в конце XIX в. И. Франко, всегда сохранял свою актуальность. Этим можно объяснить и то, что украинская профессиональная культура находилась под сильнейшим воздействием культуры народной: фольклоризм во всех его видах от этнографизма и академических обработок фольклора до авангардистских его реинтерпретаций всегда был родовой чертой в творчестве украинской интеллигенции. Другое объяснение этой специфической черты заключается в том, что украинская народная культура, в особенности искусство и поэзия, — явление необычайно мощное, сохраняющее не только архаические элементы, но и свои живые силы вплоть до современности, она, пожалуй, наиболее развитая, яркая и праздничная из народных культур современной Европы. Ее воздействием также можно объяснять особую демократичность профессиональной культуры, ее увлечение празднично-торжественными формами. Благодаря этому же влиянию культура наполнена эмоциональными переживаниями, очень сильными и острыми в любых своих проявлениях. Можно даже утверждать, что ментальность украинца коренится в традициях народной культуры. Этому способствует и тот факт, что в XX в. несмотря на индустриализацию и рост городского населения украинская нация остается преимущественно сельской и мелкогородской, хотя положение существенно меняется в последние десятилетия.

Как мы видим, многие черты развития украинской культуры в XX в. соответствуют параметрам тех славянских культур, которые переживали процесс национального возрождения в XIX в. Однако в силу многих исторических причин он оказался сдвинутым в совершенно другую эпоху, что объясняет многие его деформации и утрированные формы, определяемые как национализм. С другой стороны, на рубеже XX–XXI вв. после распада многих полиэтничных стран социализма проблема утверждения своей идентичности приняла европейский масштаб, что вводит Украину в контекст посткоммунистического развития целого региона Европы.

* * *

Конец XIX – первые два десятилетия XX в. ознаменовались формированием в украинской культуре, причем на всех территориях, где жили украинцы, явлений, резко поднявших ее художественный уровень, который стал сопоставим с общеевропейским. Продолжался процесс национального возрождения, что проявилось в широком культурно-просветительском движении общества «Просвита». Оно было организовано во Львове в 1868 г., в период революции 1905–1907 гг. появилось и в Восточной Украине, но было там вскоре запрещено царскими властями. В Российской империи до 1917 г. не было ни одной школы, даже начальной, где обучение велось бы на украинском языке. После 1907 г. власти чинили препятствия публикации украинских книг, чтению лекций, постановке спектаклей, даже пению песен на украинском языке, хотя в 1903 г. Российская Академия наук приняла решение, по которому за украинским говором признавался статус самостоятельного языка.

Подъем украинского движения сопровождался его политической радикализацией. Революционно-демократические взгляды были присущи большинству ук-

inslav

раинской интеллигенции как в Российской, так и в Австро-Венгерской империях, поэтому она приветствовала русскую революцию 1905 г. Ненависть вызывали политика правительства, поведение чиновников, отличавшееся презрением к человеческой личности, а также стиль жизни духовенства всех конфессий, далекий от христианских заповедей, что вызвало к жизни целую серию антицерковных и даже атеистических сочинений, в том числе крупнейших литераторов. Однако одновременно возрождается украинская хоровая духовная музыка. Формируются новые культурные объединения и институты, такие как народные дома, Литературно-артистическое товарищество и Художественное училище в Киеве, Миргородская художественно-промышленная школа им. Н.В. Гоголя, готовившая, что представляло новацию, профессиональных художников прикладного искусства и ставшая основой формирования украинской национальной школы искусства. Огромный резонанс в обществе вызвала публикация альбомов «Украинский орнамент» и «Из украинской старины», подготовленных художником М. Самокишем. В 1917 г. в Киеве была учреждена Украинская Академия художеств, основателем и первым ректором которой был член петербургского объединения «Мир искусства» Г. Нарбут, в творчестве которого сильна украинская составляющая. Театр стал общественной трибуной в борьбе за утверждение украинской демократической культуры, его репертуар пополнился серьезными пьесами. Издавалось довольно много украинских журналов (в Галиции), литературных сборников и альманахов (в Российской империи). Национальные позиции в культуре отстаивал журнал «Украинска хата» (Киев, 1909–1914). Несколько меняется парадигма культуротворчества: от этнографически-бытового реализма она переходит к реализму, обогащенному глубоким критическим анализом и новыми стилистическими элементами модерна. Типологически украинская культура рубежа веков сходна с явлениями, получившими название словацкого, словенского, хорватского и т.д. модернизма. Ряд черт, а также личных и творческих связей, сближает ее с «Молодой Польшей» и со многими аналогичными явлениями русской культуры (М. Горький и т.п.).

Наиболее сильным украинское движение было в австрийских владениях, где оно имело больше легальных возможностей. Именно там возник в 1880-х гг. феномен И. Франко, во многом определивший все последующее развитие украинской культуры в направлении сочетания народности, демократичности, социальной и национальной борьбы и европейской образованности. Тип интеллигента, вышедшего из народа и преданного делу его освобождения, олицетворявшийся И. Франко, стал знаковым для всей украинской интеллигенции. И. Франко (1856–1916) почти 40 лет стоял во главе украинской культуры, причем обеих ее ветвей — западной и восточной. Его энциклопедическая по охвату деятельность включает в себя политику, литературу, публицистику, эстетику, филологию, фольклористику. По убеждениям он был демократом, участвовал в освободительной борьбе украинцев Галиции, стал одним из основателей Радикальной партии (1889), редактировал журналы «Народ» (с 1890 г.) и «Хлибороб» (с 1891 г.), приветствовал революцию 1905 г. Его взгляды носили социалистический характер, однако он не

inslav

разделял идеи диктатуры пролетариата, предупреждал о тоталитарной опасности «народного государства». Он также считал, что социальные преобразования не отменяют национальной борьбы, всегда выступая как за свободу и равенство всех людей, так и за равноправие наций. Подготовку к созданию независимого украинского государства он рассматривал как длительный культурно-политический процесс. Власти Австро-Венгрии все время преследовали И. Франко, препятствовали его политической и педагогической деятельности. Он выступал не только за культурно-политическую эмансипацию украинцев, но и за интернациональную демократию, опубликовав «Очерк программы деятельности "Украинско-польско-литовско-белорусского издательского союза"» (1885), сотрудничал в польских журналах. Он также являлся основателем украинской научной филологии и литературоведения. Окончив в 1891 г. Венский университет, он становится специалистом мирового уровня по древнерусской и староукраинской литературе. Его научные труды получили признание со стороны Российской Академии наук. Как литературный критик он отстаивал принципы критического реализма, ставя русский реализм выше западного, поскольку он затрагивал человеческую душу, совесть, пробуждал любовь к человеку.

Творческий подъем И. Франко как поэта и прозаика начался в 1880-х гг. Он создаёт реалистические рассказы о трудной жизни украинских крестьян и рабочих, подчеркивая значение формирующегося пролетариата, дает панораму жизни всех слоев общества. В его поэзии преобладает политическая лирика, видное место занимает сатира. Как большой мастер стихотворной формы он заявил о себе уже в сборнике «С вершин и долин» (1887). Гражданственно-революционный накал отличает его последний шедевр — поэму «Моисей» (1905). Всего И. Франко создал более 40 поэм. Явлением украинской драматургии стала его социально-психологическая драма «Украденное счастье» (1894).

В украинской литературе Галиции и Буковины утвердился жанр социально-психологической новеллы. В Черновцах, считавшихся «малой Веной», прошла жизнь О. Кобылянской (1863–1942). В своих новеллах, написанных в реалистическом стиле, обогащенном натурализмом и влияниями модерна, она выступала за права женщин, человеческое достоинство, обличала мещанство, унижение человека, отстаивала такие ценности, как любовь, красота, верность. Тяжелая жизнь крестьянства показана ею в романе «Земля» (1901) — одном из лучших произведений «крестьянской литературы» Восточной Европы. Как сатирик прославился Л. Мартович (1871–1916), создавший галерею острохарактерных социальных образов. В центре его внимания, как у всех революционных демократов, находилось бедственное положение крестьянства.

Глубоко оригинально воплотил эту тему другой галициец — В. Стефаник (1871–1936). Будучи радикальным демократом, общественным деятелем, работавшим в сельской глубинке, политиком, он в 1908–1918 гг. представлял Радикальную партию в австрийском парламенте. В 1920-е гг. он единственный из западноукраинских писателей поддерживал связи с коллегами из советской Укра-

inslav

ины. В. Стефаник — писатель-миниатюрист, доведший жанры стихотворения в прозе и новеллы до совершенства. Он испытал влияние символизма «Молодой Польши», отраженное в сборнике «Стихотворения в прозе» (1898). В сборниках новелл рубежа веков, а также в новеллах, изданных в 1926 г. после большого перерыва в творчестве, В.Стефаник выступает как новатор формы. Предельный лаконизм (новелла занимает 2–4 страницы), острый ритм фраз, резкость интонаций, огромный подтекст при минимуме слов, пунктирность сюжета, неожиданность событийного ряда, парадоксальность поведения людей в сложных обстоятельствах, отстраненное, объективное изображение ужасного уже при жизни автора принесли ему европейскую славу, впоследствии упрочившуюся, так как он оказался предтечей такого мощного течения мировой литературы, как тремендизм. В. Стефаник — блестящий образец того, как на первый взгляд сугубо провинциальное явление культуры становится фактом мирового значения.

Музыкальная жизнь Львова характеризуется становлением профессиональных форм и жанров украинской музыки на фольклорной основе. Все композиторы занимаются собиранием и изданием народных песен, а также преподавательской деятельностью. Крупнейший композитор Львова, организатор его музыкальной жизни и революционно-демократического движения Галиции, друг И. Франко С. Людкевич (1879–1979) стал первым значительным украинским симфонистом, автором симфонических поэм, инструментальных концертов, «Прикарпатской симфонии» (1952). На основе гуцульского фольклора создавал многие свои сочинения А. Кос-Анатольский. Хоровую музыку, как и все другие авторы, писал Ф. Колесса (1871–1947) — выдающийся этнограф, фольклорист, литературовед. Сделанные этими композиторами обработки народных песен имели характер адаптации музыкального фольклора к европейской академической традиции, тем самым повышая статус народной культуры и закрепляя культурную идентификацию украинской интеллигенции Галиции.

Тремя сильными творческими индивидуальностями заявило о себе изобразительное искусство украинцев Галиции. И. Труш (1869–1941) — литературно-художественный критик, участник политической жизни, создатель журнала «Артыстычный вистник», друг И. Франко и В. Стефаника, организатор первых всеукраинских выставок, в своей живописи соединил реализм с импрессионизмом. В присущей ему сдержанной колористической манере, широким мазком он представил природу родного края, ее людей, создав сотни картин. О. Новакивский (1872–1935) — художник яркого темперамента, очень разносторонний. Он глубоко своеобразно претворил влияния импрессионизма, сецессии, декоративизма, стремясь к созданию синтетического национального стиля («Богатство Украины», 1917), тяготел к монументализму. Ему присуще возвышенно-поэтическое, романтизированное видение мира при отточенном мастерстве обобщенной, но в то же время детально проработанной формы. О. Новакивский в своем львовском доме, построенном по его проекту и ставшим примечательнейшим явлением архитектуры галицийской сецессии, организовал частную школу, из которой вышло це-

inslav

лое поколение украинских художников. Ярчайшим примером деятельности национально-возрожденческого типа является творчество О. Кульчицкой (1877–1967). Как художник она была универсальна: работая в живописи, во всех видах графики, эмали, прикладном искусстве, создавала пейзажи, жанровые сцены, портреты выдающихся людей, гобелены, стремясь к подлинно национальному стилю на основе синтеза украинского и европейского искусства. Она также была выдающимся исследователем народного творчества. Благодаря ее поистине подвижнической деятельности остались зафиксированными в сотнях акварельных зарисовок образцы народной одежды, вышивки и ткачества. Эта коллекция имеет огромное научное значение и по сей день.

В Закарпатье, входившем поочередно в состав Австро-Венгрии, Чехословакии, Венгрии, СССР, в период между двумя мировыми войнами сложилась самобытная школа живописи, основателями которой были А. Эрдели и И. Бокшай. Их реалистические картины, лирически окрашенные и богато колористически разработанные, пронизаны любовью к природе и людям этого края.

В российской части Украины на рубеже XIX–XX вв. идут сходные с Галицией процессы, но в несколько иных условиях — сказывается генетическая близость украинской и русской культур. В литературе, продолжающей быть ведущей и определяющей формой культуры, доминируют прозаик М. Коцюбинский и поэтесса Л. Украинка. М. Коцюбинский (1864–1913) в молодости был народовольцем, перейдя потом на революционно-демократические позиции. Герой его реалистической прозы 1890-х гг. — сельский пролетарий и промышленный рабочий. Писатель отбрасывает народнический канон и традиционный украинский этнографизм, выступает против национализма, за союз с русским прогрессивным движением. В рассказах и повестях начала XX в., лучшей из которых стала «Fata morgana» (1904–1910), проявилась оригинальность почерка писателя, который можно определить как социально-критический импрессионизм с чертами натурализма. Прозе М. Коцюбинского присущи общественно значимый сюжет, четко очерченные характеры, психологизм, лиризм, особо пластичная манера повествования. Повесть «Тени забытых предков» (1912) отличается сильным влиянием фольклора, пропущенного сквозь призму романтическо-символического восприятия.

Последняя черта характерна для поэзии и драматургии Леси Украинки (Лариса Косач, 1871–1913). Сформировавшись в среде украинской революционной интеллигенции, разделяя социал-демократические убеждения, она выступила продолжателем гражданственной литературы, привнеся в нее яркую субъективно-лирическую интонацию. Творчеству этой очень больной, рано умершей женщины из дворянского рода присущи необыкновенный романтический пафос, призыв к бунтарству во имя раскрепощения человека, ненависть ко всем угнетающим человеческую индивидуальность режимам и верам, экстатичность, риторичность высказывания. Она обогащает лексику и образность украинской поэзии. Минорные настроения сборника стихов «На крыльях песен» (Львов, 1893) сменяются боевыми, революционными, жизнеутверждающими мотивами в сборнике «Думы и

inslav

мечты» (Львов, 1899) и «Отзвуки» (1902). Интересны ее лирико-эпические поэмы. С середины 1890-х гг. главное место в ее творчестве занимает жанр драматической поэмы, окрашенной в символистские тона, но не утрачивающей идеи бунтарства. Материалом для этих сценических произведений служат темы мировой культуры. Многие сюжетные и образные находки в этих пьесах получат преломление как в русской, так и в польской, и в западной культуре XX в. К ним можно отнести столкновение двух начал, ведущее к трагическому концу; переосмысление евангельского сюжета о Христе и Марии Магдалине (Мессия и Мириам в «Одержимой», 1901, где женское начало дано как доминанта платонической любви, воли, разума и бунта против несправедливости и предательства); идею о тайном сохранении эллинистической культуры в эпоху христианства (замысел неосуществленной поэмы, 1913); актуализация мифологемы в пьесе «Голубая роза» (1896, изд. 1908), воплощенной вскоре русским объединением художников под тем же названием. Символистская реинтерпретация фольклора — основа «Лесной песни», а разоблачение декадентского, анархистского индивидуализма — главная идея оригинальной трактовки образ Дон Жуана в «Каменном хозяине» (обе 1912). Влияние Леси Украинки, ее образа и ее творчества на всю украинскую культуру трудно переоценить.

Путь от реализма к модернизму прошли такие видные литераторы, как А. Олесь (А. Кандыба) и С. Черкасенко. Демократическое и модернистско-декадентское направления в поэзии складываются, соответственно, вокруг львовского издательства «Молодая муза» и киевского журнала «Украинска хата».

Крупнейшим прозаиком следующего поколения стал В. Винниченко (1880–1951), в своих романах давший широкую панораму украинской и европейской жизни, привлекающую глубиной историко-философских размышлений и раскрытием человеческих характеров в переломную эпоху. В. Винниченко также активный политик и политический мыслитель. Он был видным деятелем петлюровской партии, в 1918–1920 гг. в независимой Украинской Народной Республике стал членом Центральной Рады, возглавлял правительство УНР, после ее падения был вынужден эмигрировать. В политической доктрине В. Винниченко объединились социализм и национализм. «Я за социализм, но и за свободную Украину», — писал он. Построение бесклассового общества на Украине он мыслил только на основе национальной идеи. Позиция В. Винниченко противостояла правому национализму, но и большевиков, с которыми он часто сотрудничал и с многими из них вел переписку, он критиковал за измену идеям освобождения народа и за презрение к национальным требованиям украинцев. Критикуя большевизм с позиций социалиста-революционера и националиста, он одним из первых (в 1926 г.) разглядел опасность советского тоталитаризма. В эмиграции В. Винниченко вел издательскую деятельность, много писал, строил утопические планы политического преобразования всего мира к лучшему (проект международного плебисцита против войны, протектората над Украиной великих держав в противовес агрессивным планам Гитлера). В трактате «Конкордизм», писавшемся многие годы, он сформулировал свое понимание счастья как гармонического единства человека и природы и наме-

inslav

тил пути к достижению гармонии. В. Винниченко относился к типу пассионариев, пророков, поэтому не встретил понимания ни у одной из политических сил.

В музыке продолжается становление профессиональных форм. Последователями демократических принципов Н. Лысенко, организовавшего в Киеве в 1904 г. Музыкальную школу, стали Н.Аркас (опера «Катерина», 1891), В. Сокальский (Симфония, 1892), И. Рачинский (симфонические и камерные сочинения). Композиторы ведут активную общественно-музыкальную деятельность, организуют хоровые коллективы. Ведущим жанром остается хоровая музыка. Н. Леонтович (1877–1921) — основатель первого украинского симфонического оркестра (1919), автор хоров, в том числе церковных, создал классические образцы обработок украинских народных песен. Тем же прославился К. Стеценко (1882–1922), опиравшийся на традиции украинских барочных кантов. Ему также принадлежит крупное церковное сочинение — Литургия св. Иоанна Златоуста. Я. Степовой (1883–1921) писал хоры и романсы на стихи украинских поэтов-классиков, составлял сборники народных песен. Под влиянием революции 1917 г. он сочинил ряд сатирических антирелигиозных песен, а в 1919 г. возглавил музыкальную секцию Всеукраинского комитета искусств при Наркомпросе. Хоры этих и других восточноукраинских композиторов выполняли ту же функцию, что и хоровые сочинения их западноукраинских коллег. Преждевременный уход из жизни этих трех композиторов в начале 1920 гг. значительно ослабил украинское музыкальное искусство. Их традиция была продолжена замечательным мастером хоровой песни Г. Веревкой. Как крупнейший композитор, писавший инструментальную музыку, прежде всего фортепьянную (свыше 100 сочинений), проявил себя В. Косенко (1896–1938).

В живописи расцветает талант О. Мурашко, обогатившего украинское искусство импрессионистической живописью, свободой артистического высказывания. Продолжается творчество художника-передвижника Н. Пимоненко.

Период революции 1917 г. и гражданской войны наложил свой отпечаток на украинскую культуру, всколыхнув национально-политическую жизнь. Уже 17 марта 1917 г. в Киеве состоялся Украинский национальный конгресс, в 1918 г. провозглашенная независимой УНР была признана Антантой. Руководящую роль в очень бурной политической жизни играли видные представители интеллигенции: В. Винниченко, М. Грушевский и др. В 1920 г. после победы большевиков была провозглашена УССР, вошедшая затем в СССР. Начался период становления советской власти на Украине. Необходимо отметить, что в состав УССР по Рижскому договору с Польшей (1920) не вошли Галиция, Волынь, Полесье, Подляшье; Буковина и Бессарабия вошли в Румынию, а Подкарпатская Русь стала подмандатной территорией Чехословакии. Это положение сохранялось до второй мировой войны, что, несомненно, отразилось на культурном облике этих территорий.

Революция 1917 г. ликвидировала препятствия, ставившиеся развитию украинской культуры. Поднимается мощная волна украинизации образования и просвещения. Уже в марте 1917 г. в Киеве Товарищество школьного просвещения открыло Первую украинскую гимназию им. Т. Шевченко. Примеру Киева последовали

inslav

многие города, в селах создаются украинские начальные школы. Вводится изучение украинского языка, литературы и истории. Издается свыше 60 украиноязычных газет и журналов. В 1918 г. основана Всеукраинская Академия наук (ВУАН), в деятельности которой активнейшее участие приняли великие ученые А. Крымский и В.И. Вернадский. В краткий период правления гетмана П. Скоропадского были созданы, кроме ВУАН, Государственный архив, Национальная галерея искусств, Исторический музей, Национальная библиотека, Государственный драматический театр в Киеве, музыкальные коллективы, в том числе капелла «Думка».

В художественной жизни 1917–1920 гг. происходит резкое размежевание. Возникает множество объединений разной художественной и политической ориентации, при этом громко заявляет о себе молодое поколение, которое и будет определять культурную жизнь Украины вплоть до 1960-х гг.

Победившая советская власть была вынуждена в 1920-х гг. продолжить украинизацию, придав ей несколько иные, «пролетарские» формы: ставка делалась на пролетаризацию интеллигенции, что влекло за собой травлю старой, настоящей интеллигенции, часть которой была вынуждена эмигрировать, в том числе по политическим мотивам, часть пыталась приспособиться к новым условиям. Украинизация сопровождалась непримиримой борьбой с украинским национализмом вплоть до репрессий, особенно в 1930-е гг. Подозрения по поводу приверженности украинской интеллигенции национализму, под которым понималось отстаивание специфики развития и истории Украины, продолжались весь советский период. Это деформировало культурное развитие народа, ломало судьбы творцов культуры, искажало культурно-историческое наследие.

Историческая ломка самым решительным образом затронула гуманитарные науки, имевшие первостепенное идеологическое значение. Центральной фигурой украинской исторической науки на протяжении многих десятилетий оставался М. Грушевский (1866–1934), сформировавший новую концепцию украинской истории, оказавшую решающее воздействие на все культурно-политическое сознание украинцев. Собственно, М. Грушевский решил проблему идентичности народа, поставив во главу угла его национальное развитие. Этим М. Грушевский типологически схож с историками — «отцами нации» в других славянских странах, создававших свои концепции на век раньше — в эпоху Национального возрождения. Взгляды М. Грушевского на «украинскость» стали основой активной политической деятельности не только его самого, но и нескольких поколений украинской интеллигенции. Вкратце концепция М. Грушевского состоит в теории исключительности исторических судеб украинского народа, находившегося в постоянных связях с Европой начиная с Киевской Руси, которую историк однозначно считает украинским государством, в акцентировании разных путей развития украинцев и великороссов. Отсюда вытекала его в принципе антироссийская позиция. Свои исторические взгляды историк изложил в десятитомной «Истории Украины-Руси» (1987–1934), ставшей библией украинского самосознания, а также в многотомной «Истории украинской литературы» — труда, не потерявшего своего чисто научно-

inslav

го значения. Закончив в 1894 г. Киевский университет св. Владимира, М. Грушевский получает приглашение занять должность профессора «кафедры всеобщей истории со специальным акцентом на историю Восточной Европы» во Львовском университете, которую он превратил в главный центр научной украинистики. Являясь единственным профессором-украинцем во Львове — центре прежде всего польской культуры, — он считал себя представителем всех украинцев Галиции. Двадцать лет деятельности во Львове были наполнены напряженным трудом. Именно здесь сформировались взгляды ученого, сохранившего российское подданство. Для популяризации среди русских читателей своих взглядов на историю восточных славян, резко отличавшихся от принятых в русской науке, М. Грушевский издал на русском языке «Очерк истории украинского народа» (1904) и «Иллюстрированную историю Украины» (1913). В 1905 г. ученый, как убежденный социалист-народник, принял активное участие в работе Государственной думы в Петербурге, выступив как член украинской фракции за федерализацию Российской империи, видя в этом залог сохранения ее единства. Апогеем политической деятельности М. Грушевского стала революция 1917 г., когда он был избран главой Центральной Рады и подписал закон о независимости УНР. В 1919 г. он эмигрировал, затем вернулся в 1923 г. в Советскую Украину, где проявил себя как организатор научной работы в УАН и за ее стенами. В начале 1930-х гг. он был репрессирован, его наследие на Украине фактически оказалось под запретом.

Историю запорожского казачества фундаментально изучил Дмитро Яворницкий (1855–1940), видевший в нем главного носителя украинской государственности и культуры (многотомная «История запорожских казаков», 1897). Огромный вклад в становление нормативного украинского языка внес выдающийся ученый-востоковед и поэт А. Крымский (1871–1942), один из руководителей УАН. Он опубликовал «Украинскую грамматику» (1908), многотомный русско-украинский словарь (совместно с С. Ефремовым и Г. Голоскевичем), основал «Комиссию живого украинского языка» (1918), составил «Главнейшие правила украинского правописания» (1921), разрабатывал украинскую научную терминологию. В 1941 г. он был репрессирован. По-иному сложилась судьба Д. Чижевского (1894–1977) — крупнейшего филолога-слависта, развернувшего свою многогранную деятельность уже в эмиграции, где им были созданы такие капитальные труды, как «История украинской литературы» (1956) и «Очерки по истории философии на Украине» (1931). Для Д. Чижевского характерно рассмотрение в едином контексте культур Украины, России, Польши и Чехии. Украинская эмиграция, сначала в Праге, потом в Берлине, Париже, США, Канаде, Южной Америке создала большое количество культурных организаций (фондов, библиотек, музеев, учебных и научных институций), сохранявших и пропагандировавших украинскую культуру.

1920-е гг. в культуре Советской Украины ознаменованы активностью умеренно левых художественных течений, обогащением художественного языка культуры в целом. Первое место занимала поэзия в лице целого поколения молодых поэтов. Группа «Авангард» (1925) во главе с В. Полищуком отстаивала

inslav

искусство революционного динамизма, ратовала за создание синтетического искусства будущего как универсальной культуры, объединяющей все стили. Поэзия футуризма отличалась образной конкретностью, близкой к конструктивизму. Ее лидер М. Семенко (1892–1937) через воспевание урбанизма прорывался к самым основам бытия, к физическому ощущению материальности мира, выраженному словом. Футуристически-конструктивистской образностью отмечено раннее творчество М. Бажана. В звонких, потрясавших новой образностью стихах П. Тычины (1891–1967), не порывавших с украинской традицией, ярко и свежо, по-украински эмоционально выразился бурный подъем 1920-х гг., его радость и ужас (сборники «Солнечные кларнеты», 1918; «Плуг», 1920; «Ветер с Украины», 1924). На европейские культурные ценности прошлого, сохраняя свою самобытность, ориентировались неоклассицисты, крупнейшие из которых — М. Зеров (1890–1941) и М. Рыльский (1895–1964) — отстаивали высокую культуру слова и стихотворной формы, отрешенность поэзии от злобы дня. В. Сосюра (1898–1965), одно время активный деятель Пролеткульта, автор революционных стихов, воспевавший «безумство бури всепланетной», увлекался идеями космизма, остро переживал наступление мещанства в период НЭПа, затем стал обычным советским поэтом, сохраняя в лучших своих стихотворениях богатство интонаций и оригинальность композиции. Тип образцового комсомольского поэта представлял Л. Первомайский.

Центральной фигурой в прозе был М. Хвылёвый (1893–1933), отстаивавший право украинской культуры на духовный взлет до уровня мировых культур, которого, кстати, она и достигла в первой четверти XX в. У него была идея «азиатского ренессанса» как будущего расцвета культур, разбуженных революцией. При этом культурам малых народов, в том числе украинцам, надо отбросить этнографизм («шароварную культуру») и равняться на «психологическую Европу» (выражения М. Хвылёвого). Он осуждал эпигонство, отстаивал самостоятельность украинской культуры (лозунг «Прочь от Москвы!»). Своей экспрессионистической прозой (сборник новелл «Синие этюды», 1923; «Повесть о санаторной зоне», 1924) писатель зарекомендовал себя как, в сущности, основоположник новой, современной украинской литературы.

В литературную жизнь входят десятки талантливых поэтов и прозаиков. В 1922 г. возникли Всеукраинская федерация пролетарских писателей и объединение крестьянских писателей «Плуг», в 1927 г. — Всеукраинский союз пролетарских писателей. На объединение ведущих литераторов был направлен союз «Гарт» (1923), от которого в 1925 г. откололась «Ваплите» М. Хвылёвого, провозгласившего целью этого объединения создание украинской литературы подлинно мирового уровня. Выходило очень большое количество литературно-художественных журналов, газет, альманахов. В 1925–1928 гг. прошла бурная дискуссия о развитии украинской литературы. С конца 1920-х гг. на первое место выходит соцреализм. Лучшие поэты (П. Тычина, В. Сосюра, М. Рыльский, М. Бажан и др.) посвящают свои стихи революционным преобразованиям, строительству новой жизни, пя-

inslav

тилеткам уже в рамках официальной нормативной эстетики. Этим же отмечена и проза малых форм — социально-бытовые рассказы П. Панча, А. Головко, Г. Косынки. Роман и повесть тяготеют к проблемности (Ю. Яновский, И. Ле), создают образ коммуниста, рассказывают о победах индустриализации (В. Кузьмич, И. Ле, А. Головко и др.). Заметное место занимает юмористическо-сатирическая литература, высмеивающая как врагов и идейных противников революции, так и бюрократов, мещан. На подъеме находится новая украинская драматургия, отошедшая от бытовизма в сторону усложнения, обострения, остраннения формы и содержания (М. Кулиш, И. Кочерга, Я. Мамонтов, М. Ирчан). Необходимо отметить, что ранние произведения многих будущих крупных советских писателей отмечены подлинным талантом, художественной выразительностью.

Огромным успехом пользовались сатирические фельетоны и памфлеты «мастера смеха» О. Вишни (1889–1956), впитавшие в себя интонации и образы украинского народного юмора. М. Кулиш (1892–1942), соратник М. Хвылёвого по «Ваплите», в своих пьесах, приобретших широкую популярность («97», 1924; «Народный Малахий», «Мина Мазайло», обе 1929), остро, то трагически, то гротесково передает гримасы эпохи, отстаивает украинскую самобытность. И. Кочерга (1881–1952) пишет пьесы-сатиры и пьесы-феерии, обращается к историческому прошлому. Его стилю свойственна метафоричность, работа с образом-символом. Для начала 1930-х гг. характерна его пьеса «Часовщик и курица» (1933), где «мастерами времени» предстают строители социализма. Многие пьесы И. Кочерги бичуют мещанство, ставят этические проблемы. М. Ирчан (1897–1937), начав в Галиции как символист, затем живет в Праге и Канаде, руководит там «Украинским рабоче-фермерским домом», но в 1929 г. переезжает в Харьков, где возглавляет организацию «Западная Украина». Его драматически насыщенная проза, стилистически изощренная, получила признание уже в 1920-е гг.

В театральном искусстве появляется режиссер-реформатор Л. Курбас (1887–1937), руководивший театром «Березиль». Он внедрял авангардные формы, стремился к сочетанию разных стилей в зависимости от типа пьесы, предпочитал открыто игровые приемы, воскрешал эстетику народного гротескового театра. Из его школы вышли такие знаменитые актеры, как Н. Ужвий и А. Бучма. В духе конструктивизма, используя метод коллажа, стремясь активизировать зрителя, ставил на Украине свои спектакли Б. Глаголин.

Новым явлением в изобразительном искусстве стал авангардизм. Один из крупнейших скульпторов мирового авангарда А. Архипенко (1887–1964) с 1908 г. жил и работал в Париже, но продолжал считать себя украинцем. С русским и французским искусством левого толка связал себя К. Редько, учившийся иконописи в Киево-Печерской лавре. В интернациональную парижскую школу входило много еврейских художников — выходцев с Украины, а также и украинец В. Хмелюк. В Киеве плодотворно работала «амазонка русского авангарда» А. Экстер, в выставках в Киеве, Харькове, Одессе участвовал футурист Д. Бурлюк, в творчестве которого заметно влияние украинской народной картины-лубка. В Харькове в

inslav

1919 г. художники-футуристы образовали группу «Семь», лидером которой стал В. Ермилов. Кубофутурист О. Богомазов представлял собой яркую, но одинокую фигуру киевского авангарда. Авангардизм в изобразительном искусстве близок литературным исканиям М. Семенко и В. Полищука. Гораздо более органичным для украинского искусства был синтетический стиль, объединявший традиции и новации, направленный на создание нового монументального искусства в национальных формах. Эту задачу решил М. Бойчук (1882–1937), обратившись к искусству Киевской Руси, примитиву народной картинки и реинтерпретировав их в обобщенно-плоскостной декоративной манере. Он рассматривал монументализм как проявление коллективизма в искусстве. К сожалению, почти все работы М. Бойчука были уничтожены, после того как художник был репрессирован. Однако остались работы мастеров его школы, к которой принадлежали М. Рокицкий, О. Павленко, В. Седляр, И. Падалка. Творчество «бойчукистов» в определенном плане предопределило новые поиски украинского монументального, «большого» стиля в 1960–1980-е гг.

Несколько иным путем пошел Ф. Кричевский (1879–1947). Его монументально-декоративный стиль, не чуждый орнаментики и одновременно несколько повествовательный (триптих «Жизнь», 1925–1927), наделен чертами героизации, особенно проявившейся в картинах, выполненных уже в стиле соцреализма («Победители Врангеля», 1935). Другой крупнейший художник — А. Петрицкий (1895–1964), испытавший самые различные влияния, в 1920-е гг. ярко проявил себя как художник театра левого направления. В картине «Инвалиды» (1924), ставшей хрестоматийной, со сдержанной, суровой силой показаны страдания народа. В 1930–1960-е гг. художник писал портреты творческой интеллигенции и удивительно живописные, лирические, оптимистические пейзажи («Не сад — улица Киева», 1961). Синтезом национальной традиции и нового языка искусства отмечено также творчество М. Жука. До конца верным реализму остался О. Шовкуненко, перешедший от камерных сецессионно-импрессионистических полных лирики работ 1920-х гг., к воспеванию строек и героев пятилеток (цикл «Днепрострой», 1930-е гг.). «Певцом украинской природы» называли М. Бурачека. В 1920-е гг. украинское искусство получает признание на международных выставках. Выдающимся произведением архитектуры конструктивизма стал комплекс зданий Госпрома, построенный С. Серафимовым, Ф. Фельгером, С. Кравцом в 1925–1929 гг. в Харькове — тогдашней столице УССР. Идея города-сада рядом с гигантом индустрии, предусматривавшая максимум условий для труда и отдыха человека, отразилась в проекте комплексной застройки Запорожья, получившем мировое признание, но воплощенном лишь частично.

Гениальным выразителем идеалов и иллюзий 1920-х гг., основоположником украинского национального кинематографа, создателем стиля поэтического кино, совмещающего глубинные традиции и авторское начало, явился А. Довженко (1894–1956) — режиссер, писатель, художник, в молодости воевавший в войсках С. Петлюры. На студии ВУФКУ он снял три фильма — «Звенигора» (1928), «Ар-

inslav

сенал» (1929), «Земля» (1930), поразившие масштабом поэтического мышления, ярким, образным киноязыком, метафоричностью. Социально-философский фильм «Земля», показывающий связь человека с природой, гармонию крестьянского космоса и его ломку, вторжение индустриализации и новых форм социума (коллективизация), ведущее к трагедии, относится к шедеврам мирового кино. Универсальные мифологемы, метафорически выраженные в фильме, оказались далеки от однозначности, требуемой партийным заказом, что вызвало критику. Дальнейшая судьба А. Довженко была сложной. В Киеве его обвиняли в национализме, поэтому он переехал в Москву. Его идеи о «городе-саде» поддержал сам Сталин, но слежка за режиссером сохранялась. Партийное признание и успех у широких масс принес ему снятый по всем правилам советской мифологии фильм «Щорс» (1939), но нарастало творческое и человеческое неудовлетворение нормативной эстетикой, методами руководства культурой. Человек повышенно импульсивный, он не скрывал своих мнений. Начало Великой Отечественной войны, когда немцы заняли Украину за 30 дней, привело А. Довженко в состояние вселенского ужаса: ему представлялось физическое истребление всего украинского народа. Его книгу «Украина в огне» и документальные фильмы о войне, в которых можно, кроме ужасов войны, усмотреть идею вины советского государства перед украинским народом за позорное поражение, поддержал Н.С. Хрущев, но раскритиковали в Кремле. Поэма о творчестве «Жизнь в цвету» под давлением властей превратилась в «повесть о селекции» — фильм «Мичурин» (1948). Мастера, постоянно подозревая в национализме, не отпускали на Украину, где он хотел умереть. Трагические переживания А. Довженко отражены в его «Дневниках». Остались нереализованными замыслы новых поэтических лент.

В культурной жизни 1920-х гг. продолжался процесс украинизации, названной «коренизацией», имевший целью подготовку кадров из народа для работы в государственных учреждениях, в том числе в сфере культуры. Однако коренизация встретила сопротивление со стороны ряда руководящих партийных функционеров, отстаивавших пролетарский интернационализм. Так, второй секретарь КП(б)У Д. Лебидь дал свою интерпретацию ленинской теории борьбы двух культур: прогрессивной, революционной он провозглашал русскую культуру, тогда как украинскую заклеймил как контрреволюционную, крестьянскую, поэтому исторически обреченную на вымирание. Однако ЦК ВКП(б) не поддержал такой политики, отталкивавшей весь украинский народ от советской власти. В республике резко расширилась сфера использования национального языка, в том числе в делопроизводстве, значительно увеличилось число украинской прессы. В результате всеобуча значительный прогресс был достигнут в сфере образования, прежде всего на родном языке, хотя в конце 1920-х гг. еще 40 % детей, преимущественно в сельской местности, не ходило в школу. Благодаря коренизации и деятельности рабфаков появился новый субъект культуры — советская полуинтеллигенция.

1930-е гг. — страшный период разгрома украинской культуры, инициированный кремлевским руководством и активно, даже слишком рьяно, осуществляв-

inslav

шийся в УССР. Его начало ознаменовано самоубийством в 1933 г. М. Хвылевого, не вынесшего травли, обвинений в национализме и того перерождения революционных идей и их носителей, которое он наблюдал. Было репрессировано (расстреляны, сосланы, отправлены в ГУЛАГ) свыше 300 деятелей культуры, среди них крупнейшие ученые, писатели, поэты, режиссеры. Оставшиеся, в том числе ведущие литераторы, поэты, под воздействием шока от репрессий и идеологии «исторической необходимости» стали верой и правдой служить сталинизму, исповедовать доктрину социалистического реализма. Украинская культура 1930–1950-х гг., да и позднее, являлась наиболее коммунистически ортодоксальной из всех культур Союза ССР. Уже А. Довженко отмечал серость, бесцветность, пустоту, приспособленчество, царившие в украинской культуре, удушливую атмосферу культурных центров, боязнь отождествлять себя с украинскостью. В 1932 г. создание Союза советских писателей Украины положило конец свободному движению литературного процесса. Культура Киева, куда из Харькова в 1934 г. была перенесена столица УССР, так и не обрела столичных черт.

Ведущими поэтами в 1930–1950-е гг. остаются П. Тычина, М. Бажан, В. Сосюра, М. Рыльский. Их произведениям на советскую тематику, как и прозе тех лет, присущи особая возвышенность языка и торжественность тона. Расцветает жанр оды. Общесоюзное признание получают пьесы А. Корнейчука, романы Ю. Смолича и др. Но вся эта литература надуманна, схематична, маловыразительна, официальна. В живописи мы видим аналогичные явления. Создается большая тематическая картина в формах, ориентированных на реализм XIX в., но гораздо более масштабных. Эмоционально приподнятая торжественность в сочетании с назидательностью и описательностью, отрыв от национальных традиций не столько по содержанию, сколько по форме, характеризуют даже лучшие живописные произведения этого периода, такие как «Строители Днепростроя» (1937) К. Трохименко, «Молодой Тарас Шевченко у художника К.П. Брюллова» (1947) Г. Мелихова, «Хлеб» (1949) Т. Яблонской.

В военные годы на первый план выдвигается публицистика, особо любимой становится тема партизанской борьбы. Актуальной и острой была признана пьеса А. Корнейчука «Фронт» (1942) о конфликте старого и нового методов руководства армией. Появились новые сборники стихов А. Малышко, П. Воронько. Трагическо-патетический образ украинской женщины, страдающей, но не сломленной немецкими завоевателями, создала Н. Ужвий в фильме «Радуга» (1944). Послевоенная литература отмечена тяготением к большой форме: появляются романы «Большая родня» (1951) М. Стельмаха, «Знаменосцы» (1948) О. Гончара.

«Оттепельные» 1960-е, а затем и 1970-е гг. вносят оживление в украинскую культуру. Возвращаются ранее запрещенные имена, хотя в гораздо меньшем объеме, чем в РСФСР. Из классиков литературы прошлого продолжают делать иконы, негативно оценивается или замалчивается наиболее интересное, созданное в 1920-х гг. вне рамок соцреализма. Но все же новые веяния приносят свои плоды. Творческий подъем испытывают живые поэты-классики П. Тычина, М. Рыльский,

inslav

В. Сосюра, М. Бажан. Новыми гранями раскрываются таланты таких видных поэтов-фронтовиков, как А. Малышко, П. Воронько, М. Нагнибида, получивших также известность как поэты-песенники. Идею неуничтожимости национальной культуры высказал в сборнике «Гранослов» (1968) западноукраинский поэт Д. Павлычко. В литературу приходит молодое поколение — «шестидесятники», которые не боятся экспериментировать с формой, разоблачать фальшь, акцентировать национальные черты (поэты И. Драч, Л. Костенко, В. Симоненко, прозаик Э. Гуцало и др.). Большой общественный резонанс вызвала работа критика И. Дзюбы «Интернационализм или русификация?». Значительно большую масштабность обретает роман: «Хлеб и соль» (1959), «Правда и кривда» (1961) М. Стельмаха, «Человек и оружие» (1960), «Тронка» (1963), «Циклон» (1970) О. Гончара. Крупнейшим романистом конца 1960–1980-х гг. становится П. Загребельный (р. 1924), много писавший на темы современности (популярность обрел роман об ученых «Разгон», 1976), но прославившийся прежде всего историческими романами, такими как «Диво» (1968) о Киевской Руси, «Роксолана» (1979) о турецких нашествиях, «Я, Богдан» (1986) о борьбе казачества под руководством Богдана Хмельницкого и др. Писатель подчеркивает связь истории и современных проблем, в центре его внимания — психологическая реконструкция исторического характера, нравственный опыт на фоне драматической судьбы, уроки истории. С середины 1960-х гг. заметным явлением становится диссидентство, во Львове В. Чорновил печатает самиздатовский «Український вісьник».

В музыкальном искусстве фигура первой величины — Б. Лятошинский (1894–1968) — выдающийся симфонист (создатель пяти симфоний), музыкальный деятель, редактор и издатель многих незавершенных сочинений украинских композиторов, крупнейший педагог, преподававший в консерваториях Киева и Москвы. Его музыке присущи философская глубина, симфонизация фольклорных мотивов, особенно ярко выраженная в сочинениях на славянскую тему («Славянский концерт» для фортепьяно с оркестром, 1953, и др.). Б. Лятошинский, в отличие от многих своих коллег, композитор академического склада, как и Л. Ревущий, создавший свои лучшие сочинения (Симфония № 3, 1927; Концерт для фортепьяно с оркестром, 1934) на основе глубоко профессиональной переработки украинской песенности. Господствующими формами украинской музыки в советский период продолжали оставаться песенно-хоровые сочинения, к ним прибавились оратории и кантаты на советские темы, как, например, в творчестве занимавшего пост председателя Союза композиторов УССР в 1968–1989 гг. А. Штогаренко. Песенностью насыщены сочинения Г. Майбороды: оперы, в том числе «Ярослав Мудрый» (1973), симфонии, оратории на героико-патриотическую тему, хоры. Необычайно широкое распространение и подлинную любовь не только украинцев получили песни украинских композиторов благодаря их особой мелодичности и задушевности, идущих от народной традиции. Более сложную музыку, использующую элементы современного музыкального языка, писал Виталий Губаренко (1934–1998). Его сценические произведения — опера «Гибель эскадры» (1967),

inslav

моноопера «Письма любви» (1972), опера-балет «Вий» (1980), балеты — насыщены драматизмом, в целом не характерным для украинской музыки. Обогащению современной музыкальной лексики способствовали сочинения М. Скорика, ведущего симфониста 1970–1980-х гг. Е. Станковича, умеренного авангардиста Л. Грабовского. Особняком стоит творчество двух композиторов неукраинского происхождения. Киевлянин В. Сильвестров, ученик Б. Лятошинского, принадлежит к плеяде крупнейших композиторов-авангардистов СССР. Его раннее творчество, получившее мировое признание, отмечено чертами крайнего авангарда, в 1970-х гг. господствует полистилистика, в 1980-х гг. композитор приходит к «новой простоте», «постлюдийности» с их господством мелодики, когда состояние конца как высшего умиротворения длится бесконечно. Личностно-лирический тон, использование латинских и украинских текстов, космичность присущи его крупнейшему сочинению «Реквием для Ларисы» (1999). Сам композитор утверждает, что «музыка не философия, а пение мира о самом себе». Крымчанин А. Караманов, также вышедший из авангардизма, в конце 1960-х гг. стал писать музыку, вдохновленную христианством, простую, глубокую, композиционно необычную, в которой господствует созерцательность. Естественно, в СССР его музыка почти не исполнялась, и сейчас, после официального признания композитора на Украине, она редко доходит до слушателя. Сам А. Караманов, считающий себя пророком музыки духовного будущего, так сформулировал сущность своего творчества: «Иисус Христос явился мне духовным образом. Он проникнул всю мою сущность Духом Святым и поднял на небо. И я ходил три дня на небесах, а потом стал писать музыку, и дух запел». Он создает грандиозные симфонии, объединяя их в еще более грандиозные циклы. Всего им написано свыше 20 симфоний, ядром которых служит цикл из 6 симфоний «Бысть» по Апокалипсису (1976–1980).

В музыкальном исполнительстве, кроме выдающегося дирижера С. Турчака, первенствуют вокалисты, что совершенно естественно для Украины: песенная традиция всегда оставалась ведущей. Для украинской вокальной школы характерны особая красота тембра, сила звука, задушевная манера исполнения, повышенная эмоциональная выразительность. На заре XX в. эти черты обусловили мировой успех С. Крушельницкой — лучшей сопрано в операх Д. Пуччини, по признанию самого композитора. Ими же характеризуется искусство З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, Е. Мирошниченко, Б. Руденко, Е. Чавдар, Г. Циполы, Н. Ткаченко, Л. Руденко, А. Соловьяненко, А. Мокренко, И. Паторжинского, Б. Гмыри, А. Загребельного, чьи голоса обладали незабываемой индивидуальностью. На мировую оперную сцену вышли в конце XX в. А. Кочерга, один из лучших басов, сопрано В. Лукьянец, О. Кровицкая.

С 1930-х по 1970-е гг. блистал эстрадный комический дуэт Тарапуньки и Штепселя — Ю. Тимошенко и Е. Березина, в коротких сценках и скетчах высмеивавших негативные стороны действительности, совмещая две национальные смеховые стихии — украинскую и одесско-еврейскую, что обеспечило этому уникальному дуэту любовь миллионов советских зрителей, .

inslav

В изобразительном искусстве рассматриваемого периода появляются широко и динамично написанные полотна на советскую, историческую и героическую темы таких художников старшего поколения, как М. Дерегус, М. Божий, С. Шишко, продолжается творчество крупного графика В. Касияна. Западноукраинская школа в лице Р. Сельского и М. Сельской, воспитанных в центральноевропейских традициях новой живописи, как и закарпатская школа (Ф. Манайло, А. Коцка), привносит в творчество свежие импульсы, чуждые соцреализму. Их тяготение к геометризму, чистой живописности, крестьянской сюжетике существенно обогатило украинское искусство. Художники более молодого поколения работают в смягченном варианте «сурового стиля». Т. Яблонская (1917–2005), резко порвав с соцреализмом, создает живописно обобщенные, колористически богатые, насыщенные фольклорными мотивами полотна, выдвигаясь в число крупнейших художников СССР, отошедших от нормативной эстетики. В архитектуре новомодный «интернациональный стиль» приобретает черты повышенного монументализма и динамизма конструктивных форм, что сближает его с украинской барочной традицией. В сценографии два выдающихся мастера обозначили два противоположных направления: Д. Лидер создавал конструктивное решение спектакля, тогда как Е. Лысик — живописное, наполненное завораживающей фантастичностью. В декоративно-прикладном профессиональном искусстве обозначилась тенденция создания большого национального стиля, интерпретирующего фольклорную основу сквозь призму умеренного модернизма.

Украинское кино развивалось в тесных связях с российским кинематографом. На киностудиях Украины очень часто снимали фильмы российские режиссеры, приглашались знаменитые московские и ленинградские актеры. Собственно украинское кино, помимо А. Довженко, представлено экранизациями классики и современных пьес, фильмами на историко-революционную и военную тематику. Высокопрофессиональные фильмы в стиле соцреализма снимали И. Савченко («Богдан Хмельницкий», 1941; «Тарас Шевченко», 1951, с С. Бондарчуком, начинавшим как украинский актер, в главной роли), Т. Левчук (трилогия «Киевлянка», 1958–1960, об истории рабочей семьи). Публицистический темперамент, тщательная разработка характеров, данных в напряженном сюжетном действии, присущи лентам В. Ивченко, лучшая из которых — «Гадюка» (1966).

Свою подлинную специфику, возрождавшую принцип поэтического кино на основе народной культурной традиции и мифологем крестьянского сознания, украинское киноискусство обрело в фильме армянина С. Параджанова «Тени забытых предков» (1965, по повести М. Коцюбинского), ставшем эпохальным явлением мирового кинематографа. Для Украины он означал возвращение к истокам национальной культуры, отрешение от всех советских стереотипов, что вызвало негодование официальных кругов. Снять «Киевские фрески» С. Параджанову уже не дали. Однако из «Теней забытых предков» вышла целая группа кинематографистов, развивавших дальше поэтику этого фильма. Его оператор Ю. Ильенко (р. 1936) как режиссер фильма «Вечер накануне Ивана Купалы» (1968) — шедевра

inslav

украинского кино — прибавил к стилистике С. Параджанова острый гротеск, трагедийность, использовал сложные технические приемы. Большую популярность в России и за рубежом приобрел фильм «Белая птица с черной отметиной» (1971), снятый В. Калютой в несколько упрощенном варианте этого стиля. К чисто авторскому кино он возвращается в ленте по произведениям Леси Украинки «Лесная песня. Мавка» (1982) и в трагедийном фильме «Лебединое озеро. Зона» (1990). Ассоциативность кинематографического мышления, сложная поэтическая образность присущи не только фильмам В. Ильенко, но и «Вавилону — XX» (1979) — режиссерской работе выдающегося актера параджановско-ильенковской школы И. Миколайчука, «Пропавшей грамоте» (1975) Л. Осыки, «Черной курице» (1980) В. Греся. Новаторской гротескно-абсурдистской интерпретацией гражданской войны отмечен фильм «Бумбараш» (1971).

Современную островыразительную форму в 1980-е гг. находит украинская мультипликация в работах таких режиссеров, как Ц. Оршанский, Е. Сивоконь, Д. Черкасский, Е. Пружанский. Национальное своеобразие ярче всего проявилось в фильме «Сказание про Игорев поход» (1972, режиссер Н. Василенко, художник С. Кирич), а также в гротескной серии В.Дахно о приключениях запорожских казаков.

Обретение Украиной независимости в 1991 г. означало резкий перелом в культуре, отчасти подготовленный деятельностью диссидентов. Крупнейшей фигурой среди них был В. Стус (1938–1985) — поэт, публицист, критик, журналист, пытавшийся открыто говорить о чудовищных масштабах репрессий, за что постоянно преследовался властями. Оказались отброшенными советские штампы и стереотипы, в полном объеме возвращались культурные ценности прошлого, включая культуру украинской эмиграции. Физическое и духовное истребление украинской культуры, начавшееся в 1930-е гг. и связанное с обвинением ее лучших представителей в национализме, сменилось новой государственной культурной политикой, гипертрофирующей украинскость. На этой основе стали набирать силу, в основном на Западной Украине, русофобские тенденции. Многие видные деятели культуры пошли в политику. Так, поэт Д. Павлычко стал активным организатором Народного Руха Украины и Демократической партии. Резко возросло значение публицистических жанров.

С другой стороны, усилилось культурное устремление в Европу, что лучше всего обозначил украинский постмодернизм, часто принимающий эпатажный характер. К этому направлению относится деятельность объединения «БуБаБу» во главе с писателем Ю. Андруховичем, автором нашумевшего произведения «Москвиада. Роман ужасов» (изд. 1998), сочинения О. Криштопы, Л. Подеревьянного и др. Аналогичным явлением стали харьковские спектакли режиссера А. Жолдака — чисто авторские фантазии на темы классических произведений, гротескные, очень жесткие, парадоксальные, провокативные. Реалистическо-эмоциональную традицию украинского театра продолжает представлять на сцене и в кино великий актер Б. Ступка (р. 1941), с успехом играющий также в российских проектах.

inslav

Свои лучшие роли — Войницкого, Тевье-молочника, короля Лира — он сыграл в спектаклях режиссера С. Данченко на сцене Киевского драматического театра им. И. Франко. В искусстве, особенно у самого молодого поколения, получили распространение формы так называемого актуального искусства. Ведущий литературно-художественный журнал «Сучаснисть» поддерживает стремление украинской культуры, сохраняя самобытность, интегрироваться в современное культурное пространство Европы.

Библиография

Афанасьєв В.А. Українське радянське мистецтво 1960–1980 років. Київ, 1984.

Білецький О., Басс І., Кисельов О. Іван Франко: Життя і творчість. Київ, 1956.

Бокань В., Польовий Л. Історія культури України. Київ, 2002.

Злотоверхий І.Д. Становлення української радянської культури (1917–1920). Київ, 1961.

Історія української літератури. Київ, 1988. Т. 2.

Калениченко Н.Л. Українська проза початку XX ст. Київ, 1964.

Костенко А. Леся Украинска. М., 1971.

Марьямов А. Довженко. М., 1968.

Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979.

Нариси історії української інтелігенції. Київ, 1994. Т. 3.

Охрименко П.П., Пильчук И.И., Шлапак Д.Я. История украинской литературы. М., 1970.

Шевчук Г.М. Культурне будівництво на Україні у 1921–1925 роках. Київ, 1963.

inslav

Глава 38

Белорусская культура

Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская

XX столетие оказалось временем необычайно масштабного и разностороннего развития белорусской культуры, приобретающего в отдельные периоды почти взрывной характер. С середины века она достигает такого многообразия и столь высокой значимости, что становится совершенно полноправной в европейском культурном пространстве. Наряду с богатейшей традиционной культурой белорусов, во многом опираясь на нее, формируются новые сферы культуры — театр, кино, музейное дело, музыкальное искусство, имеющие ярко выраженный национальный характер. В 1906 г. выходит в свет первая белорусоязычная газета «Наша доля», а к концу века в Белоруссии выпускается уже около 600 газет. Создается огромная хорошо налаженная система образования, мощная сеть культурно-просветительских учреждений, собственная Академия наук (1929). С 1925 г. ведет свою историю белорусское радио, с 1956 г. — телевидение. Перед началом Великой Отечественной войны в белорусских городах начинается интенсивное строительство. В одном только Минске было построено множество архитектурных сооружений мирового уровня — здания Дома Правительства, Театра оперы и балета, Национальной библиотеки, главный корпус Академии наук и другие, стилистически относящиеся к конструктивизму и арт-деко. После войны почти полностью разрушенные белорусские города, в том числе Минск, были в кратчайший срок восстановлены, в них возведены уникальные постройки и целые комплексы, такие, например, как на площади Независимости и на площади Победы в столице Белоруссии. Союз архитекторов Белоруссии (1935) и другие творческие союзы оказались весьма действенными организациями, развивавшими национальную

inslav

культуру. Колоссальное строительство, продолжающееся в Белоруссии по сей день, способствовало формированию своего особого архитектурного колорита, заметного сразу и повсеместно.

Облик белорусской культуры начала XX в. столь разительно отличается от ее облика конца столетия, что почти тотчас же встает вопрос о преемственности. В чем она? На самом деле, при внимательном и углубленном рассмотрении преемственность видна во всем. На рубеже XIX–XX вв. формируется современный белорусский литературный язык, основой которого стали народные говоры. На этом новом белорусском литературном языке возникает огромный массив литературы, насчитывающий многие тысячи произведений всех видов и жанров. Их публикуют десятки государственных и сотни частных издательств, выпускается несколько сот периодических изданий. Малонарушенный вплоть до межвоенной поры традиционный уклад белорусского сельского бытия постоянно оказывал свое влияние на всю белорусскую культуру. Массовые переселения в течение XX в. белорусских крестьян в город, где процент их до той поры был крайне низок, в конце концов полностью видоизменили структуру и лицо городов Белоруссии. Неизбежная утрата белорусами, как и другими народами в современном мире, всего традиционного, народного, способствовала появлению в последние годы небывалого интереса, и что особенно важно, прежде всего в среде белорусской молодежи, к исконной культуре своих предков. Наиболее ярко это проявилось в организации целого движения по возрождению аутентичного фольклора, что включает его собирание, изучение и исполнение.

Будучи в начале XX в. в абсолютном большинстве народом крестьянским (около 90 %), белорусы сейчас стали преимущественно горожанами (около 70 %). Однако связь с крестьянским миром, его материальным и духовным наследием еще очень прочна в белорусской среде и все чаще осознанно воспринимается как особая национальная ценность. За истекший век белорусский народ испытал несколько трагических потрясений, гибель огромного числа людей. Первая мировая война привела к тому, что наряду с неизбежными разрушениями практически вся западная часть белорусских земель была оставлена православными белорусами, которые, оказавшись беженцами, направлялись в глубь Российской империи. Этот процесс, длившийся с 1915 г. до начала 1920-х гг., охватил около 2 млн человек и сопровождался многочисленными жертвами, после чего последовало трудное возвращение практически на пепелище. А в 1921 г. в результате подписания Рижского мирного договора между РСФСР и УССР с одной стороны и Польшей с другой белорусский народ вообще оказался разделенным. Западная Белоруссия была включена в состав межвоенной Польши, где национальная жизнь меньшинств, в том числе белорусского, неуклонно подавлялась. Борьба за родную культуру в западнобелорусской среде в 1920–1930-х гг. велась весьма ожесточенно, во многом являясь одной из форм политического противодействия польским властям, жестоко преследовавшим все национально белорусское вплоть до отправки главнейших деятелей белорусского народа

inslav

в концлагерь Береза Картузская. Неслучайно сентябрь 1939 г. несмотря на его европейский трагизм воспринимается белорусами как время воссоединения нации, включения Западной Белоруссии в состав БССР, образованной в 1919 г., а затем наполовину инкорпорированной Польшей. К 1939 г. в Западной Белоруссии не осталось даже белорусских школ, хотя до 1921 г. их насчитывалось несколько сотен. Многочисленные международные протесты и всевозможные внутриполитические акции против насильственной полонизации, предпринимаемые в том числе деятелями Белорусской Народной Республики, провозглашенной в 1918 г., никакого успеха не имели, а польские власти только ужесточали свою политику в отношении западнобелорусского населения. В роли особо непримиримого полонизатора выступала католическая церковь, лишая сотни тысяч белорусов-католиков не только возможности каких-либо, даже самых малых, собственных национальных проявлений, но и жестоко преследуя самих белорусских ксендзов, вплоть до арестов, ссылок, тюремного заключения. В это же время, в 1920-е гг., в БССР осуществляется так называемая белоруссизация — политика национально-государственного и национально-культурного устройства, охватившая все сферы жизни республики, все ее население. Достаточно быстрый и резкий переход к этой политике, оказавшей колоссальное влияние на все культурные начинания как в самой БССР, так и среди белорусов вне ее границ, сменился в самом конце 1920-х гг. преследованием виднейших деятелей национальной культуры, а затем и репрессиями против большинства из них, вплоть до физического устранения. Тем не менее во многих сферах, прежде всего образовательной, языковой, белоруссизация продолжалась, хотя и не столь быстрыми темпами.

Великая Отечественная война стала тяжелейшим испытанием для Белоруссии, потерявшей около трети своего населения, полностью лишившейся всей хозяйственной инфраструктуры. В период войны в Белоруссии возникает мощнейшее партизанское движение, действует множество подпольных организаций. Все они проводили и значительную культурную работу, в том числе выпускали различные периодические издания и даже печатали книги. В это же время белорусские коллаборационисты, число которых было весьма незначительным, в той или иной форме сотрудничают с немецкими оккупантами, а после их изгнания оказываются на Западе и составляют основу белорусской политической эмиграции. Первые послевоенные годы — время быстрого восстановления прежнего потенциала Белоруссии, строительство новых учебных заведений, театров, музеев, целых поселков и даже городов. В последующие десятилетия существования СССР Белоруссия превращается в высокоразвитую республику с десятимиллионным населением, на судьбу которого трагически повлияла Чернобыльская катастрофа 1986 г. 27 июля 1990 г. Верховный Совет БССР принял Декларацию о государственном суверенитете, а 19 сентября 1991 г. БССР была переименована в Республику Беларусь (РБ). 15 марта 1994 г. Верховный Совет РБ принял Конституцию, в которой Республика Беларусь была провозглашена унитарным демократическим социальным правовым государством.

inslav

Ныне четвертый по численности в мире славянский народ — белорусский — составляет около 80 % населения Республики Беларусь. Около 2 млн белорусов живут за рубежом, в том числе более 1 млн в России, несколько десятков тысяч в Польше, в основном на своих этнических землях в Подляшском воеводстве, где их удельный вес сейчас в отдельных сельских местностях абсолютно превалирует. Глобальные изменения в социальном мире, развитие всевозможных новых технологий, в том числе информационных, существенно влияют на нынешнее развитие белорусской культуры. Так, например, в Республике Беларусь, имеющей очень значительные наработки в области компьютерных технологий еще со времен СССР, за весьма короткий срок была создана собственная мощная компьютерная сеть, насчитывающая огромное число сайтов, множество порталов и несколько поисковых систем, интегрированных в глобальную сеть Интернет. Весьма успешно развивается не только сетевой, но и весь спектр белорусской мультимедийной культуры. Среди масштабных национальных проектов, тесно связанных с культурой и ее будущим, следует назвать строительство суперсовременного, не имеющего аналогов в Восточной Европе нового здания Национальной библиотеки Беларуси и проект создания колоссального Парка высоких технологий в пригороде Минска.

Наука, литература, образование. На начало XX в. приходится активизация развития белорусской культуры. В Белоруссии формируется ряд различных культурно-просветительских организаций. В 1914 г. их уже насчитывалось около 54, одним из первых стало Минское товарищество любителей изящных искусств. Создаются всевозможные кружки и товарищества, ставившие своей целью изучение истории, языка, культуры, этнографии Белоруссии. Известный этнограф и археолог Е. Романов составляет «Белорусский сборник», выпуски которого стали ценным справочным пособием по культуре и быту белорусов того времени. Изучение культуры белорусского народа было предметом исследования известных ученых М. Федоровского, А. Сержпутовского и др. Начинается научный анализ собранных к тому времени этнографических, лингвистических и иных материалов, главная заслуга в этом по праву принадлежит академику Е.Ф. Карскому (1860–1931). Его знаменитый труд «Белорусы» (Т. 1–3, 1903–1922 гг., в 7 объемных выпусках) стал энциклопедией белорусоведения.

На начало XX в. приходится расцвет таланта классиков белорусской литературы Я. Купалы, Я. Коласа, Тетки, А. Гаруна, М. Богдановича и др. В этот период увидели свет многие, ставшие классическими, произведения: поэма «Сымон-музыка» Я. Коласа, стихи и публицистика Я. Купалы, Я. Лесика, К. Каганца и др. Для белорусской поэзии того времени характерным является использование романтических и символико-аллегорических форм образности. В своих произведениях наряду с частым обращением к историческому прошлому белорусского народа, легендарным событиям белорусские литераторы все большее внимание уделяют современности. В этот период выходят в свет сборники Я. Купалы «Жалейка», Я. Коласа «Песни жальбы» («Песни печали»), М. Богдановича «Венок» и др.

inslav

В литературе основным направлением становится реализм, но и романтизм занимает прочные позиции, причем часто имеет место сочетание реалистических и романтических черт. Прозаические жанры в этот период в основном представлены малыми формами. Публикуются в газете «Наша Ніва» и выходят отдельными изданиями рассказы Я. Коласа, К. Каганца, Т. Гартного, М. Горецкого, З. Бедули и др. В начале XX в. получили развитие жанры мемуарной литературы (Ш. Ядвигин), документалистики (М. Горецкий), повести и романа. В прозаических произведениях наиболее широкое отображение получают такие темы, как жизнь деревни, проблемы безземелья (З. Бедуля, М. Горецкий), тяжелая судьба крестьянских детей, детей-сирот (З. Бедуля, Я. Колас, Тетка). Эти драматические сюжеты находили свое воплощение и в ряде сатирических произведений белорусских авторов (В. Голубок, К. Каганец, Я. Колас). Развивается драматургия, появляются ставшие в дальнейшем широко известными такие драматические произведения, как «Павлинка», «Примаки», «Раскиданное гнездо» Я. Купалы, «На Антокалье» Ф. Алехновича, «Модный шляхтюк» К. Каганца. Главными, знаковыми для всей белорусской культуры являются имена Я. Купалы (Иван Луцевич, 1882–1942) и Я. Коласа (Константин Мицкевич, 1882–1956) — поистине народных поэтов, отразивших в высокохудожественных формах страдания, боль, чаяния белорусов.

Выходит значительное число периодических изданий, среди которых особо выделяется газета «Наша Ніва», на ее страницах публикуются произведения многих белорусских авторов, там же печатаются переводы произведений русских, польских, украинских писателей, различные рецензии, публицистические статьи и др. С газетой «Наша Ніва» связано начало литературного творчества многих авторов, в том числе М. Горецкого, внесшего значительный вклад в развитие отечественной культуры, литературы, общественной мысли. Им была написана «История белорусской литературы» (1920), где он дает научный анализ тысячелетнего развития белорусской письменности, приводит периодизацию литературного процесса в Белоруссии.

Тема исторической судьбы народа стала лейтмотивом в творчестве почти всех белорусских авторов начала XX в. Это было время осмысления исторического пути белорусского народа, когда выходило большое число статей о прошлом белорусов и их культуры, об особенностях развития языка, о поисках в национальном движении. В 1920-х гг. после трагических военных и революционных событий, после раздела Белоруссии за границей оказалась часть деятелей культуры (Ф. Алехнович, В. Ластовский, Б. Тарашкевич, А. Луцкевич и др.), что ослабило потенциал последней.

В начале 1920-х гг. в БССР властями была объявлена политика белорусизации, создавшая благоприятные условия для развития культуры. В числе приоритетных направлений были обозначены вопросы развития белорусского языка и культуры с одновременным обеспечением прав национальных меньшинств. Белорусский, русский, еврейский и польский языки были признаны равноправными на территории республики, белорусский язык объявлялся ведущим в государственных, об-

inslav

щественных и других организациях, делопроизводство переводилось на белорусский язык, всем сотрудникам организаций предписывалась необходимость владения русским и белорусским языками. В это время проводится активная компания по ликвидации неграмотности, образуется широкая сеть школ разного уровня. Начинается постепенный переход к введению всеобщего обязательного обучения. Растет число высших педагогических заведений. В 1921 г. открывается Белорусский государственный университет, в 1922 г. — Институт белорусской культуры, на базе которого позднее была организована Академия наук. В ходе белорусизации проблемам белорусского языка, его истории, нормативности, терминологии уделялось значительное внимание. В большинстве школ вводилось преподавание на белорусском языке, и одновременно открывались школы и классы для представителей национальных меньшинств с родным языком обучения. В этот период для ликвидации правописно-грамматического разнобоя проводится реформа белорусского правописания, которой предшествовала широкая дискуссия в 1925–1927 гг. В 1926 г. состоялась конференция по реформе азбуки и правописания. В БССР возвращаются из-за границы многие выдающиеся деятели культуры для работы на ниве ее возрождения: М. Горецкий, В. Ластовский, М. Громыко, С. Некрашевич А. Смолич. Главным руководящим центром в процессе белорусизации стало Министерство просвещения, вокруг которого сплотились объединенные общей идеей развития культуры представители интеллигенции разных политических взглядов.

На 1920-е гг. приходится расцвет поэзии, в республике появляются многочисленные литературные объединения. Произведения белорусских авторов проникнуты пафосом обновления всей жизни. На литературную арену вступает новое поколение талантливой интеллигенции: В. Дубовка, К. Крапива, П. Трус, К. Чёрный, М. Лыньков, М. Чарот — один из инициаторов и руководителей объединения писателей «Молодняк». В рамках СССР развиваются литературные взаимосвязи между литературами советских республик и других стран. В белорусской прозе ведущее место занимают жанры романа и повести, получает значительное развитие литература для детей (Я. Мавр и др.).

В конце 1920 – начале 1930-х гг. по политическим мотивам политика белорусизации сворачивается. Но несмотря на столь небольшой срок своего существования эта политика оказала существенное влияние на весь ход дальнейшего развития белорусской культуры. Одновременно с резким изменением курса национальной политики в республике начинается жесточайший террор в отношении интеллигенции, в том числе и деятелей культуры, огромное число которых было репрессировано. Все это сказалось и на писательской среде, вплоть до таких признанных величин как Я. Купала, который преследованиями и обвинениями в национализме был в конце концов доведен до попытки самоубийства.

В прозаических произведениях 1930-х гг. одной из главных тем остается тема революции и гражданской войны, которая решается в основном в жанре реализма, наблюдается многоплановое отображение панорамы тогдашней действительности в сочетании с анализом происходящих событий. Большое внимание также

inslav

уделяется теме коллективизации (Я. Колас, П. Головач, М. Зарецкий и др.). В этот период выходят драматические произведения выдающихся белорусских авторов К. Крапивы, Я. Коласа, К. Чёрного. В поэзии 1930-х гг. ведущей становится тема прославления героических будней, значительное место занимают стихи, посвященные теме Западной Белоруссии.

Но литературный процесс не прерывался и в самой Западной Белоруссии. В числе его деятелей были А. Луцкевич, М. Горецкий и др. В 1920-е гг. в Вильне издаются произведения Л. Родзевича, В. Жилки, И. Кончевского, А. Цвикевича. Печатается публицистика М. Горецкого, В. Богдановича, литературно-критические и литературоведческие работы В. Ластовского, А. Новины, А. Станкевича, В. Жилки и др. На страницах периодической печати публикуются произведения молодых авторов (М. Василек, А. Сологуб, М. Танк). Практически все жанры литературного творчества получили развитие в западнобелорусской литературе.

В годы Великой Отечественной войны, когда вся территория Белоруссии оказалась оккупированной, многие писатели были на фронте или в партизанах. На оккупированную территорию республики доставлялись белорусские газеты, где наряду с хроникой военных событий публиковались и произведения белорусских авторов. Самыми популярными жанрами оказались фельетон, различные корреспонденции, очерк, стих-частушка. Развиваются разнообразные малые жанры, прежде всего сатирические — пародии, памфлеты, фельетоны (К. Крапива, П. Бровка, П. Глебка, М. Лужанин, М. Лыньков). Особое место в этом жанре принадлежит К. Крапиве, который был редактором газеты-плаката «Раздавим фашистскую гадину». В годы войны издаются книги Я. Купалы, Я. Коласа, П. Панченко. В военной поэзии весьма распространенными стали героические баллады (П. Панченко, А. Кулешов, А. Велюгин, М. Танк), поэмы, сочетающие в себе эпос, лирику и драму (Я. Колас, П. Бровка, А. Кулешов, П. Панченко). Лирико-эпическая поэма А. Кулешова «Знамя бригады» (1942) в 1946 г. была удостоена Государственной премии СССР. В годы войны выходит большое число сборников поэтических произведений таких авторов, как М. Лужанин, К. Буйло, Н. Аврамчик, В. Витка. В прозе военных лет наибольшего подъема достигает патриотическая публицистика, она печатается в периодической печати, звучит на радио (Я. Купала, Я. Колас, К. Чёрный, К. Крапива, М. Танк). Военная тема позднее стала главной в творчестве писателей фронтового поколения М. Лынькова, И. Мележа, А. Кулаковского, В. Быкова, А. Адамовича и др.

В многочисленных поэтических сборниках, вышедших в Белоруссии в послевоенные годы, воспевалась радость победы над врагом, прославлялись народное мужество и героизм, величие народного подвига в годы войны и возвращение к мирной жизни. Но тема войны, отражения жизни и бытия человека на войне оставалась главной в творчестве поэтов фронтового поколения. Послевоенные годы отмечены появление значительного числа крупных прозаических произведений белорусских писателей старшего поколения и поколения писателей военного времени. Я. Колас завершает работу над своей монументальной трилогией «На

inslav

росстанях», своеобразной летописью народной жизни эпохи коренных перемен, главный герой которой — крестьянство. Выходит роман Ф. Пестрака «Встретимся на баррикадах», «Незабываемые дни» М. Лынькова, «Минское направление» И. Мележа, «В добрый час» И. Шамякина и др. В драматургию приходят новые авторы. Принимается ряд постановлений, направленных на улучшение положения дел в драматургии и театре. Пьесы начинают активно публиковаться в периодической печати и отдельными сборниками. Для драматических произведений этого времени характерно некоторое приукрашивание действительности, что, безусловно, снижало их уровень. Против регламентации творческого процесса выступает К. Крапива. Активным борцом с теорией бесконфликтности был и известный драматург А. Макаенок.

В 1960-е гг. появляются новые прозаические произведения И. Шамякина, И. Мележа, Я. Брыля, раскрывается литературный талант В. Адамчика, В. Быкова, В. Короткевича, А. Карпюка, И. Науменко, И. Пташникова, И. Чигринова. В литературных произведениях становится все более ярко выраженным стремление к правдивости, к связи с современностью, проявлявшееся в лиричности и публицистичности, обращении к фактам и документам. Характерная черта крупнейших прозаических произведений — отражение в них жизненной правды в ее широком историко-временном охвате. В 1960–1970-е гг. выходят в свет ставшие впоследствии знаменитыми романы выдающихся белорусских писателей: «Люди на болоте», «Дыхание грозы» И. Мележа, «Птицы и гнезда» Я. Брыля, «Сердце на ладони», «Снежные зимы», «Атланты и кариотиды» И. Шамякина, «Колосья под серпом твоим», «Черный замок Ольшанский» В. Короткевича. Историческая тематика нашла свое воплощение в произведениях Б. Саченки, Л. Арабей, О. Ипатовой, И. Шамякина, В. Короткевича.

В послевоенные годы тема партизанской борьбы поистине стала национальной темой для многих белорусских писателей. В ее изображении особое место занимают повести и романы В. Быкова (1924–2003): «Круглянский мост», «Сотников», «Знак беды» и многие другие, в которых показана жестокая неприглядная правда о войне. Главная тема в них — человек на войне, его поведение в чрезвычайных обстоятельствах военного времени, мужество воинов и партизан. На партизанскую тему много писал известный литературовед и прозаик А. Адамович — «Партизаны», «Хатынская повесть», «Каратели». Проблемы современности также находят широкое воплощение в произведениях белорусских авторов (И. Шамякина, А. Кулаковского, И. Пташникова, Б. Саченко). На этот период приходится расцвет таланта драматургов А. Макаенка, А. Дударева, А. Петрашкевича. Пьеса А. Макаенка «Лявониха на орбите» (1962) была поставлена не только на белорусской сцене, но и на многих сценических площадках СССР. Для произведений драматургов характерно широкое отображение как исторической тематики, так и проблем современности.

Середина 1980-х гг. стала временем значительных изменений, в том числе и в культурной жизни, связанных с политикой перестройки и гласности, объявленны-

inslav

ми в СССР. Это были годы перемен, резкой смены ценностных ориентиров и критериев. В белорусское литературное пространство возвращаются произведения авторов, ранее запрещенных по тем или иным причинам властями, в том числе литература белорусской эмиграции, до той поры мало знакомая широкому читательскому кругу (М. Седнев, Н. Арсеньева, Ю. Витьбич и др.). Одной из самых значительных становится тема Чернобыльской катастрофы 1986 г. (А. Адамович, С. Алексиевич, И. Шамякин и др.). Для многих писателей характерным остается обращение к историческим темам (О. Лойко, О. Ипатова, А. Карпюк), получает заметное развитие литература в жанре фантастики (Л. Дайнеко, В. Гигевич). Для драматургии весьма характерен всплеск интереса к исторической тематике, переосмысление исторического прошлого (В. Адамчик, И. Чигринов, А. Петрашкевич). Среди современных литераторов наиболее известны Н. Гилевич, Г. Бородулин, О. Ипатова, О. Лойко, А. Рязанов, В. Орлов, С. Алексиевич, А. Глобус.

Искусство. Начало XX в. в белорусской культуре отмечено стремлением к созданию национальной художественной школы. Идет поиск национальных особенностей в искусстве, в городах (Минск, Витебск, Гомель и др.) открываются художественные училища. В 1927 г. создается Всебелорусская ассоциация художников, оказавшая значительное влияние на развитие изобразительного искусства в БССР. В 1920-е гг. на первый план выходит агитационное и оформительское искусство, где большую роль играют представители авангардизма, создавшие в Витебске свою школу. В этом жанре работали К. Малевич, М. Шагал, С. Юдовин. Преобладающими жанрами реалистического искусства становятся пейзаж (В. Бялыницкий-Бируля, В. Кудревич, М. Станюта), жанровые картины (И. Ахремчик, Ю. Пэн, М. Филипович и др.), портрет (М. Филипович, М. Станюта). Идет поиск новых приемов в жанре монументально-декоративной живописи.

Открытие в Витебском художественном техникуме скульптурного отделения способствовало развитию белорусского скульптурного искусства. Из стен этого заведения вышли такие выдающиеся скульпторы, работавшие в стиле соцреализма, как А. Бембель (автор Кургана Славы Советской Армии — освободительницы Белоруссии, один из авторов мемориального комплекса «Брестская крепость-герой»), З. Азгур, А. Глебов. Большое развитие получает книжная графика (П. Гутковский, А. Тычина, М. Филипович др.). В Вильно, исстари бывшем центром интеллектуальной жизни белорусов, работала художественная студия-мастерская Я. Дроздовича (1888–1954), выдающегося графика, живописца, скульптора. Им была создана графическая серия, посвященная замковой архитектуре Белоруссии и Литвы, написан ряд портретов полоцких и смоленских князей, сделаны зарисовки природы. Особый интерес вызывают его работы, посвященные теме космоса, а также созданные в народном стиле расписные ковры.

В искусстве 1930–1940-х гг. преобладает отражение событий и явлений, связанных с формированием нового строя, преобразований в народном хозяйстве. Это было характерно для всех видов и жанров искусства, где господствовал соцреализм.

inslav

В послевоенные годы в живописи заметно преобладание сюжетно-тематических картин (И. Ахремчик, Н. Воронов, П. Романовский). В жанре пейзажа работают такие известные мастера, как Г. Азгур, П. Гавриленко, С. Катков. Создаются произведения монументальной и портретной скульптуры (А. Бембель, А. Глебов). Одной из главных сюжетных линий в развитии всех видов изобразительного искусства в Белоруссии стало отображение событий прошедшей войны (М. Савицкий, И. Стасевич, А. Шибнев, В. Волков). Выделяется живопись М. Савицкого, который одним из первых в советском искусстве обратился в 1960-е гг. к неоклассицизму. Гуманистическим пафосом проникнут его страшный в своем натурализме цикл, посвященный нацистским концлагерям. К теме труда обращались в своем творчестве Н. Головченко, И. Гембицкий, С. Романов. В 1960-е гг. формируется новая школа белорусской живописи (В. Громыко, Г. Ващенко, М. Данциг, Л. Щемелев), для которой характерны сложная образность, внимание к пластическому решению картины, эмоциональная выразительность, передаваемая чисто живописными средствами. Значительное развитие получает искусство книжной графики (А. Волков, В. Тихонович). Заметным становится творчество молодых выпускников Белорусского театрально-художественного института Л. Асецкого (станковая и книжная графика, монументальная живопись), А. Кашкуревича, Н. Поплавской, В. Шаранговича (станковая и книжная графика) и др. В графике одной из ведущих тенденций является обращение к этнографическим, фольклорным мотивам, народным традициям (Н. Поплавская, А. Лось, А. Последович), монументальная скульптура получает свое воплощение в памятниках, мемориальных ансамблях и комплексах: «Хатынь» (1969, скульптор С. Селиханов), «Брестская крепость-герой» (1971, скульпторы А. Бембель, В. Бобыль и др.). В 1990-е гг. монументальная пластика обращается к национально-историческим образам: возводятся памятники Франциску Скорине в Лиде, М. Довнар-Запольскому в Речице, князю Давиду в Давид-Городке, Святителю Кирилле Туровскому в Турове и др.

Музыка. Основы национальной композиторской школы в 1920-е гг. заложили Н. Аладов, А. Богатырев, В. Золотарев, Г. Пукст, Е. Тикоцкий. На 1930-е гг. приходится расцвет творчества выдающихся композиторов А. Туранкова, Н. Ровенского. В музыке одним из приоритетов государственной политики того времени стала массовая песня. В этом жанре писали В. Оловников, М. Анцев, И. Любана, Г. Пукст. В области национального музыкально-театрального репертуара работали А. Туранков, А. Богатырев, Е. Тикоцкий. Развивался вокально-симфонический жанр (Н. Аладов, А. Богатырев); жанр обработки народных песен; симфоническое творчество; инструментальные концерты; камерно-инструментальная музыка. С 1960-х гг. белорусская музыка получает новое развитие в творчестве композиторов Л. Абалиевича, Г. Вагнера, Е. Глебова, К. Тесакова. В жанре песни работают И. Лученок, Ю. Семеняка, Э. Ханок, В. Будник, В. Мулявин и др. Активно пропагандируют белорусскую музыку Минский театр оперы и балета, Эстрадно-симфонический оркестр и хор Белорусского радио, вокально-инструментальные ансамбли «Песняры», «Верасы» «Сябры», музыкальное творчество которых стано-

inslav

вится популярным далеко за пределами республики. Популяризации белорусской народной музыки в концертных формах активно содействуют такие коллективы, как Государственный академический народный хор им. Г. Титовича, Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы, Государственный академический народный оркестр им. И. Жиновича, Государственный концертный оркестр Беларуси под руководством М. Финберга, Государственный хореографический ансамбль «Хорошки» и др.

С 1990-х гг. в белорусскую музыку пришли представители нового композиторского поколения: В. Копытько, В. Корольчук, В. Кузнецов, Е. Поплавский. В 1992 г. организовано театрально-концертное объединение «Белорусская капелла», которое ведет работу по сбору и введению в культурный обиход музыкальных произведений прошлого. Большую роль в культурной жизни Белоруссии играют различные музыкальные фестивали, в том числе Международный музыкальный фестиваль «Славянский базар», который с 1992 г. ежегодно с большим успехом проводится в Витебске.

Театр. В 1917 г. в Минске организуется Первое белорусское товарищество драмы и комедии, возглавляемое Ф. Ждановичем, которое начало свою деятельность постановкой спектакля по пьесе Я. Купалы «Павлинка». Значительным событием культурной жизни стала первая постановка товариществом пьесы Я. Купалы «Раскиданное гнездо». В Вильне организуется в 1916 г. театральный кружок под руководством Ф. Алехновича. Эти два театра вскоре были объединены в Белорусский советский театр под руководством Ф. Ждановича, но вскоре театр был вынужден свернуть свою деятельность в связи с польской оккупацией. В 1920-е гг. в Минске, Витебске и других городах Белоруссии организуются государственные театры: Белорусский государственный театр (в 1926 г. получает название Первый, с 1944 г. — Белорусский государственный театр им. Я. Купалы), организатором и руководителем которого был Ф. Жданович (Минск); Труппа белорусских артистов под руководством В. Голубка (с 1924 г. этот театр получает название Вторая белорусская государственная труппа, с 1926 г. — Белорусский передвижной театр, с 1932 г. Белорусский третий государственный театр) и др. В. Голубок, ярко проявивший себя в самых разных областях культуры (режиссер, актер, театральный деятель, художник, писатель), первым в республике в 1928 г. получил звание народного артиста БССР.

На сценах театров с успехом шли спектакли на темы народной жизни, различные постановки с показом народного быта, часто сопровождавшиеся песнями, музыкой, танцами. Ставились пьесы по произведениям Я. Купалы, Э. Ожешко, Е. Мировича, В. Дунина-Марцинкевича. Репертуар театров включал и пьесы русских авторов (Д. Фурманов, Б. Лавренев и др.). В 1930-е гг. на сценах белорусских государственных театров играют Г. Глебов, И. Жданович, С. Станюта и другие выдающиеся актеры. В 1931 г. в Минске организуется Театр юного зрителя, в 1933 г. открывается Государственный театр оперы и балета БССР, в котором ставились спектакли оперной и балетной классики, а также произведения белорусских ав-

inslav

торов. Здесь выступала певица Л. Александровская, прославившаяся также в концертных программах.

В послевоенные годы в репертуаре театров значительную часть составляют пьесы на тему Великой Отечественной войны. Ставятся также спектакли по пьесам Я. Купалы, Я. Коласа, А. Островского, В. Шекспира, современных авторов. Ведется поиск новых сценических форм и образов. Появляется новое поколение актеров: Г. Толкачева, В. Тарасов, Н. Еременко-старший, С. Окружная, Г. Маркина, Л. Трушко, А. Ткаченок. Широкое признание получило творчество балетмейстера В. Елизарьева, имеющего собственную хореографическую концепцию, сочетающую классический и современный танец.

Особенностью театральной жизни 1990-х гг. стало обращение к постановкам произведений классиков белорусской драматургии Я. Купалы, Я. Коласа, В. Дунина-Марцинкевича. Одной из центральных становится тема осмысления исторического прошлого Белоруссии (А. Дударев, А. Петрашкевич). Молодежные труппы обращаются к формам народного театра, которые всегда определяли стилистику белорусского кукольного театра.

Кино. Первые кинотеатры появляются в Белоруссии уже в начале XX в., а собственное кинопроизводство — с 1925 г., с создания кинохроники о первомайских празднествах. В 1928 г. Белгоскино организует киностудию, получившую название «Советская Беларусь» (находилась сначала в Ленинграде, с 1939 г. — в Минске), а с 1946 г. — «Беларусьфильм». Первым белорусским художественным фильмом стала «Лесная быль» (режиссер Ю. Тарич, 1926). В 1930 г. этим режиссером была снята первая звуковая картина «Переворот». В Белоруссии производятся документальные и художественные фильмы, фильмы для детей, значительное место занимают экранизации. Самым популярным кинофильмом своего времени была кинокомедия «Моя любовь» (1940). В годы Великой Отечественной войны документалисты снимали боевую и партизанскую хронику. В послевоенные годы военная тематика была одной из доминирующих в кинематографии. Экранизируются пьесы белорусских авторов, выходят фильмы на темы современности, детские фильмы («Миколка-паровоз», «Девочка ищет отца»). В 1961 г. возникла Минская студия научно-популярных и хронико-документальных фильмов. В 1962 г. создается Союз кинематографистов Белоруссии. В кино приходит плеяда молодых режиссеров (В. Бычков, И. Добролюбов). Начинается выпуск телевизионных фильмов в творческом объединении «Телефильм» (1965). Заметным явлением стали фильмы режиссера И. Добролюбова «Улица без конца» (1972), «Расписание на послезавтра» (1978), снискавший всеобщую любовь фильм «Белые росы» (1983); фильмы В. Турова: «Время ее сыновей», «Свадебная ночь», М. Пташука «Знак беды» (1986). Режиссером Л. Нечаевым были сняты в жанре мюзикла такие популярные детские телевизионные фильмы-сказки как «Приключения Буратино» (1975), «Про Красную шапочку» (1978), «Украденный смех» (1981) и др. В своих фильмах белорусские кинематографисты часто обращаются к прошлому своего народа: «Я, Франциск Скорина...» (1981) Б. Степано-

inslav

ва, «Могила льва» (1971), «Дикая охота короля Стаха» (1979) В. Рубинчика. Режиссер В. Никифоров снял многосерийную эпопею «Государственная граница» (1980–1988). Яркие образы в кино были созданы актерами В. Гостюхиным, Г. Глебовым, С. Станютой, Р. Янковским, Н. Еременко-старшим, Г. Овсянниковым.

Учреждения культуры. В конце XX в на территории Белоруссии действует 131 государственный музей с 74 филиалами, в которых находятся в общей сложности около 2,6 млн единиц хранения основных фондов и около 1 млн — вспомогательных. Крупнейшими из них являются Национальный музей истории и культуры Беларуси (основан в 1908 г. как Минский церковно-археологический музей, с 1922 г. — Белорусский государственный музей, с 1957 г. Белорусский государственный историко-краеведческий музей, с 1964 по 1992 г. — Государственный музей БССР), Национальный художественный музей Республики Беларусь (Минск, основан в 1939 г. как Государственная картинная галерея, с 1957 г. по 1993 г. — Государственный художественный музей), Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны (Минск, 1943).

В Беларуси работают 4743 публичные библиотеки с фондом, составляющим 74,2 млн экземпляров книг (по данным на конец 2003 г.). Крупнейшие из них — Национальная библиотека Беларуси (Минск, основана в 1921 г. как библиотека Белорусского государственного университета, в 1926 г. выделена как самостоятельная Белорусская государственная библиотека) — главная универсальная библиотека; Центральная научная библиотека им. Я. Коласа Национальной Академии наук Беларуси (Минск, основана в 1925 г. как библиотека при Инбелкульте).

На территории Белоруссии находится Национальный парк «Беловежская пуща», дворцово-парковые ансамбли в Гомеле, Несвиже, музей-заповедник Заславль, замковый комплекс «Мир», который наряду с «Беловежской пущей» занесен ЮНЕСКО в список Мирового культурного и природного наследия.

Зарубежная белорусская культура. Двухмиллионная белорусская диаспора, проживающая на всех обитаемых континентах мира, располагает большим культурным потенциалом, способствует распространению и пропаганде достижений белорусской культуры в десятках стран. В ряде государств существуют белорусские научно-исследовательские учреждения, занимающиеся изучением ее истории. Таковым, например, является Белорусский институт науки и искусства в Нью-Йорке. Число обществ и клубов белорусской культуры, различных ансамблей, хоров, библиотек и даже музеев, существующих в различных странах вне границ Республики Беларусь, трудно подсчитать. В одной только Российской Федерации их насчитываются сотни. При этом российские белорусы постоянно устраивают всевозможные мероприятия в рамках национальной культуры; на общественных началах организуют исследовательские экспедиции, в том числе в места старинных белорусских поселений, например, в Сибири, где до последнего времени еще сохранялись многие языковые и иные особенности белорусского этноса, утраченные ныне в самой Белоруссии; издают периодику и книги. В России существует и такая форма белорусских общественных объединений, как Феде-

inslav

ральная национально-культурная автономия «Белорусы России». Появляются и первые государственные организации, специально призванные развивать и пропагандировать в России белорусскую культуру, например, Новосибирский центр белорусской культуры.

Вне границ современной Белоруссии проживает и особо многочисленная группа белорусов — белорусы Польши, являющиеся коренными жителями ее восточных окраин — Подляшского воеводства. Здешние белорусы издают свои газеты и журналы, имеют передачи на польском радио и телевидении, снимают фильмы. У них существуют общественно-профессиональные объединения, например литературное — «Беловежа». Очень важным является наличие белорусских школ и лицеев, а также белорусских отделений в вузах Польши.

Библиография

Белорусы. М., 1998.

История белорусской музыки. М., 1976.

Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л. Западнобелорусское письменное наследие XVII–XX вв. Минск, 2004.

Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л. На крайнем западе Востока: Многовековая судьба белорусской духовной культуры Подляшья. Минск, 2004.

Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л. Православная литература белорусов современной Польши. М., 2000.

Лойко О. Янка Купала. М., 1982.

Наука Беларуси в XX столетии. Минск, 2001.

Орлова М.А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.

Очерки истории науки и культуры Беларуси: IX в. – нач. XX в. Минск, 1996.

Беларуская Энцыклапедыя. Мінск, 1996–2004. Т. 1–18.

Беларусь: Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1995.

Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мінск. 1992.

Гісторыя беларускага мастацтва. Мінск, 1987–1994. Т. 1–6.

Гісторыя беларускага тэатра. Мінск, 1983–1987. Т. 1–3.

Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Мінск, 1999–2003. Т. 1–4.

Гісторыя кінамастацтва Беларусі. Мінск, 2001–2004. Т. 1–3.

Парашкоў С.А. Гісторыя культуры Беларусі. Мінск, 2004.

Хто есць Хто сярод беларусаў свту: Энцыкл. давед.: Ч. 1. Беларусы і ўраджэнцы Беларусі ў памежных краінах. Мінск, 2000.

Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Мінск, 1993–2003. Т. 1–6.

Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мінск, 1984–1987. Т. 1–5.

Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя. Мінск, 1989.

inslav

Глава 39

Польская культура

Г.П. Мельников (*разделы 2.4, 3.3, 3.4, 5.3, 5.4, 6.2*),
В.А. Хорев (*разделы 1, 2.1, 2.2, 2.3, 3.1, 3.2, 4, 5.1, 5.2, 6.1*),

1. Общая характеристика культуры XX в.

В XX в. Польша, как и вся Европа, испытала такие масштабные потрясения, как массовое уничтожение людей в результате кровопролитных мировых и локальных войн, а также господство тоталитарных систем и фиаско исторического эксперимента — построения социализма. Итогом этих потрясений стал кризис веры в человеческий разум и мораль, в прогрессивную эволюцию человечества. Обрушился фундамент культуры XIX в. — убежденность в поступательном общественном прогрессе, берущая свое начало еще в эпохе Возрождения. Обесценились такие значимые для предыдущих столетий идеи, как прогрессивная эволюция и революция. Именно с отношением к этим потрясениям и, стало быть, с осмыслением главной проблемы гуманизма — места человека в истории, в обществе — связаны в первую очередь судьбы польской культуры XX в.

В Польше изменения в художественном сознании творцов культуры начались уже в конце XIX в. и были порождены глубоким разочарованием в позитивистских концепциях развития культуры и искусства предшествующего периода, которые ставили перед искусством задачу «служения обществу» в его национальных и социальных устремлениях. На протяжении всего XX в. стремительно пересматривалось понимание сущности, назначения, форм и функций культуры в сторону увеличения ее автономности в сфере человеческой деятельности. Художественное произведение стало рассматриваться как особый мир, нацеленный не на опи-

inslav

сание явлений жизни, а на раскрытие ее основных закономерностей с помощью разнообразных выразительных средств, деформирующих обыденное восприятие действительности. Большое влияние на новое понимание культуры оказали грандиозные научные открытия XX в., философские системы, технические достижения, кардинально изменившие представление о самом феномене человека и его месте во вселенной. Интерес к психологии дал невероятный толчок к развитию в польской культуре новых форм самопознания и самовыражения. Субъективный опыт единичного человеческого существования оказался одной из тематических и эстетических парадигм искусства XX в., которое стало решительно расставаться с традиционным изображением жизни в «формах самой жизни», до неузнаваемости модифицировать их, менять самую «точку обзора».

Во второй половине XX в., особенно в последнее его десятилетие, в польской культуре отразился процесс так называемой глобализации, т.е. создания единой экономической, финансовой и информационно-коммуникационной системы в масштабе всего мира. Интенсивное развитие получает массовая культура, в которой растворяются культурная самобытность и национальные традиции. В то же время глобализация парадоксальным образом усиливает поиски национальной идентичности культуры и ее корней в отечественной культурной традиции. Исчерпал себя конфликт между реализмом и модернизмом, определявший динамику развития культуры на протяжении большей части XX в. Стало очевидным, что авангардизм и модернизм — это не радикальный разрыв с классическим искусством, а одна из важнейших линий его дальнейшего развития.

2. Культура в конце XIX – начале XX в.

2.1. Основные тенденции развития

В этот период для культурной жизни на польских землях, которыми по-прежнему владели Австрия, Германия и Россия, большое значение имело возникновение многочисленных партий, легальных и нелегальных, защищавших интересы разных социальных слоев. Так, Польская социалистическая партия (ППС) выдвигала на первый план достижение национальной независимости страны, Социал-демократия Королевства Польского и Литвы (СДКПиЛ) и ППС-левица — задачу классового освобождения, Польская крестьянская партия боролась за политические права крестьян, буржуазная Национал-демократическая партия пропагандировала идеи национализма и классовой солидарности. Сложная политическая ситуация в стране, а также нарастающий в обществе протест против социально-политических порядков в современной Европе, политики империалистических государств, грозящей военной катастрофой, против общественного неравенства, мещанского образа жизни и мышления определили важные перемены в культуре. Творческая интеллигенция была охвачена беспокойством, ощущением кризиса современного общества, симпатиями к разным модификациям социалистических идей, лихорадочными поисками положительных ценностей, часто со-

inslav

провождающимися настроениями безысходности. В культуре усиливается субъективное эмоциональное начало, стремление к воссозданию определенного настроения, интерес к фантастике и символике. Эти черты особенно ярко проявились в 1890-е гг. — время так называемого модернистского бунта, выразившегося в создании широкого идейно-художественного течения «Молодая Польша».

Важным рубежом в развитии культуры явилась революция 1905–1907 гг., которая вызвала большой творческий подъем у деятелей культуры, в большинстве своем приветствовавших революционные выступления, полагая, что они могут принести национальное и социальное освобождение. В годы первой мировой войны польские земли стали ареной военных действий, а в июле 1915 г. оказались оккупированными немцами. Культурная жизнь в стране замирает. Вехой, замыкающей рассматриваемый период, явилось образование в 1918 г. независимого польского государства.

2.2. «Молодая Польша» как культурный феномен

Отличительной чертой польской культуры 1890–1918 гг. является переплетенность линий, сосуществование различных идейно-художественных и стилевых тенденций. Наряду с реалистическим, взаимодействуя с ним и между собой, развивались и модернистские художественные течения — натурализм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм, неоклассицизм. Они получили название «Молодая Польша», которым часто определяется весь период в целом. Наиболее полно этот процесс проявился в поэзии, но происходящие перемены охватили не только литературу, но и все другие виды искусства – живопись, скульптуру, музыку, театр. Композиторы К. Шимановский, Л. Ружицкий, Г. Фительберг образовали группу под тем же названием. Экспрессивные метафорические скульптуры были созданы выдающимся скульптором К. Дуниковским. Импрессионизм, символизм, декоративизм преобладают в изобразительном искусстве. Творцов «Молодой Польши» в целом объединяли ощущение дисгармонии жизни, утверждение творческой свободы и независимости художника, связанное с поисками новых средств художественного выражения, бунт против мещанского общества и его филистерской морали.

Эстетическая программа «Молодой Польши» была неоднородной. С. Пшибышевский (1868–1927), провозгласивший манифест «Confiteor» — «Исповедаюсь» (1899), и З. Пшесмыцкий (редактор наиболее значительного журнала польских модернистов «Химера», 1901–1907) выступили с концепциями мистически окрашенного элитарного искусства против «искусства, имеющего какую-либо моральную или общественную цель» (С. Пшибышевский). Ими выдвигалось одно универсальное требование — не подражать внешнему миру, а передавать субъективное его восприятие, вызывать определенное настроение. В то же время у многих писателей и художников «Молодой Польши» сильно было стремление к созданию нового национального искусства на основе романтической традиции и народного творчества.

inslav

Символико-импрессионистская «младопольская» поэтика характеризуется переносом абстрактных понятий в сферу осязаемого, жизненно-конкретного, персонификацией идеалистического понятия души, чувств и настроений, использованием условных символистских эквивалентов (тени, зеркала, отражения в воде) для выражения вторичности материального мира, тяготением к темам эроса и танатоса, интересом к дьявольскому, сатанинскому началу в мире и человеке.

2.3. Литература

В этот период новые значительные произведения были созданы прозаиками-реалистами старшего поколения (Б. Прус, Г. Сенкевич и др.). В их творчестве остро ощущалась исчерпанность определенных форм жизни, кризис позитивистского оптимизма предшествующего периода.

Глубокие преображения прозы, углубившей анализ психики, социальной и биологической сущности человека, связаны с творчеством представителей младшего поколения, прежде всего двух крупнейших писателей эпохи — С. Жеромского (1864–1925) и В. Реймонта (1867–1925). Они представляют две типологические разновидности польского реализма.

В поисках путей изменения жизни общества С. Жеромский создает образы положительных героев — самоотверженных реформаторов-одиночек, посвятивших себя народному делу, вступивших в неравную борьбу с косным мещанским окружением («Бездомные», 1900). С годами романтический жест героев дополняется попытками утопического решения социальных конфликтов, что особенно заметно в творчестве писателя после поражения революции 1905 г., когда он испытывал большие сомнения в возможностях массового революционного народного движения. Жестокие условия человеческой борьбы за существование, в результате которых героиня романа «История греха» (1908) из самоотверженно любящей девушки превращается в проститутку, пытается изменить граф Бодзанта, добровольно отказавшись от своих земель и организовав на них аграрную коммуну. Петр Розлуцкий, герой романа «Красота жизни» (1912), мечтает о коммунистическом будущем, когда наука совершит переворот в материальном и духовном бытии соотечественников. По последнему слову науки и техники строит фабрики и заводы Рышард Ненаский, чтобы, обучив рабочих управлению производством, передать его в кооперативную собственность («Метель», 1916). Правда, все эти начинания показаны С. Жеромским либо как вовсе фантастические, либо как мечты, терпящие крах. К злободневным проблемам истории борьбы польского народа за восстановление национальной независимости С. Жеромский обратился в своих исторических романах. Широкая панорама драматического периода польской истории конца XVIII – начала XIX в. дана в трилогии «Пепел» (1904), безрадостным судьбам участников национально-освободительного восстания 1863 г. посвящен роман «Верная река» (1912). Несомненна романтическая природа образов положительных героев С. Жеромского. Она проявляется в их страстности, непреклонности, жестах отчаяния и величия, верности заведомо проигрышному делу.

inslav

Объективному уравновешенному повествованию своих предшественников С. Жеромский противопоставил новый тип прозы — напряженно-эмоциональной, лирической. В ней большое значение приобретает и граничащий с натурализмом антиэстетизм описаний, символика и импрессионизм в пейзаже, в передаче душевных состояний. Экспрессивность стиля достигается обилием эпитетов, метафор, музыкальной организованностью фразы. Еще при жизни С. Жеромского называли «духовным вождем» поколения. Он оказал большое влияние на творчество своих современников (А. Струга, Г. Даниловского, А. Немоевского, С. Бжозовского и др.), на последующее развитие польской литературы.

Другая линия развития прозы связана с творчеством В. Реймонта. Лирической напряженности, романтическому пафосу В. Реймонт противостоит сильно развитым объективным, эпическим началом. Особенностью его творчества является нацеленность на социологическое исследование общественных групп, на отражение психологии массы, коллектива. В романах «Комедиантка» (1896), «Ферменты» (1897), «Мечтатель» (1910) писатель изобразил нравы провинциальной чиновничьей и актерской среды, препятствующей свободному развитию личности. В романе «Земля обетованная» (1899) исследованы нравы, образ жизни, деловая хватка лодзинских текстильных магнатов. Вершинное произведение писателя — четырехтомная эпопея «Мужики» (1904–1909, Нобелевская премия 1924 г.). Ее подлинным героем является крестьянская община деревни, показанная в трудах и праздниках, с ее внутренними классовыми конфликтами и с объединяющей крестьян борьбой с помещиком. Реймонт героизировал повседневный труд крестьян, приписав им почти мистическую привязанность к земле, вскрыл такие болезненные явления в жизни деревни, как вынужденная экономическая эмиграция и немецкая колонизация. Польский крестьянин показан В. Реймонтом как суверенный представитель польского народа с присущим ему неповторимым духовным складом. Один из центральных драматических конфликтов эпопеи — осуждение общиной «преступной» любви демонической (представленной в «младопольской» стилистике) деревенской красавицы к своему пасынку. Эпопея написана характерным для «Молодой Польши» литературным языком — с использованием диалектизмов, фольклорных мотивов, народных речений и песен, религиозной образности, с многочисленными повторами синтаксических конструкций. Из трехтомной исторической трилогии В. Реймонта «1794 год» (1913–1918) выделяется первая часть — «Последний сейм Речи Посполитой», своего рода беллетризованный исторический репортаж, в котором подчеркнута роль польского крестьянства.

В нашумевших в свое время романах С. Пшибышевского «Дети сатаны» (1899) и «Homo sapiens» (1901) отразилось убеждение писателя в том, что искусство неспособно отобразить правду действительности, но должно выразить «правду души». Критика моральной опустошенности и декадентского индивидуализма совмещается с апологией пессимистического искусства, с мотивом нирваны как единственно надежного освобождения от жизненных страданий в ро-

inslav

мане В. Берента (1873–1940) «Гниль» (1903). В другом своем известном романе «Озимь» (1911) В. Берент собрал в салоне варшавского банкира представителей разных слоев польского общества накануне революции 1905 г., в которой он видел силу, способную нарушить застой в духовной жизни Польши. Метафорическая «озимь» символизирует весеннее прорастание зерна — нравственной силы нации — в духе древнегреческого мифа о Персефоне и Коре.

В поэзии наиболее полно декадентские настроения выразил поэт, прозаик и драматург К. Тетмайер (1865–1940), издавший восемь поэтических «серий» (томов). В его импрессионистических стихах звучит пессимизм, внутреннее смятение, мысль о бесперспективности жизни. Восхищение одних и негодование других вызвала смелая по тем временам любовная лирика К. Тетмайера. Его попытка показать невозможность осуществления призвания художника в современном мире в романах «Ангел смерти» (1898) и «Гибель» (1905) оказалась неудачной из-за экзальтированной манеры повествования. Зато большой успех имел цикл его новелл «На скалистом Подгалье» (1903–1910), описывающих природу польских Татр, быт, обычаи и нравы горцев.

Значительным поэтом «Молодой Польши» был Я. Каспрович (1860–1926). Он начал с гражданской лирики, с сочувствия безрадостной крестьянской доле («С крестьянского поля», 1891), но затем сознание социального неблагополучия находит у него выражение в символических картинах страдающего и гибнущего мира, проникнутых бунтарско-богоборческим настроением (цикл «Гимны» из книги стихов «Гибнущему миру», 1902; «Баллада о подсолнухе», 1908; «Мгновения», 1911).

Символистские и экспрессионистские тенденции нашли выражение в творчестве Т. Мициньского (1873–1918) — в образах, находящихся на грани сновидения и реальности, призванных передать ощущение хаоса (сборник стихов «Во мраке звезд», 1902; роман «Ксендз Фауст», 1913). В драме «Князь Потемкин» (1906) бунт русских моряков на броненосце «Потемкин» оценивается как «мрачный посев будущего», хотя в лейтенанте Шмидте воплощаются черты будущего мессии — спасителя польской нации и всего человечества.

Выдающимся поэтом польского символизма был Б. Лесьмян (1878–1937). Расцвет его творчества приходится на 1920–1930-е гг., но основные принципы его поэтики — слияние условного сказочного мира с реальным, стремление к «растворению» в природе, обращение к мотивам народных легенд и верований — сложились в начале века («Сад на распутье», 1912).

Крупнейшим представителем неоклассицизма был Л. Стафф (1878–1957), в поэтической философии которого сильно оптимистическое, жизнеутверждающее начало, равнение на античные образцы (книги стихов «Цветущая ветвь», 1908; «Улыбка мгновений», 1910). Широкую известность получили сатирические стихотворения («Словечки», 1911) известного писателя, критика и переводчика французской литературы Т. Боя-Желеньского (1874–1941), в которых он зло высмеивал филистерство, декадентское позерство и снобизм.

inslav

Значительный художественный вклад в польскую и мировую культуру внес великий реформатор польского театра и драматургии С. Выспяньский (1869–1907). Драмы и трагедии С. Выспяньского, в которых он создавал метафорические, монументальные обобщения истории и современности, отличаются сложным переплетением фантастических, реалистических и романтико-символических линий и планов. В них нашло отражение героическое прошлое Польши («Легенда», 1897; «Болеслав Смелый», 1900), национально-освободительное восстание 1830 г. («Варшавянка», 1898; «Ноябрьская ночь», 1904), идеологические проблемы современной жизни и перспективы освободительной борьбы польского народа («Свадьба», 1901; «Освобождение», 1902; «Акрополь», 1904), античные сюжеты. Шедевр драматургии С. Выспяньского — «Свадьба», оригинальная драма-памфлет и драма-сказка. Высмеивая в ней миф о единстве интересов крестьян и шляхты, осуждая интеллигенцию за неспособность стать духовным вождем народа, С. Выспяньский не видит сил, могущих вырвать польское общество из состояния неволи и бездействия.

Вершиной реалистической драматургии были драмы Г. Запольской (1859–1921) «Мораль пани Дульской» (1907), «Панна Маличевская» (1912), занявшие прочное место в репертуаре польских театров. Главное в этих «трагедиях глупых людей» (по определению автора) — разоблачение лжи и ханжества мещанской среды.

В польской литературе рубежа XIX–XX вв. сформировались и проявились все главные тенденции, наблюдаемые в этот период в литературе европейских стран, причем, как правило, они не носили производного характера и были вполне органичны.

2.4. Изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр

Для «Молодой Польши», сконцентрировавшей в себе все характернейшие признаки польского символизма (сецессии), характерно творческое преломление романтических традиций, чередование драматизма и созерцательности, повышенный интерес к миру переживаний, образов и фантазий человека, точнее, интеллигента-творца, тяготение к синтезу искусств, обусловленное общей стилистикой и синхронностью развития поэзии, прозы, изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра. Внутреннее единство, цельность нового движения действительно привели к синтезу искусств, каждое из которых, однако, сохраняло свою специфику. Пропагандистом новой эстетики стал журнал «Штука».

Воплощением синтеза является творчество С. Выспяньского. Образ «уснувшей польской души», тяготение к новому «национальному мифу» присутствует в его живописных работах — эскизах церковных витражей («Полония», 1894). Растительность, становящаяся носителем смыслов, патетические жесты персонажей, ужас на лицах, большие цветовые пятна, фантастический сине-красный колорит, христианская и национальная символика создают загадочный образ, сочетающий культурно-исторические архетипы с публицистичностью. О тленности и бессмертии заставляет задуматься цикл эскизов витражей, посвященных польской исто-

inslav

рии («Казимир Великий», 1901). Лирическая страница живописи С. Выспяньского — образы Мадонны с младенцем («Caritas», 1904) и детские образы, полные задумчивости, грусти, нежности, особой одухотворенной, несколько болезненной красоты. Особый мир — изображение цветов и растений, где научная точность сочетается с одухотворенностью и декоративизмом. Ностальгией пронизаны пейзажи, созданные по памяти в Париже уже глубоко больным художником. Из-за болезни рук С. Выспяньский работал пастелью, что придало его произведениям характер более интимный, сделав их как бы эскизами к неосуществленным гениальным полотнам. Велики заслуги С. Выспяньского в книжной графике. Впервые в польской культуре он создал книгу как единый художественный объект. Присущие искусству С. Выспяньского черты — символизм, сецессионная форма, внимание к архаическим пластам культуры (фольклор и античность), патриотическое сознание, окрашенное в пессимистические тона, сомнение в традиционных моральных ценностях, поиски тайных смыслов, внимание к подсознательному, пристальный интерес к проблемам эротики и смерти, их взаимосвязи, богоподобие художника-творца, обожествление искусства как связи с высшими силами, энергия творческого порыва, глубокая разочарованность в современности и деградировавшем человечестве, стремление прорваться к утерянной чистоте — стали знаковыми для всей «Молодой Польши».

Еще более загадочны и многозначны образы Я. Мальчевского (1854–1929), безусловно, одного из лучших живописцев мировой сецессии. Эрос и танатос — основные темы его полотен. У него человеческие массы, рвущиеся к новому, но внутренне инертные, закручены в адском вихре («Меланхолия», 1894; «Заколдованный круг», 1897), смерть приходит в виде молодой пышнотелой женщины — красавицы из народа, а ангелы бродят на фоне польского пейзажа. Художник сконцентрирован на внутреннем мире человека переходной эпохи, на образе творца, передаваемом с помощью общепринятых культурных кодов («Польский Гамлет», 1903; «Минута творчества — гарпия во сне», 1907; цикл «Отравленный колодец», 1905–1916). Почти все его мужские образы автопортретны, художник, как в театре актер, меняет роли, представая даже, в духе польского мессианизма, самим Христом. На примере самого себя художник выявлял комплексы, присущие интеллигенции рубежа веков. Художника часто преследуют демонические силы, он то полон энергии и эротики («Фавн и Сфинкс», 1911), то погружен в мечту, то выражает благородное достоинство человека-творца или трагическую безысходность перед лицом смерти и загадочностью мира. Он ищет смысл жизни и смерти, пытается разгадать женское начало, предстающее в его картинах как женщина-вамп, смерть, притягательная, чувственная, но губительная, вампирическая. Единство начала и конца, вечности и преходящести, драматизм миссии художника-творца, устремленного в загадочную бесконечность, выражены Я. Мальчевским в предельно осязаемых, гиперреалистических формах, создающих ощущение некоторой отстраненности, чему способствует и небольшой формат картин.

inslav

Новое звучание приобретает польская школа пейзажа: мотивы родной природы насыщаются импрессионистической пластикой, иногда они тяготеют к орнаментализму или наполняются глубокой символикой, как в «Земле» (1898) Ф. Рущица — крупнейшей фигуры художественной жизни Вильно. Ведущим пейзажистом краковской школы становится Я. Станиславский (1860–1907) — певец украинской природы, чьи маленькие по размеру картины складываются в большую мозаичную картину бытия природы, тяготеющую к декоративизму. Лиричны полотна импрессиониста Л. Вычулковского (1852–1936). Как теоретик он акцентировал польское происхождение импрессионизма. «Моя пленерная живопись идет от украинского пейзажа, а не из Парижа», — утверждал художник.[1]

Прекрасной передачей световоздушной среды, сельской и городской, отличаются картины В. Подковиньского (1866–1895), считающегося первым польским импрессионистом. Скандальную славу приобрело его полотно «Страсть» (1894) — полное бурных эмоций романтически-символистское выражение эротизма, шокирующее и провоцирующее зрителя, но основанное на мифологических архетипах.

Ю. Панкевич (1866–1940) заворожен красотой и загадочностью мира, отражающими тайный смысл бытия; позднее художник переходит к колористическому постимпрессионизму, становится лидером польских художников, живущих в Париже.

Сильное влияние на польских живописцев оказывала новая французская живопись. В Кракове в 1897 г. возникло общество художников «Штука», члены которого во главе с Т. Аксентовичем (1859–1938) ставили своей целью создание «национального стиля», основанного на соединении традиций польского народного искусства и европейских инноваций. Сам Т. Аксентович прославился народно-бытовыми картинами, сочетающими реалистическую повествовательность с динамикой обобщенной трактовки формы.

Молодые поляки воспринимают художественные инновации в Париже, где живут подолгу, иногда до конца жизни. В это время Краковская Академия художеств становится одним из наиболее передовых училищ Европы. Желанием преодолеть провинциальность, доказать способность польской культуры к восприятию нового было обусловлено приглашение к преподаванию в Академии художников «Молодой Польши». Декаденствующие художники, антиакадемичные по духу, становятся профессорами, направляя творческие поиски молодежи. Таким образом, поколение «Молодой Польши» определило общую преемственность в развитии художественной культуры, открытой новейшим влияниям. Сильное воздействие на изобразительное искусство оказало увлечение Дальним Востоком. Благодаря критику и коллекционеру Ф. Ясеньскому, пропагандисту новой польской живописи, Краков обладает второй после Парижа лучшей коллекцией японской графики в Европе.

[1] Цит. по: National Museum in Warsaw: Guide. Warsaw, 2001. P. 187.

inslav

Ближе всех к французским постимпрессионистам стоял В. Слевиньский (1854–1918), автор созерцательных, очень пластичных натюрмортов. О. Бознаньская (1865–1940) в своем портретном творчестве более импрессионистична. Вибрирующая манера письма приглушенными красками способствовала передаче оттенков сложной духовно-психологической жизни человека. В. Вейсс (1875–1950) ищет тайны бытия в единении человека с природой («Весна», 1897), а деградацию общества объясняет триумфом городской цивилизации, где правят балом «мелкие бесы» («Демон», 1904).

К. Кшижановский (1872–1922), воспитавший целую плеяду варшавских живописцев, насыщает свои темные картины, написанные в широкой, близкой к импрессионизму манере, несвойственной последнему экспрессией трагического. С. Ленц (1861–1920) в отличие от краковских коллег ориентируется на реализм старых голландцев, привнося в свою живопись, преимущественно портретную, социальную тему. Странными, болезненными образами гротескного характера наполнены картины В. Войткевича (1879–1909), стоявшего вне течения «Молодая Польша», но все же оперировавшего символистско-сецессионной образностью.

В определенном смысле синтезирующей фигурой эпохи стал Ю. Мехоффер (1869–1946). Он прославился на всю Европу, разработав в стиле сецессии проект витражей для храма св. Николая во Фрибурге (Швейцария, 1901). На родине он пишет картины, наполненные воздухом и солнечным светом, где натюрморт плавно перетекает в пейзаж («Майское солнце», 1911), а сад превращается в сказочный мир, подобие рая, населенного фантастическими насекомыми («Волшебный сад», 1903). Оптимизм Ю. Мехоффера, далекий от декадентства, позволил ему в межвоенный период перейти к объективистской манере в пейзажной живописи и развивать жанр парадного портрета. Его дом в Кракове (ныне музей), наполненный коллекциями, превратился из центра жизни художественной богемы в обитель главного официального художника Польского государства. Мистический символизм, связанный с модой на антропософию, представлен живописью К. Стабровского, который, пользуясь своей близостью к царскому двору, добился в 1904 г. основания в Варшаве Школы изящных искусств.

В скульптуре главным выразителем новых тенденций стал В. Шимановский (1859–1930) — создатель знаменитого памятника Шопену в Варшаве (1904–1926), где гениальный композитор показан в минуты творческого экстаза, когда его вдохновение сливается с бурным порывом природы, представленной в виде ивы, крона которой напоминает одухотворенную руку пианиста. Учителем целого поколения скульпторов был профессор Краковской академии К. Лящка (1865–1956), верный принципам импрессионизма. В Париже жил очень разносторонний Б. Бегас (1877–1952), создатель знаковой для развития польского искусства скульптуры «Мир» (1902), в которой символистско-сецессионная эстетика получила брутальное выражение, тяготеющее к плоскостности и четкости объемов при неизменной текучей линии. Глубокое содержание своей работы, полной катастрофизма и демонических сил, автор прокомментировал в эссе «Путешест-

inslav

вие духа мысли» (1904) — компендиуме польской сецессии. Неоклассицистические тенденции обнаруживает творчество Э. Виттига (1879–1941), отразившего новый подъем польского движения («Польская Ника», 1916). Ведущим скульптором становится К. Дуниковский (1875–1964) — одна из центральных фигур мировой пластики XX в. Символизм в его ранних работах приобретает истинную трагедийность («Материнство», 1900; «Фатум», 1904), роденовское понимание пластики обогащается геометризмом («Дуновение», 1902) и традициями деревянной польской скульптуры («Маска Адама Мицкевича», 1908). Экспрессией образов, проникновением в духовный мир человека веет от его портретов. Увлечение древними культурами, архаикой и готикой сказалось в сакральной скульптуре (барельеф «Благовещение», 1906; статуи для краковского костела иезуитов, 1913). Особое внимание мастер обращал на колористику скульптуры. К. Дуниковский прошел долгий творческий путь, отмеченный влиянием различных течений, но ему всегда были присущи обобщенность формы, монументализм, эмоциональное выражение заложенных в произведение смыслов.

Архитектура более, чем другие искусства, отразила поиски «национального стиля», обозначенного в трудах С. Виткевича как «закопанский стиль», для которого характерно соединение элементов народного деревянного зодчества с архитектурным мышлением сецессии (вилла самого С. Виткевича «Под елями» в Закопане, 1897). Во многих польских городах строятся театры, музеи и концертные залы, архитектура которых весьма эклектична и ориентирована на классику («Захента», т. е. Общество поощрения изящных искусств в Варшаве, 1900, арх. С. Шиллер, его же Варшавская Политехника). Поляки — выпускники петербургского Института гражданских инженеров активно строят в новых промышленно-торговых центрах Российской империи, таких как Баку, Одесса, Лодзь, в которой было организовано Общество архитекторов. На польских землях строятся русскими архитекторами православные храмы, которые, в особенности собор в Варшаве (1894–1912, арх. Л. Бенуа), воспринимались польским обществом как символы порабощения и были снесены после обретения Польшей независимости. Замечательным мастером архитектурного рисунка-фантазии зарекомендовал себя работавший в России и в Польше С. Ноаковский. Архитектура сецессии оказала значительное влияние на стиль городских особняков и общественных зданий, особенно в Кракове. Новые тенденции простоты и конструктивности проявились в «Доме под орлами» (Банк кооперативных товариществ в Варшаве, 1917, арх. Я. Хойрих). В церковном зодчестве сохраняется неоготика, обогащаемая сецессией. Лучшее здание в этом духе — Иезуитский костел в Кракове (1914, арх. Ф. Мончиньский), где великолепно воплощен синтез искусств. Своеобразная архитектурная школа сформировалась во Львове. Ей присуще увлечение формами необарокко, плавно перешедшее в сецессию.

«Закопанский стиль» как выражение польской идентичности оказал влияние на декоративно-прикладное искусство. Идеи этнолога В. Матляковского претворялись в жизнь возникшим в Варшаве в 1901 г. обществом «Польское прикладное

inslav

искусство», которое способствовало обновлению художественных промыслов и наметило их развитие в перспективе.

В музыке «Молодая Польша» — это группа композиторов (К. Шимановский, Л. Ружицкий, А. Шелюто, Г. Фительберг), сформировавшаяся в самом начале XX в. в Варшаве, музыкальная жизнь которой значительно активизировалась благодаря созданию в 1901 г. Филармонии со своим симфоническим оркестром. Композиторы «Молодой Польши» проводили совместные концерты, организовали кооперативное нотное издательство. Их творчество охватило все музыкальные жанры и ознаменовало рождение польской композиторской школы, что позволило польской музыке, опаздывавшей в своем развитии, занять равное место наряду с другими видами культуры. Стилистика музыки «Молодой Польши» соответствовала эстетике сецессии, вобрав в себя поздний романтизм и импрессионизм, а также увлеченность фольклором. Красота звучания, плавная мелодичность, роскошь оркестрового письма, великолепная композиторская техника, глубокое воплощение сложной символистской образности сделало новую польскую музыку не только национальным, но и общемировым явлением.

Формально не входил в эту группу, но эстетически был ей очень близок живший в Кракове М. Карлович (1876–1909), ставший первым крупным польским симфонистом, автором программных симфонических сочинений, таких как «Возрождение» (1902), «Возвращающиеся волны» (1904), «Вековые песни», Литовская рапсодия (обе 1906), «Эпизод на маскараде» (1909), оказавших значительное влияние на всю культуру польского общества. Необычайным взлетом романтических чувств отмечен Концерт для скрипки с оркестром (1902). Темы единства любви и смерти, пессимизма, одиночества, тоски бытия, одухотворения природы и слияния с ней (особенно М. Карлович любил Татры, он даже поселился в Закопане, где и погиб, накрытый снежной лавиной) нашли у него яркое, индивидуальное решение. В его музыке стирается грань между событийным рядом и эмоциями лирического героя, господствует статика переживания, грустного созерцания.

К. Шимановский (1882–1937), тесно связанный с русской культурой, прошел долгий творческий путь. Его ранние сочинения, основанные на философии пантеизма, поисках «вечной красоты», преклонении перед творчеством, наполнены декоративностью, фантастичностью звучаний, утонченной нереальностью образов. Их тематика часто экзотична, а общее ощущение иррационально, таинственно-загадочно. Такова Симфония № 3 «Песнь ночи» для солиста, хора и оркестра на слова персидского суфия XIII в. Д. Руми (1916). Сочинения К. Шимановского для фортепьяно, в особенности полные завораживающей импрессионистической красочности циклы «Метопы» (1915) и «Маски» (1916), скрипичные пьесы (цикл «Мифы», 1915) обогатили камерную музыку новой образностью, а Концерт № 1 для скрипки с оркестром (1916) с его светлой сказочно-экстатической атмосферой стал образцом сецессионного переосмысления традиционного жанра, принесшим автору мировую славу.

inslav

Л. Ружицкий (1884–1953), дирижер оперных театров Львова и Варшавы, профессор Варшавской консерватории, много сделал для развития польского симфонизма и музыкального театра. Его существенным вкладом в эти области стали симфонические поэмы на национальные и патриотические сюжеты, опера «Эрот и Психея» (1916) и балет «Пан Твардовский» (1920). Стилю Л. Ружицкого присуща иллюстративность в воплощении музыкальных событий.

Романтизм как художественная ментальность присущ не только композиторскому, но и, даже в большей мере, польскому исполнительскому творчеству. Г. Фительберг, начав как композитор («Песнь о соколе» по М. Горькому, 1905), вскоре превратился в первого польского дирижера мирового уровня, участвовавшего в художественной жизни России, Западной Европы и Америки. С особым энтузиазмом он пропагандировал музыку своих друзей М. Карловича и К. Шимановского, а также С.С. Прокофьева, поддерживал молодых польских композиторов. Этому же способствовала деятельность великого пианиста И. Падеревского (1860–1941) — непревзойденного исполнителя произведений Ф. Шопена. Его громкая всемирная слава облегчала его патриотическую и политическую деятельность. Благодаря богатству и влиятельности И. Падеревского в европейских кругах его вилла во Франции стала центром польской эмиграции, вынашивавшей планы восстановления независимой Польши в годы первой мировой войны. В 1919 г. он был назначен на пост премьер-министра и министра иностранных дел, чтобы придать новому, неизвестному еще в Европе государству высокий статус цивилизованной страны, известной в мире благодаря своей культуре. И. Падеревский воплощал в себе традицию польского романтизма в пианистическом искусстве, давшую также таких великих пианистов-виртуозов, как Ю. Гофман и А. Рубинштейн, повлиявших на развитие русского пианизма. Из польской школы пианизма вышел и Г.Г. Нейгауз, ставший в СССР крупнейшим пианистом и педагогом, основателем целой школы фортепьянного искусства. Польская скрипичная школа продолжала оставаться одной из ведущих в мире, дав таких виртуозов, как Б. Губерман и П. Коханьский, вдохновлявший польских композиторов на создание целого ряда новых по языку скрипичных произведений. Мировую славу снискала сопрано М. Зембрих-Коханьская. Пионером возрождения исполнительства старинной музыки на клавесине в начале XX в. стала В. Ландовская, в своей творческой и научной деятельности она впервые выдвинула проблему аутентизма в трактовке музыки прошлого. Польские музыканты в основном жили и работали в России, Западной Европе и США, что способствовало славе польского искусства, в то время как на Родине оно находилось в полупровинциальном состоянии.

Театральное искусство оставалось в рамках реализма XIX в., испытав, однако, воздействие системы К.С. Станиславского. Статус ведущего центра театральной жизни сохранял Краков, получивший новое здание театра (Театр им. Ю. Словацкого, 1893), построенное в стиле неоренессанса Я. Завейским, на его сцене в 1901 г. состоялась премьера «Свадьбы» С. Выспяньского — пьесы, определившей судьбы польского театра. «Свадьба» превратилась в универсальную модель

inslav

новой польской культуры, где каждая последующая эпоха находит свое, актуальное, доказательствами чего могут служить ее многочисленные театральные постановки (лучшая — А. Ханушкевича, 1974) и фильм А. Вайды. Принцип «театра в театре», использованный С. Выспяньским, его фольклоризм, устремленный к «огромному театру», драма идей, режиссерское мышление конкретно осязаемыми, но в то же время предельно символическими образами, стали неотъемлемыми признаками польской театральной культуры. Руководителем краковского театра стал Т. Павликовский, обративший внимание на драматургию западного символизма и проложивший дорогу театральным исканиям «Молодой Польши», сделавший свой театр авангардом всего польского театрального искусства. В 1903 г. С. Пшибышевский с труппой «Художественного товарищества», показывавшей его пьесы, объехал почти всю европейскую часть Российской империи. Творческая интеллигенция с восторгом приняла гастроли МХТ в Варшаве (1906), послужившие основой восприятия системы К.С. Станиславского польским театром, деятели которого, вплоть до авангардистов конца XX в., подчеркивали новаторское значение этой системы, оказавшей огромное влияние на польскую актерскую школу. В начале XX в. она была представлена такими великими артистами, как К. Адвентович, А. Зельверович, С. Высоцкая — основательница первой польской актерской студии (Киев, 1915). Актерскими индивидуальностями славился варшавский «Театр розмаитости». Особенно велико значение актерского творчества Л. Сольского, на протяжении своей долгой жизни сыгравшего около 800 ролей и во многом определившего тесную связь польского театра с ведущими тенденциями художественной жизни.

3. Культура межвоенной Польши

3.1. Основные тенденции развития

В 1918 г. в результате поражения в первой мировой войне стран-завоевательниц Польши вновь образовалось польское государство. Культура ощущала глубокую потребность «обустройства» в новой исторической ситуации, потребность определить, как реализовалась мечта нескольких поколений поляков о собственном государстве. Завоевание независимости деятели культуры восприняли с большим воодушевлением. Первые годы независимости — период бурного формирования новых эстетических понятий, борьбы за искусство, которое соответствовало бы новым историческим условиям и задачам. Во многих художественных программах того времени присутствует мысль о том, что пока Польша не обрела независимость, литература и искусство играли особую роль — они по необходимости подчиняли художественные требования идейным, воспитывали народ в духе борьбы за национальное самоутверждение. Теперь же такие требования к искусству пора снять с повестки дня, оно должно заняться «самим собой» — совершенствованием средств художественного выражения.

Однако в обществе, прежде объединенном идеей национального освобождения, резко проступили социальные противоречия. В экономике страны наблюдал-

inslav

ся застой, безработица в городах, земельный голод в деревне. Постоянно урезались демократические права граждан, в 1926 г. в результате военного переворота Ю. Пилсудского усилились диктаторские методы правления. По мере нарастания общественных противоречий в стране и политического кризиса в Европе (наступление фашизма) доминирующим в культуре становится предчувствие катастрофы. Поэтому в ее развитии в период межвоенного двадцатилетия (1918–1939) выделяются два этапа — до 1932 г., когда преобладает позитивное восприятие действительности, и 1930-е гг., годы все большего нарастания среди деятелей культуры и искусства катастрофических настроений.

3.2. Литература

Из поэтов предшествующего периода только Л. Стафф и Б. Лесьмян смогли активно участвовать в художественных поисках нового времени. Для поэзии Л. Стаффа характерно оптимистическое мироощущение, прославление человеческого труда, стремление к простоте и ясности стиха («Полевые тропы», 1919). В творчестве Б. Лесьмяна проявились типичные для начала 1920-х гг. чувственное восприятие полноты жизни, предметность и конкретность наблюдения, часто переносимые поэтом в сказочный мир фантазии («Луг», 1920; «Студеное письмо», 1936; «Лесное деяние», 1938). Его стихотворения отличаются большим версификационным разнообразием, богатой лексикой — использованием архаизмов, народных речений, оригинальным словотворчеством.

Для литературной жизни 1920-х гг. характерно возникновение множества групп, объединявших в первую очередь поэтов. Наиболее известным поэтическим объединением была группа «Скамандр», сложившаяся вокруг одноименного ежемесячника (1920–1928, 1935–1939). Основное ее ядро составили Ю. Тувим (1894–1953), Я. Ивашкевич (1894–1980), Я. Лехонь (1899–1956), А. Слонимский (1895–1976), К. Вежиньский (1894–1969), с ней были связаны и многие другие поэты, в том числе К. Иллакович и М. Павликовская-Ясножевская. «Скамандриты» не имели общей теоретической программы, ограничившись декларацией о свободном развитии каждого таланта, а также лозунгом «поэзия повседневности», поначалу обозначавшим оптимистическое, в духе витализма восприятие авторами разнообразных, в первую очередь биологических проявлений повседневной жизни. Позднее обращение к «повседневности» привело к появлению в поэзии «скамандритов», особенно у Ю. Тувима, нового лирического героя, так называемого простого человека — рядового обывателя, в ней зазвучали городские мотивы, язык улицы, ирония, сатира, абсурдный юмор в высмеивании правящей клики и самодовольного мещанства. В 1936 г. цензура конфисковала одно из лучших произведений Ю. Тувима — сатирическую поэму «Бал в опере» — резкий памфлет на жизнь правящей верхушки, противопоставленной низам общества.

А. Слонимский, начав с деклараций о конце «национальной службы» польской литературы, вскоре обратился к политическим проблемам. В поэме «Черная весна» (1919) он выразил настроения радикальной интеллигенции, восстав-

inslav

шей против буржуа, сытого мещанина и филистера, но в то же время опасавшейся революционного пробуждения масс. В своей риторико-рефлексивной поэзии с присущими ей интеллектуализмом, контролем разума над чувством, самоиронией, классической формой стиха, А. Слонимский выступал против милитаризма, мракобесия и невежества. В поэзии Я. Ивашкевича в межвоенный период преобладают камерные, интимные мотивы. Созерцательная, с оттенком светлой грусти лирика Ивашкевича привлекала внимание искренностью раздумий над человеческой жизнью, отзывчивостью к красоте природы и человеческих чувств, богатством и тонкостью красок в изображении окружающего мира, строгой и отточенной формой. Упоенный творческой свободой Я. Лехонь в программном сборнике «Кармазиновая поэма» (1920) заявлял: «Весной хочу весну, не Польшу видеть», но в то же время в романтической стилизации «Мохнацкий», посвященной видному мыслителю, участнику восстания 1830 г., поддерживал традицию общественного служения поэзии.

Несмотря на некоторые общие стремления, в «Скамандре» с самого начала не было идейного и художественного единства, поэтому уже в 1930-е гг. пути «скамандритов» расходятся. В целом же «Скамандр» был наиболее популярным и влиятельным литературным объединением межвоенного периода.

Истинными новаторами в поэзии считали себя футуристы (Б. Ясенский, А. Стерн, А. Ват), противопоставлявшие себя «Скамандру». Они отрицали «всякие принципы, сдерживающие поэтическое творчество», выдвигали постулат «абсурдного содержания», устанавливали связь поэзии с технической цивилизацией. Они придерживались левой политической ориентации, сближаясь с польскими коммунистами (Компартия Польши существовала нелегально). Б. Ясенский (1901–1938) вынужден был эмигрировать во Францию, где опубликовал поэму «Слово о Якубе Шеле» (1926) о предводителе крестьянского восстания 1846 г., а затем нашумевший роман «Я жгу Париж» (1928), в приключенческо-фантастической манере рисующий будущую социалистическую революцию. Высланный из Франции он оказался в Советском Союзе, стал советским писателем (роман «Человек меняет кожу» о социалистической стройке в Таджикистане, 1932), в 1937 г. был незаконно репрессирован и позднее расстрелян.

Наследником недолго просуществовавшей группы футуристов выступил в середине 1920-х гг. «Краковский Авангард» — группа польских поэтов-авангардистов (Ю. Пшибось, Я. Бженьковский, А. Важик, Я. Курек), сложившаяся вокруг журнала «Звротница» (Краков, 1922–1927, главный редактор — теоретик группы Т. Пайпер). Группа выступила с лозунгами «объятия с повседневностью», «город – масса – машина», обозначавшими ориентацию поэзии на проявления современной технической цивилизации. Была выработана концепция поэтического языка, в основе которой лежал отказ от поэзии как выражения чувства в пользу рациональной конструкции стихотворения. Основным художественным приемом провозглашалась метафора, которая не называет явлений и переживаний, а «псевдонимизирует» их. Это определяется, по Т. Пайперу, самой целью поэзии как осо-

inslav

бой, автономной языковой конструкции, противостоящей всем другим формам языкового общения. Авангардисты, особенно Ю. Пшибось (1901–1970), оказали значительное влияние на развитие польской поэзии в XX в.

С программой «пролетарского искусства» выступила группа революционно настроенных поэтов. Крупнейшим ее представителем, переросшим доктринерские рамки программы, был В. Броневский (1897–1962). Он создал портреты героев революционного движения, своих современников, расширил горизонты пролетарской поэзии, включив в нее огромный мир чувств, страстей и переживаний, рождающихся в жизни и борьбе революционера. Многообразны были у него нововведения и поиски в области формы: ораторско-агитационная интонация, тонический стих, широкое применение ассонанса, смелые поэтические гиперболы, использование современной политической лексики. Замечательным проявлением патриотизма явилось его стихотворение «Оружье к бою», написанное в апреле 1939 г. накануне гитлеровского вторжения в Польшу.

Неприятие альтернативы между «Скамандром» и «Авангардом» характерно для поэзии К.И. Галчиньского (1905–1953). Опираясь на достижения предшественников, он создал оригинальный поэтический стиль, в котором сочетаются элементы лирики, юмора, иронии, гротеска. Высмеивая в своих сатирических произведениях все политические партии и ориентации, Галчиньский искал спасения от политического цинизма в мире интимной лирики, простых человеческих чувств.

Проза в 1920-е гг. начинала с осмысления того, что принесло в жизнь народа восстановление польского государства. На первый план выступает социально-политический роман, в котором индивидуальные судьбы героев тесно переплетаются с конфликтами послевоенной действительности, оцениваемой весьма критически. Деморализация вчерашних самоотверженных борцов за независимость страны, пришедших к власти, с горечью представлена в романе З. Налковской (1884–1954) «Роман Терезы Геннерт» (1923). Беспринципная борьба за власть в независимой Польше — тема романа Ю. Каден-Бандровского (1885–1944) «Генерал Барч» (1922), написанного в экспрессионистско-натуралистической манере. Автор хлестко определил настроение в новой Польше: «радость от обретения собственной мусорной свалки». Не нашел себя в новой Польше герой романа А. Струга (1871–1937) «Поколение Марека Свиды» (1925) — разочарованный в действительности интеллигент, бывший участник боев за свободу Польши в легионах Пилсудского.

Наиболее ярким художественным отражением противоречий в послевоенной Польше и свидетельством перелома в сознании творческой интеллигенции явился роман С. Жеромского «Канун весны» (1924). Описывая политическую неразбериху польской жизни первых лет независимости, нерешенные социальные проблемы, разные общественные позиции, на примере судьбы главного героя романа Цезария Барыки писатель показал крушение мифа о «стеклянных домах» — мечтаниях героя о счастливой Польше.

Одно из высших достижений реалистической прозы межвоенного периода — четырехтомная эпопея М. Домбровской (1892–1965) «Ночи и дни» (1931–1934).

inslav

В этом обширном социально-бытовом полотне, охватывающем судьбы нескольких семей и поколений шляхты, М. Домбровская запечатлела целую эпоху польской истории с 1863 г. до начала первой мировой войны, преобразование польского общества, дифференциацию шляхты и становление буржуазных отношений, формирование новой интеллигенции.

Эпопея М. Домбровской, скорее, завершала предшествующий период развития польской реалистической прозы, чем открывала для нее новые пути. В 1930-е гг. творчество большинства писателей-реалистов находилось в своеобразной оппозиции к «школе» С. Жеромского, к социально-политическому роману предыдущего десятилетия. Это выражалось в отказе от панорамного, синтетического изображения действительности, от обобщений большой художественной значимости, от предостережений и предвидений будущего. Тем не менее проза «малого реализма» при всей ее ограниченности играла важную роль в освоении литературой социальной проблематики, как, например, романы П. Гоявичиньской «Девушки из Новолипок» (1935) и «Райская яблоня» (1937) о жизни девочек-подростков с улицы варшавской бедноты. Радикальных общественных взглядов придерживались писатели литературной группы «Предместье» (1933–1937) Е. Богушевская, Е. Корнацкий, Г. Гурская. Программа группы, близкая теории «литературы факта», призывала «сосредоточить прожектор внимания и таланта на жизни пролетариата в Польше», на жизни городских низов, обитателей окраин, на судьбах национальных меньшинств в Польше.

Ревизию мифа о единстве интересов крестьянства и шляхты с революционно-пролетарских позиций предпринял Л. Кручковский (1900–1962) в историческом романе «Кордиан и хам» (1932). С тех же позиций созданы романы В. Василевской (1905–1964) «Родина» (1935), «Земля в ярме» (1938), написанные в натуралистической манере и посвященные судьбам сельских пролетариев в Польше.

В 1930-е гг. получает значительное развитие и другой тип романа — психологический. В большинстве случаев здесь вместо традиционной проблемы «личность и общество» выдвигается проблема отношений «личности к личности», демонстрация отчужденного положения личности в обществе, лишающего ее права на гармоничное развитие. Новые краски в польскую прозу внесли обращенные к психологии современного человека повести мастера утонченного психологического рисунка Я. Ивашкевича «Барышни из Волчиков» (1932), «Мельница над Утратой» (1936), «Блендомерские страсти» (1936), а также произведения М. Кунцевич «Чужеземка» (1936), М. Хороманьского «Ревность и медицина» (1933), А. Рудницкого «Крысы» (1932), Т. Брезы «Адам Грывальд» (1936). Своего рода исключением в «психологическом реализме» этих лет явился социально-психологический роман З. Налковской «Граница» (1935). Рисуя в нем разные аспекты общественно-политической жизни в стране, писательница устанавливает социальную и историческую обусловленность человеческих действий, «границу» ответственности за свои поступки.

В 1930-е гг. гораздо большее внимание, чем прежде, стал привлекать субъективный мир человека. Огромную роль в поэтике играют интроспекция, внутренний монолог, поток сознания, а также всевозможные деформации оптики — гро-

inslav

теск, абсурд, пародия, которые постепенно стали восприниматься читателем столь же привычно, как в XIX в. классический реализм. Это новаторство блестящим образом воплотилось в творчестве «великой троицы» — С.И. Виткевича, Б. Шульца, В. Гомбровича. Разумеется, это очень разные писатели и объединяет их, пожалуй, лишь обостренное ощущение угрозы гибели бесспорных культурных ценностей и самой личности, угрозы, исходящей от потрясений XX в., таких, как кровопролитные мировые войны и господство тоталитарных систем. Их творчество пронизано катастрофизмом.

Философ, художник, прозаик и драматург С.И. Виткевич (Виткаций, 1885–1939) видел задачу искусства не в подражании жизни, а в том, чтобы пробуждать в читателе, зрителе, слушателе метафизические чувства, сильные и глубокие переживания генезиса и сущности человеческого бытия. В произведениях С.И. Виткевича преобладает гротеск, «метафорическая поэтика кошмара» (определение Ч. Милоша). В романах «Прощание с осенью» (1927), «Ненасытимость» (1930), в многочисленных драмах («Дюбал Вахазар или На перевалах Абсурда», «Сапожники», «Ян Мачей Кароль Бешеный» и др.), получивших мировое признание лишь в конце XX в., он выразил страх перед уродливым общественно-политическим развитием современного мира, в котором к власти приходят манипулирующие толпой маньяки-диктаторы. С наступлением господства посредственностей и уничтожением выдающихся индивидуальностей С.И. Виткевич связывал атрофию постоянных для человечества метафизических чувств. Свои пьесы он называл «неэвклидовыми драмами», которые не следуют никаким внешним законам, раскрывают «сферическую трагедию» бесконечной повторяемости жизненных событий и неразрешимости противоречий.

Талантливым экспериментатором в области психологической прозы был Б. Шульц (1892–1942). В его произведениях «Коричные лавки» (1934) и «Санаторий под клепсидрой» (1937) — воспоминаниях о детстве писателя, протекавшем в провинциальном Дрогобыче, о разнообразных психических комплексах, преследовавших его, — возникает причудливый мир, в котором смешано реальное и ирреальное, который как бы колеблется между сном и явью. Писатель отказывается и от реалистической фабулы, и от психологической мотивировки поступков героев. Страх перед непонятными законами, управляющими действительностью и противостоящими человеку, тип символики, дающий возможность ее многозначной интерпретации, сближают Б. Шульца с Ф. Кафкой.

Большую известность получило творчество В. Гомбровича (1904–1969). Уже в первом своем романе «Фердыдурке» (1937) он полемизировал с романтическими клише, показывал, что умами многих поляков все еще владеют стереотипы романтического мышления — надежда на чудо, идея польского мессианизма, мученичества, жертвенности и т.д. Эта тема была продолжена писателем в последующем творчестве.

В отличие от литературы предшествующего периода — «Молодой Польши», для которой была характерна смешанность идейно-художественных тенденций,

inslav

литературу межвоенного периода отличает их поляризация. С одной стороны, реалистический способ отражения действительности со всеми его вариантами (реализм социальный, психологический, «малый», натуралистический и т.д.). С другой — авангардистская поэзия, «экспериментальная» проза и драма. Но обе эти тенденции в своем напряженном противостоянии совместно обогатили польскую литературу XX в.

3.3. Гуманитарные дисциплины

Крупнейшим феноменом польской мысли стала львовско-варшавская философская школа. В строгом смысле слова это не школа, а философское течение, резко отличавшееся от традиционной польской ментальности своим рационализмом. Философы этой школы занимались всеми философскими проблемами, но прежде всего логикой. Школа возникла еще в 1895 г., когда во Львовском университете стал преподавать К. Твардовский (1868–1938), целью которого было научить поляков работать систематически, реализуя позитивистские методы «органической работы», мыслить методически, четко, ясно. К. Твардовский отделял философию как науку от философского мировоззрения, разрабатывал теорию суждения, а также стал создателем польского философского языка. Вокруг философа, возглавившего Львовский университет, сформировалась большая группа учеников. В 1920-е гг. центр школы перемещается в Варшаву. Для варшавской логической школы, представлявшей союз философов и математиков, характерна автономная трактовка логики, собирательное понимание философии. Неожиданный и громкий успех школы свидетельствовал о резком расширении польского культурно-ментального поля. Философы львовско-варшавской школы, в которую в разные периоды входило более ста ученых, что доказывает ее глубокое влияние на польскую культуру, наряду с аналитическими проблемами логики и математики занимались разработкой философии языка, считая его творением человека и орудием познания. Поэтому их не удовлетворял обычный, бытовой язык, далекий от логического совершенства, но все же способный к улучшению благодаря логическому анализу. Ориентацией на интересы индивидуумов характеризуется рационалистическая, интеллектуалистская этика этой школы, достигшей расцвета в 1930-е гг.

Львовско-варшавская школа оказала решающее воздействие на польскую мысль, которое реализовывалось благодаря деятельности целой плеяды крупных философов и их учеников, работавших в польских университетах. В 1904 г. возникло Польское философское общество, у истоков которого стоял К. Твардовский. Я. Лукасевич (1878–1956), после 1918 г. ставший ректором Варшавского университета, затем министром, применял метод строго логического анализа, который приводит к непротиворечивому, однозначному, согласованному с действительностью научному понятию. Т. Котарбиньский (1886–1981) был критически настроен по отношению к традиционному знанию, считая, что философия должна выступать как критика знания, основанная на чисто рациональном анализе. Он разработал оригинальную концепцию реизма — глобального мировоззрения, согласс-

inslav

но которому не существует общих, мыслимых предметов, а есть только «вещи», поскольку все телесно, в том числе всякая душа (учение соматизма). С. Лесьневский (1886–1939) особенно активно занимался математической логикой, считая ее фундаментом математических наук. В. Татаркевич впоследствии прославился как автор лучшего учебника «История философии» (1968). К. Айдукевич (1890–1963) ратовал за перепроверку старых и новых философских систем на основе логики, он разработал метод парафраз, построение логики обыденного языка. Считая философию совокупностью множества конкретных проблем и их решений, он пришел к крайнему эмпиризму. Метаматематика и эпистемология К. Айдукевича относятся к высшим достижениям школы. Мировую известность ей принес А. Тарский (1901–1983), с 1939 г. живший в США. Он разрабатывал теорию моделей, дал определение классического понятия истины как соответсвия факта и его языкового изложения. А. Тарский считал, что логика объединяет людей, и видел рационалистически оптимистическую картину развития человечества. Большое влияние он оказал на становление семиотики своей семантической теорией истины. Отдельно стояли философы Р. Ингарден — феноменолог и структуралист и Л. Хвистек — не только художник, но и логик, далекий, впрочем, от рационализма, обращавший особое внимание на нерационализируемые компоненты человеческой психики и деятельности.

В независимой Польше шел процесс создания национального образования от школьного до высшего. Все школы были переведены на польский язык, обновлены Варшавский университет и Виленский им. Стефана Батория, основаны Познаньский и Люблинский Католический университеты. Львовский университет приобретает уклон в точные и технические науки. Несколько теряет свое значение Ягеллонский университет в Кракове, как и вся краковская культурная жизнь, уступающая первенство новым, развивающимся центрам.

Гуманитарные науки переживают новый подъем. Живым классиком остается А. Брюкнер — крупнейший филолог, литературовед, фольклорист, автор этимологического словаря польского языка и курсов по истории польской и русской литературы, многотомной «Истории польской культуры» (1930–1939). Мировое признание получило польское языкознание в лице Т. Лер-Сплавиньского. Одним из крупнейших антропологов мира стал Б. Малиновский, вышедший из среды «Молодой Польши», близкий к С.И. Виткевичу перед первой мировой войной, но уехавший в Англию и именно там благодаря также длительному пребыванию среди аборигенов Австралии и Океании выработавший функциональную теорию культуры.

В исторической науке утверждается историко-юридическая школа (О. Бальцер, С. Кутшеба), для которой характерен критический подход. В противовес этому неоромантическая концепция польской истории представлена в трудах С. Закшевского и Ш. Аскенази. Сохранял свои позиции неопозитивизм, достигший благодаря социопсихологическому методу М. Хандельсмана значительных результатов. Особое внимание историков было обращено на экономическую и социально-политическую историю Польши в Средневековье и раннее Новое время.

inslav

Педагогом мирового значения становится Я. Корчак (Х. Гольдшмит, 1878–1942). Его педагогика, отрицающая авторитарные методы, имеет последовательно демократический характер. Я. Корчак стоит на предельно гуманистических позициях, призывая видеть в ребенке самостоятельную человеческую личность и уважать ее. Он разрабатывает теорию «великого синтеза ребенка» и его понимания, основанного на всестороннем изучении детства, ставит проблему «общество – дети», решаемую через изменение отношения родителей к детям. Свою педагогическую теорию, подкрепленную практической деятельностью на посту директора еврейского «Дома сирот» (1912–1942), он изложил в книге «Как любить ребенка» (1919–1929). В ней отстаиваются положения о полноценности детства как этапа жизни, об участии ребенка в процессе воспитания путем самопознания, самооценки, самоконтроля, самосовершенствования. Своеволие ребенка снимается не словами, не наказаниями, а адаптацией к формам коллективной жизни. Индивидуальный подход к каждому ребенку исключает воспитание обезличенного человека. Я. Корчак обогатил литературу произведениями для детей и о детях («Король Матиуш I», 1923). Детям он остался верен до конца жизни, предпочтя погибнуть вместе со своими воспитанниками в фашистском концлагере.

3.4. Изобразительное искусство, музыка, театр, кино

Изобразительное искусство сохраняет свою ориентацию на Францию, но западный авангардизм лишь в малой степени затронул польских художников: в их творчестве он предстает более камерным, довольно умеренным, скорее декоративным, чем конструктивным. Радикальный авангард возникает в польском искусстве 1920-х гг. под влиянием русского авангарда, но не становится в отличие от последнего ведущим течением. В целом польским художникам XX в. присуща постоянная смена манеры и стилей. Они работают во всех мировых направлениях, но из-за этого часто утрачивают индивидуальное своеобразие творчества.

Продолжаются поиски «национального стиля», который ведущий график этого периода В. Скочиляс (1883–1934) отождествляет с модернизированной интерпретацией искусства гуралов (татранских горцев), продолжая тем самым традиции «Молодой Польши», но придавая своим гравюрам на дереве, созданным с использованием приемов народной и средневековой ксилографии, экспрессивное звучание, чеканность формы. Это направление продолжил в более обобщенных, монументализированных формах (цикл «Шлембарк», 1930-е гг.) Т. Кулисевич (1899–1988).

Объединение «Польские формисты» (с 1917 г.), охватывавшее художников почти всей Польши, ориентировалось на экспрессионизм и кубизм в их более смягченном варианте. Формизм как течение во многом определил облик польского искусства межвоенного периода. Для формистов характерны конструктивность композиции, анализ необычных сопоставлений плоскостей, объемов и масс, стремление к синтезу новейших стилей. Ведущей фигурой формизма был поэт, художник, теоретик Т. Чижевский (1885–1945), всегда склонный к эксперименту и

inslav

объединению инновационных элементов от кубизма до дадаизма. Крупными фигурами формизма также были братья Збигнев (1885–1958) и Анджей (1888–1961) Пронашко, тяготевшие в своих кубистических произведениях к ясности формы и к экспрессии. Вторая фаза формизма — зонизм («стрефизм») связана с именем философа, математика, писателя, критика и художника Л. Хвистека (1884–1944). Близость к футуризму, зональное построение пространства («Банкет», 1925), элементы примитивности и детского творчества, трактовка искусства как игры характерны для Л. Хвистека, к концу жизни вернувшегося к идеям гуманизма. В 1930-е гг. Л. Хвистек был профессором математической логики Львовского университета, во время войны, уже как советский гражданин, он преподавал в Тбилиси, где и умер. На интеллектуальную жизнь Польши оказали влияние его книги «Проблемы духовной жизни в Польше» (1933) и «Дворцы бога» (1939). Скульптор-формист А. Замойский, работавший в Германии, Франции, Бразилии, прошел весьма характерный путь от геометризма к классичности.

Одно время примыкал к формизму С.И. Виткевич, обосновывавший учение о чистой форме. Однако он не перешагнул рубежа фигуративности, что составляет основное противоречие его творчества как художника. В своем драматургическом и изобразительном творчестве С.И. Виткевич развивает сходные образы и использует одинаковые приемы: доведенный до высшего напряжения гротеск, абсурдность и катастрофичность бытия, разгул злых, демонических сил, управляющих человеком (особенно в портретах), тайная угроза, исходящая из космического пространства. Он выступил новатором в фотоискусстве («Пятикратный автопортрет», 1917). Как художник С.И. Виткевич прошел мимо многих современных ему левых течений, эволюционировав от сецессии к сюрреализму. Объявив в 1924 г. о «конце живописи» как искусства, он перешел к портрету, который считал прикладным видом творчества, и организовал собственную «портретную фирму». Его портреты представителей польской интеллигенции гротескны по сути, они выявляют демоническое начало в человеке. Стремившийся к «чистой форме» С.И. Виткевич считал, что к ней можно прийти только иррациональным путем через метафизическое постижение «Тайны Бытия», реализуемое в момент творческого акта, что роднит искусство, религию и философию.

Возникает множество художественных групп («Ритм», «Презенс», «Общество современных художников», «Форма» и др.), которые, склоняясь то к одному, то к другому новейшему течению, по сути формируют широкое поле польского искусства с характерным для него синтетизмом. Ведущим художественно-образовательным учреждением остается Краковская Академия художеств. В Варшаве активно работают Институт изобразительных искусств (с 1925 г.) и Институт пропаганды искусства (с 1930 г.), в создании которых принимал участие чрезвычайно разносторонний художник С. Жецкий. Особняком стоял Т. Маковский (1882–1932), живший в Париже, соединивший в своей оригинальной живописи обобщенные, геометризированные формы с наивной повествовательностью и по-детски чистым восприятием. Ф. Коварский (1890–1948) оставался верен ре-

inslav

алистическим принципам, его живопись, приглушенная по колориту, тяготеет к монументализму и героизации («Национальное правительство 1863 года», 1937; «Пролетариатчики», 1948). Художник стремился к новому синтезу искусств, достигаемому союзом живописи и архитектуры, ориентированным на простого человека, приобщающегося к высокому искусству прямо на городских улицах. Приверженцами экспрессионизма проявили себя члены познаньской группы «Бунт» Е. Хулевич, М. и С. Кубицкие, В. Скотарек, но влияние экспрессионизма было гораздо шире и затронуло очень многих польских художников.

Неоклассические тенденции в польской живописи впитали в себя специфику «новой вещественности», о чем свидетельствует творчество таких разных по темпераменту, месту жизни и принадлежности к группировкам художников, как живший около Налэнчова формист Я. Межеевский, творивший в Польше, Германии и Париже Э. Зак, глава Виленской школы Л. Сленьдзиньский, варшавянин Р. Крамштык — лучший портретист польской интеллигенции, прославившиеся на Западе М. Кислинг и Т. Лэмпицкая. Последняя отразила в живописи новый тип женщины 1920–1930-х гг. — деловой, энергичной, монументальной. Чрезвычайно интересны два ведущих художника «Братства св. Луки»: своеобразный неоклассицизм с оттенком гиперреалистичности и гротескности демонстрирует Я. Готард, а Б. Цибис от кубизма, близкого к его русскому варианту, приходит в 1930-х гг. к магическому реализму.

Ученики Ю. Панкевича и В. Вейсса, жившие во Франции, организовали в 1923 г. «Комитет Парижский» (КП) как филиал Краковской Академии художеств. Его членам — капистам — присуще особое понимание колоризма, роли цвета в живописи. Они развивают традиции импрессионизма в своих простых по сюжету пейзажах, натюрмортах, фигурных композициях. Основа художественной выразительности у капистов — цвет, сама краска, наносимая на полотно трепещущими мазками, поэтому их также называют колористами. Колорит формирует настроение, обычно лирически-созерцательное, передает вибрацию свето-воздушной среды. З. Валишевский (1897–1936), начавший свой путь в России, в своих трепещущих, ярких полотнах отразил влияние литературы, мифологии, театра. Классические реминисценции у него носят характер спонтанного проявления историко-культурной памяти в подчеркнуто театрализированных формах. Наиболее сконцентрированно и последовательно постулаты капизма (колоризма) выразил Я. Цибис (1897–1972), ставший в 1946 г. профессором Варшавской Академии художеств. Видными представителями этого течения были созерцательно-наивный А. Нахт-Самборский, вернувшийся в Польшу; динамичный Ю. Чапский, позднее заключенный ГУЛАГа, офицер Армии Андерса и одна из значительнейших фигур польской эмиграции в Париже после войны; Э. Эйбиш, ставший на родине видным деятелем послевоенной художественной жизни, но сохранивший верность колоризму.

Скульптор Х. Куна (1879–1945) в 1920-е гг. перешел от сецессии к неоклассицизму, создав серию рафинированных, прихотливых по силуэту, сдержанных по экспрессии, очень гармоничных произведений, лучшее из которых — «Ритм».

inslav

Искусство независимой Польши было представлено на Всемирной выставке декоративных искусств в Париже (1925), где оно получило широкое признание. Одним из лучших экспонатов стал деревянный рельеф «Рождество» (1925) Я. Щепковского (1978–1964), в котором идеально сочетались на католической духовной основе традиционализм, народный наивизм и рафинированный конструктивный кубизм, что делает это произведение шедевром польской пластики. В творчестве К. Дуниковского, остающегося крупнейшим польским скульптором, появляются новые тенденции. Вдохновившись ренессансным памятником Вавеля он создает (на протяжении многих лет) свой цикл «Вавельские головы» (раскрашенное дерево), сочетающий формы классической, геометризированной и народной деревянной пластики, что придает циклу особую цельность, сдержанную динамику и острую выразительность. Персонажами становятся видные деятели польской истории и культуры. К. Дуниковский создал репрезентативную портретную галерею как квинтэсенцию польскости, польской культуры.

Чисто авангардной была группа «Блок», созданная в 1924 г. в Кракове М. Щукой (1898–1927) после успеха «Выставки нового искусства» (Вильно, 1923), представившей программу польского авангарда. М. Щука отстаивал необходимость тесной связи нового искусства с социальностью, революционностью, был очень разносторонним мастером, особенно интересны его фотомонтажи и пространственные абстрактные архитектурные конструкции. Наиболее радикальной была концепция унизма, разработанная и воплощенная крупнейшим польским авангардистом В. Стшеминьским (1893–1952). Унизм утверждает равенство всех элементов беспредметной картины, равномерность их размещения, статику, что позволяет достигнуть, как считал автор, «оптического единства всей композиции». Унизм был очень близок творческим идеям В. Татлина, К. Малевича (кстати, поляка по национальности) и Э. Лисицкого в России / СССР, с которыми В. Стшеминьский работал, но от них его отличают повышенный декоративизм, чисто оптическое восприятие и подчеркнутая рукотворность произведения. Он считал, что дальнейшее развитие искусства обусловлено индустриализацией, подчиненностью машине, поэтому неизбежен всеобщий переход к абстрактной пластике. Сциентистско-технологический подход к искусству привел В. Стшеминьского к открытию принципов будущего поп-арта и минимализма. По этому же пути шло раннее творчество Х. Берлеви (1894–1967), проводившего в Берлине в 1920-е гг. кинетическо-структурные опыты, выявлявшие «механическую фактуру», упразднявшую в искусстве индивидуальные элементы. Скульптор К. Кобро (1898–1951) также вышла из русского авангарда. Ее «пространственные композиции» 1920-х – 1930-х гг. относятся к наиболее значимым достижениям мирового авангарда, они характеризуются динамизмом, «антипредметностью», использованием цветовых плоскостей. Приверженец геометрической абстракции Х. Стажевский (1894–1988) синтезирует унизм и неопластицизм. К. Хиллер (1891–1939), автор эссе «Новое видение» (1934), стремится в абстрактно-геометрических картинах («Композиция 0», 1927) к декоративизму, к «определенной психопластической

inslav

атмосфере» (определение художника). Динамикой геометрических и биологических форм наполнены его абстрактные фотографии («гемограммы»). Творчество этих художников, центром которого была Лодзь, успешно представляло польский авангардизм в Праге, Париже, в самой Польше, где в Варшаве в 1928 г. открылся большой Салон модернистов. Возникшее в начале 1930-х гг. объединение художников и поэтов «а.г.» («реальный авангард») во главе с В. Стшеминьским и Х. Стажевским сосредоточилось на создании авангардной визуальной книги и достигло впечатляющих результатов. При этом В. Стшеминьский уже отвергал связь авангардного искусства с «социально-политическим заказом», делавшим искусство слугой тоталитарных режимов, и подчеркивал его самоценность, призывая создавать музеи современного искусства.

В 1933 г. формируется Краковская группа художников, представляющая следующую фазу польского модернизма, обозначившую отход от его радикализма. Левизна, революционность политических убеждений членов группы (Х. Вициньского, Й. Стерна, Л. Левицкого, М. Яремы, Т. Кантора) привела в их искусстве к требованию широкого, не узкодоктринального отражения сложности мира, чему стилистически более соответствовал неопластицизм. В послевоенной Польше именно эти художники станут носителями авангардной традиции. Привычные, традиционные формы в искусстве отстаивал близкий к властям Польши «Блок профессиональных художников».

В архитектуре, переживавшей в независимой Польше подъем, связанный со строительством репрезентативных государственных и общественных зданий, а также вилл и новых городских кварталов, значительную роль играли выпускники Петербургской Академии художеств, уже зарекомендовавшие себя в России как приверженцы классической традиции. М. Лялевич строит в Варшаве Аграрный банк и Геологический институт, многочисленные банки в провинции и возвращает классический облик Дворцу Сташица (1926), А. Шишко-Богуш возводит здание Всеобщей сберегательной кассы в Кракове (1925), К. Скуревич прославился как создатель частных построек для маршала Пилсудского и нового Сейма Польши (1923), в котором сильны воздействия конструктивизма, переосмысленные, однако, в неоклассическом духе. Примерно с 1925 г. ведущим направлением становится функционализм, причем в двух видах — строгом, пуристском варианте и так называемом «академическом конструктивизме». Первому способствовало участие архитекторов в авангардных объединениях «Блок» и «Презенс», второму — школа архитектора Р. Сверчиньского (Банк народного хозяйства в Варшаве, 1929). Конструктивизм с польским национальным оттенком создавал Я. Кощиц-Виткевич (Высшее коммерческое училище и Национальная библиотека в Варшаве, 1926). Классический план в сочетании с пуристическими приемами, что в целом весьма близко архитектуре арт-деко, демонстрируют здания Национальных музеев в Варшаве (арх. Т. Толвиньский, 1927–1934) и Кракове (арх. Б. Шмидт, Я. Юрашиньский, Ю. Думницкий, 1939). Видными представителями пуризма стали Р. Гутт (Школа политических наук, 1926 и Управление социального стра-

inslav

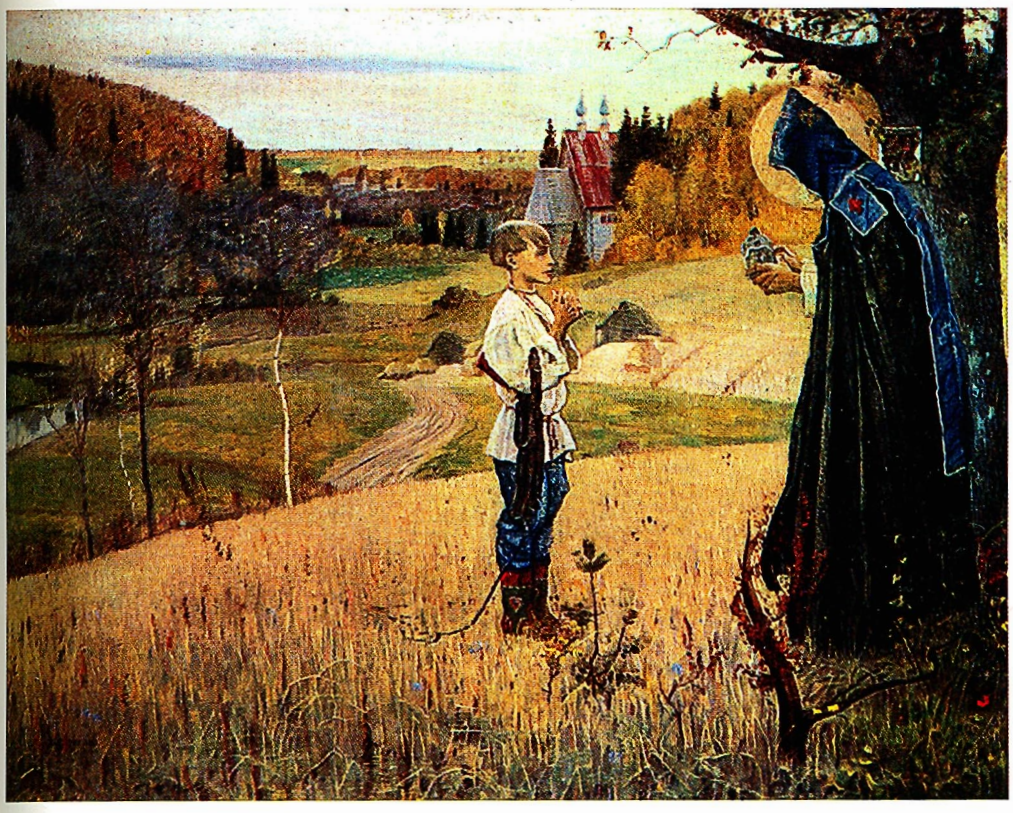
хования в Варшаве, 1930) и Б. Пневский (пансион «Патрия» в Кринице, 1934; павильон Польши на Всемирной выставке в Париже, 1937). Реализация новых градостроительных планов придала современный облик многим польским городам.

В целом для польской художественной жизни межвоенного двадцатилетия характерна дисперсность, доминирование Варшавы, Кракова, в некотором отношении Лодзи, Львова как локальных центров, активная многолетняя работа художников за рубежом (Франция, Германия, Америка), что обусловило распыленность польского искусства, и сейчас затрудняющую создание целостной картины его развития, провинциальность художественной жизни в Польше, хотя сами художники находились в главном потоке развития европейского искусства.

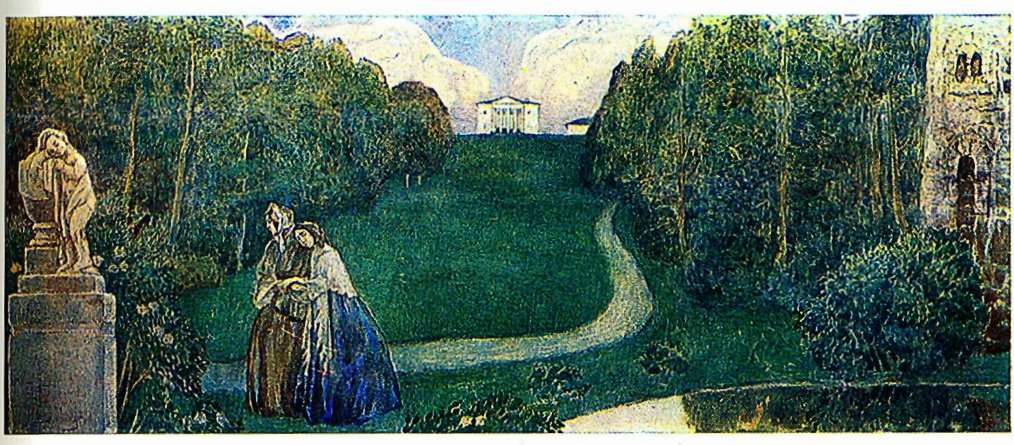
В музыке центральное место продолжает занимать К. Шимановский, который в межвоенный период получает признание во всем мире и у себя на родине, где как директор Варшавской консерватории не перестает бороться против провинциальной рутины, за новое искусство, за творческое осмысление богатств польского фольклора, что соответствовало общим поискам «национального стиля», столь ярко выраженным в графике В. Скочиляса. Сложную проблему смены языческой цивилизации христианской, искушения и соблазна композитор ставит, но не решает в опере «Король Рогер» (1920–1924, либретто Я. Ивашкевича), вошедшей в ряд оперных шедевров XX в. В поисках культуры, не замутненной цивилизацией, композитор обращается к Востоку, затем к польскому фольклору с его объективизмом эмоций, ощущением стабильности, четкости звукового мира. Он выводит на мировую сцену польскую народную культуру в балете с пением «Харнасе» (1923–1931), написанном для «Русского балета» С. Дягилева. К. Шимановский не только цитирует фольклор, но овладевает его образной и конструктивной системами («Курпёвские песни», 1929), пропуская его сквозь призму мировосприятия современного человека, ищущего в иных культурных пластах (от чужих, экзотических до своих, архаических) второй план, иные смыслы, пути к духовному преобразованию вещного мира, противоядие торжествующему капитализму. Таков подход композитора и к старопольской музыке («Stabat Mater», 1926). «Польский колоризм» музыки Шимановского 1920–1930-х гг. тяготеет к конструктивности музыкального мышления, к неоклассицизму с его более строгими средствами выразительности (Симфония № 4, 1932), но все же остается эмоциональным, созерцательным, лишенным внутреннего конфликта. В этом состоит цельность всего творчества К. Шимановского.

В 1930–1940-е гг. молодое поколение композиторов (Г. Бацевич, М. Списак, Б. Шабельский, А. Малявский) переживает сильное увлечение неоклассицизмом. Музыкальный язык становится конкретным, четким, конструктивным, ясным, ориентированным на французскую «Шестерку» (особенно у членов «Объединения молодых музыкантов-поляков в Париже»). Главенствуют идеи формы, абсолютной музыки, объективности, концертности. Как часть этой программы рассматривалась и работа с архаическими пластами польского фольклора и старинной музыкой. Композиторы входили в новый универсальный европейский стиль, не теряя своей специфики, точнее, органично вплетая ее в конструкции неоклас-

inslav



1. М.В.Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1923 (авторское повторение картины 1890 г.)

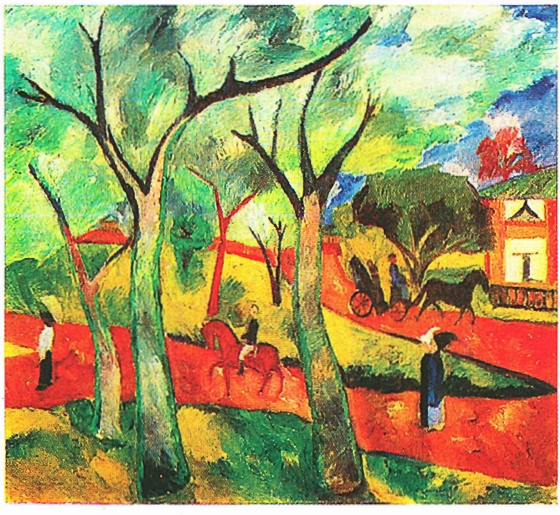


2. В. Э.Борисов-Мусатов. Сон божества. 1905.

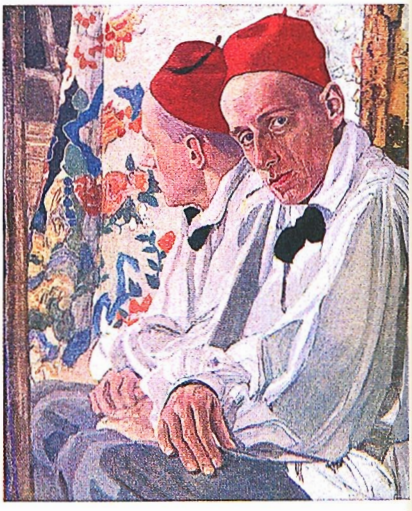
inslav

3. В.В.Кандинский. Черное пятно. 1921.

4. К.С.Малевич. Динамический супрематизм. 1916.



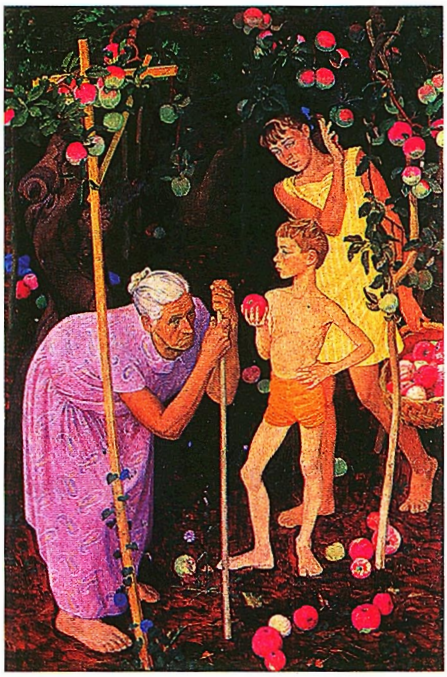
5. Н.С.Гончарова. Весна. Петровский парк. 1906.



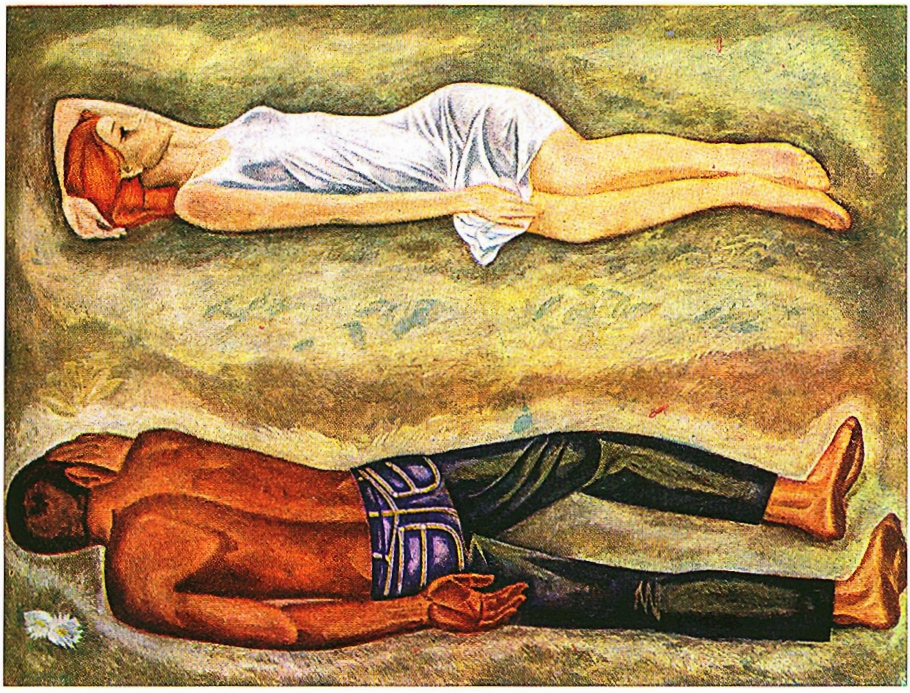
6. А.Я.Головин. Портрет В.Э.Мейерхольда. 1917.

inslav

7. А.А.Дейнека. Футболист. 1932.

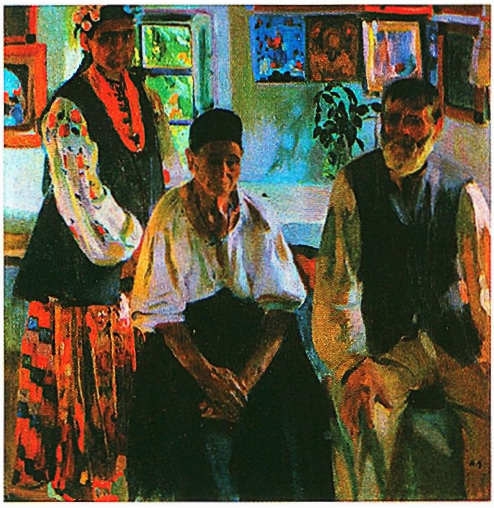


8. Д.Д.Жилинский. Под старой яблоней. 1969.

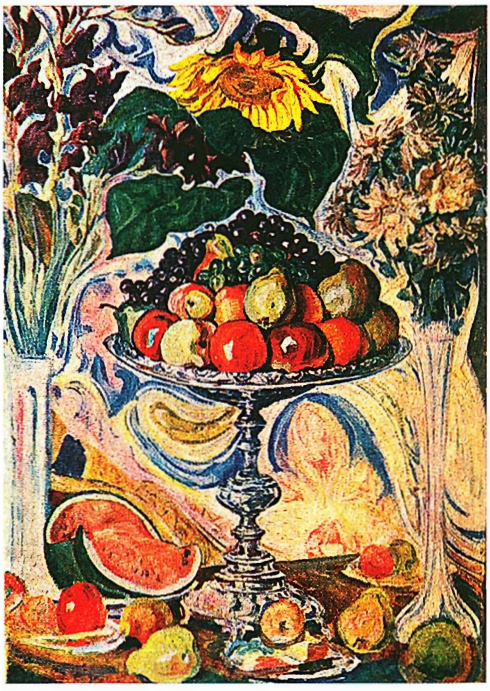


9. В.Е.Попков. Двое. 1966.

inslav



10. О.Мурашко. Крестьянская семья. 1914.



11. О.Новакивский. Богатство Украины. 1917.

12. М.Рокицкий. Яблоня. 1923.

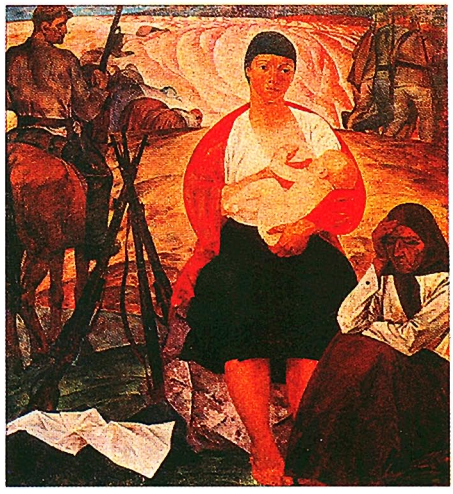
13. Ф.Кричевский. Семья (из триптиха «Жизнь»). 1927.

inslav

14. А.Петрицкий. Инвалиды. 1924.

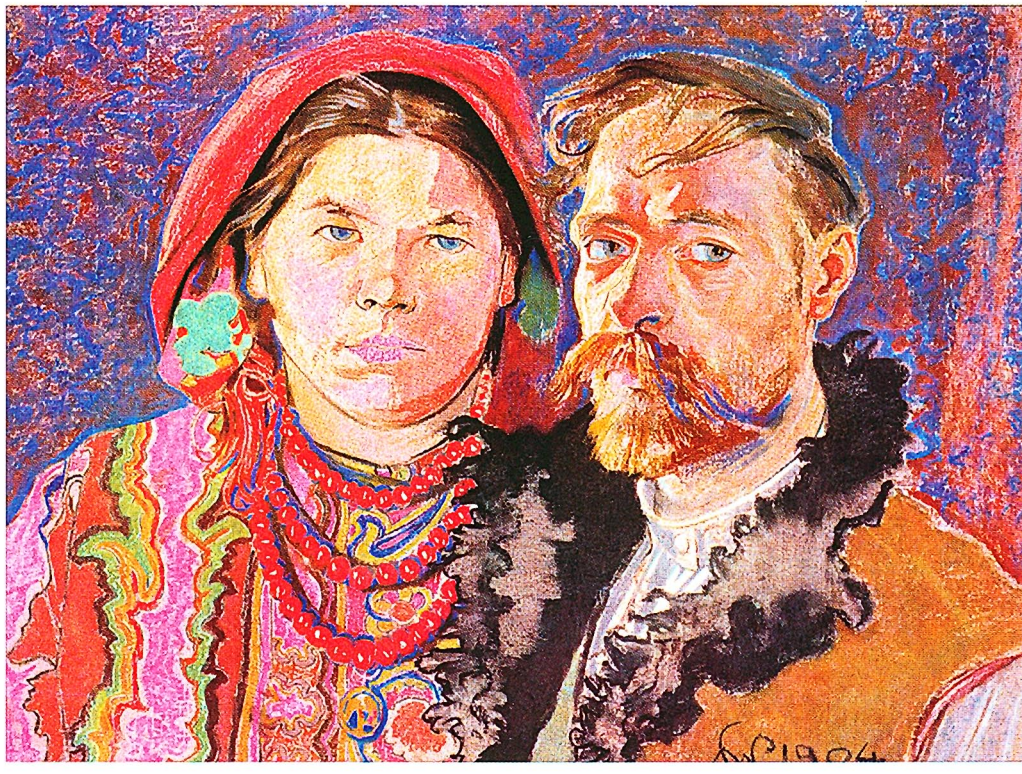
15. Т.Яблонская. Невеста. 1966.

inslav



16. М.Савицкий. Партизанская мадонна. 1967.

17. Г.Ващенко. Раздумье. 1977.

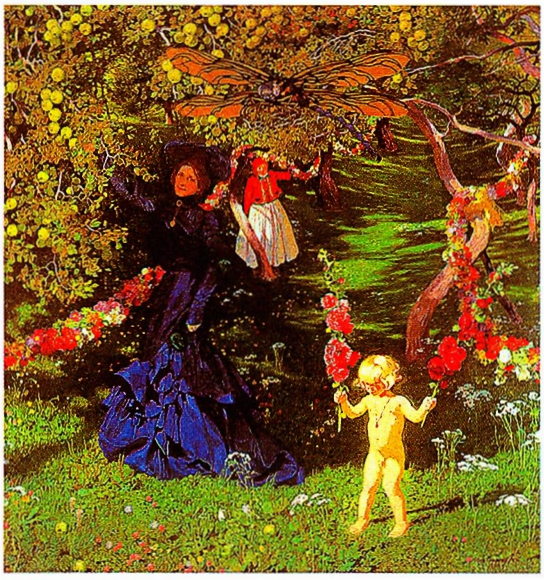


18. С.Выспяньский. Автопортрет с женой. 1904.

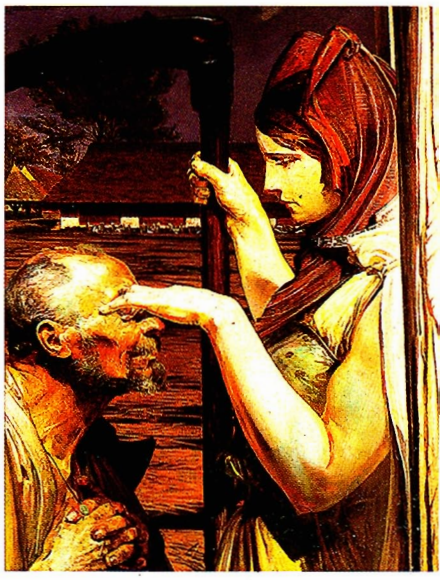
inslav

19. С.Выспяньский. Полония. 1894.

inslav



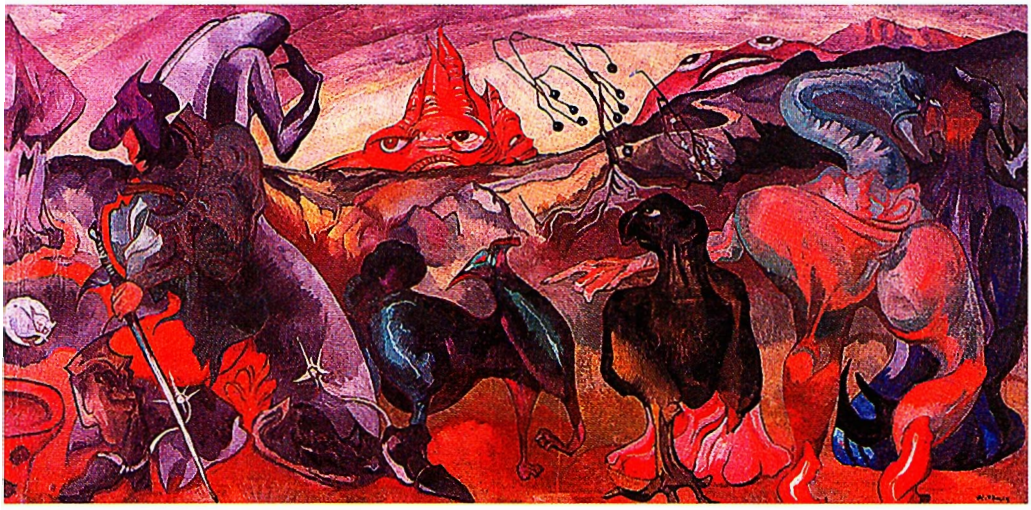
20. Ю.Мехоффер. Дивный сад. 1903.



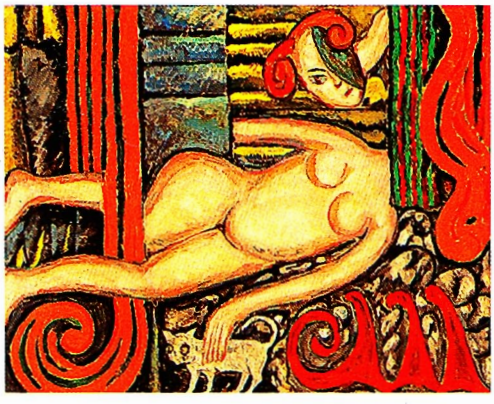
21. Я. Мальчевский. Смерть. 1902.

22. Я.Мальчевский. Польский Гамлет. 1903.

inslav



23. С.И. Виткевич. Фантазия-байка. 1922.

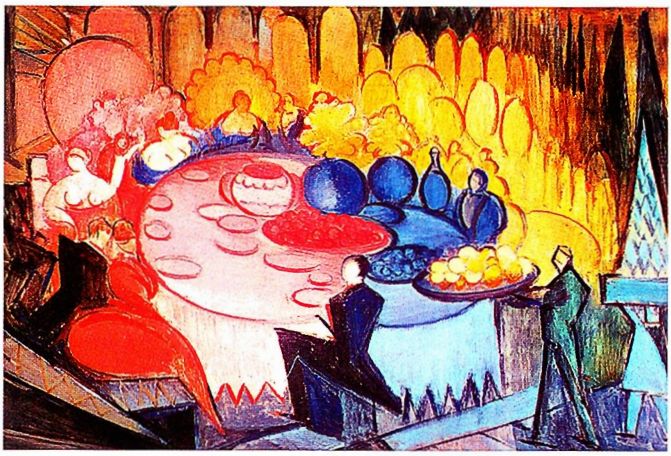


24. Т.Чижевский. Обнаженная с котенком. 1920.

25. Т.Маковский. Сапожник. 1930.

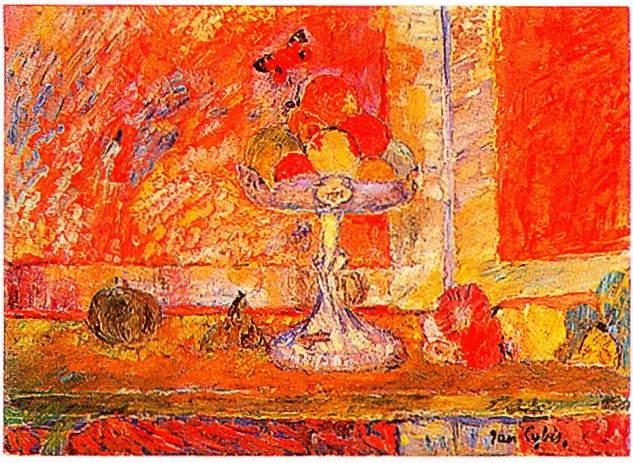
inslav

26. Р.Крамштык. Портрет Я.Лехоня. 1919.



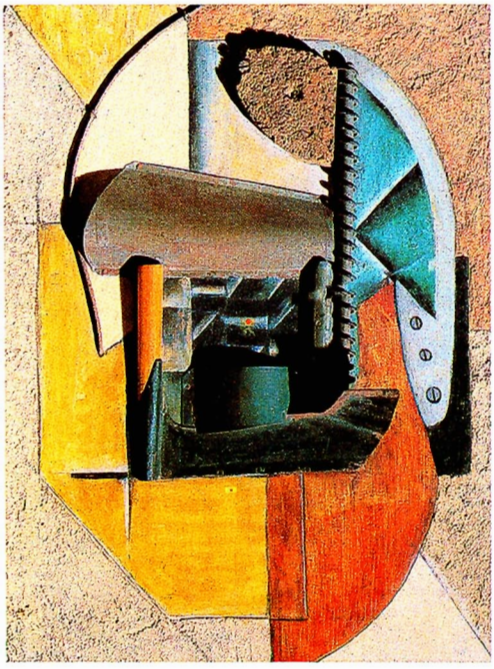
27. Л.Хвистек. Банкет. 1925.

28. З.Валишевский. Дон Кихот и Санчо Панса. 1934.

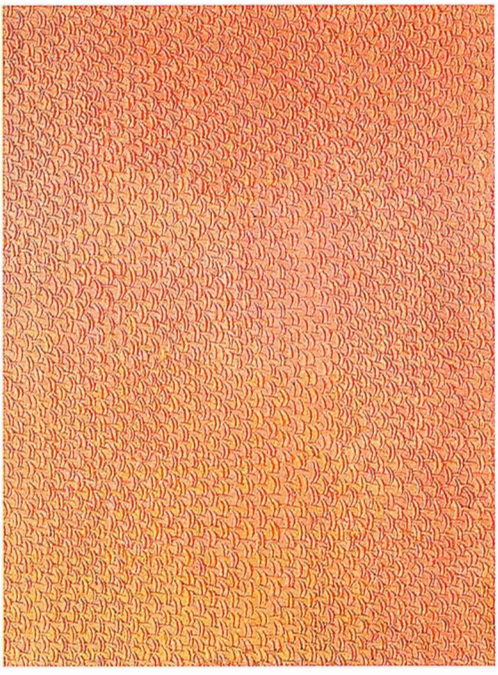


29. Я Цибис. Натюрморт с бабочкой. 1931.

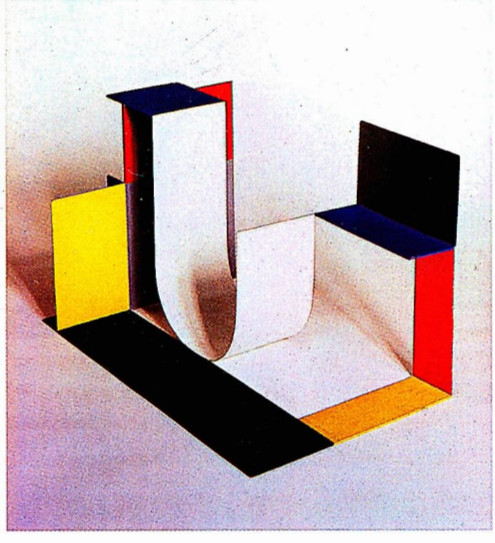
inslav



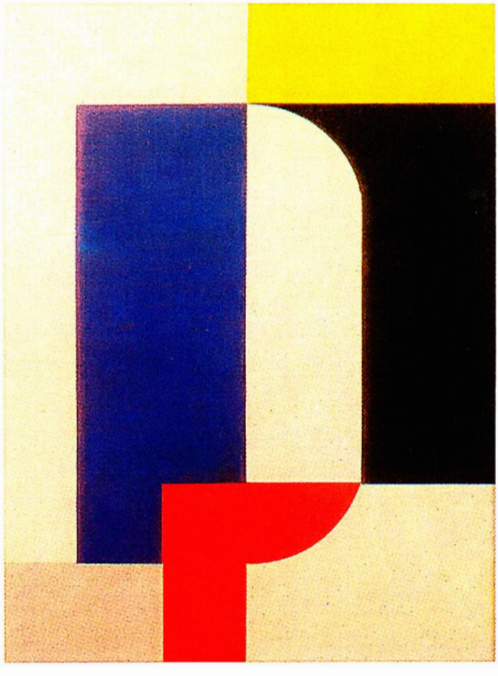
30. В.Стшеминьский. Орудия и продукты производства. 1920.



31. В.Стшеминьский. Унистская композиция № 11. 1932.

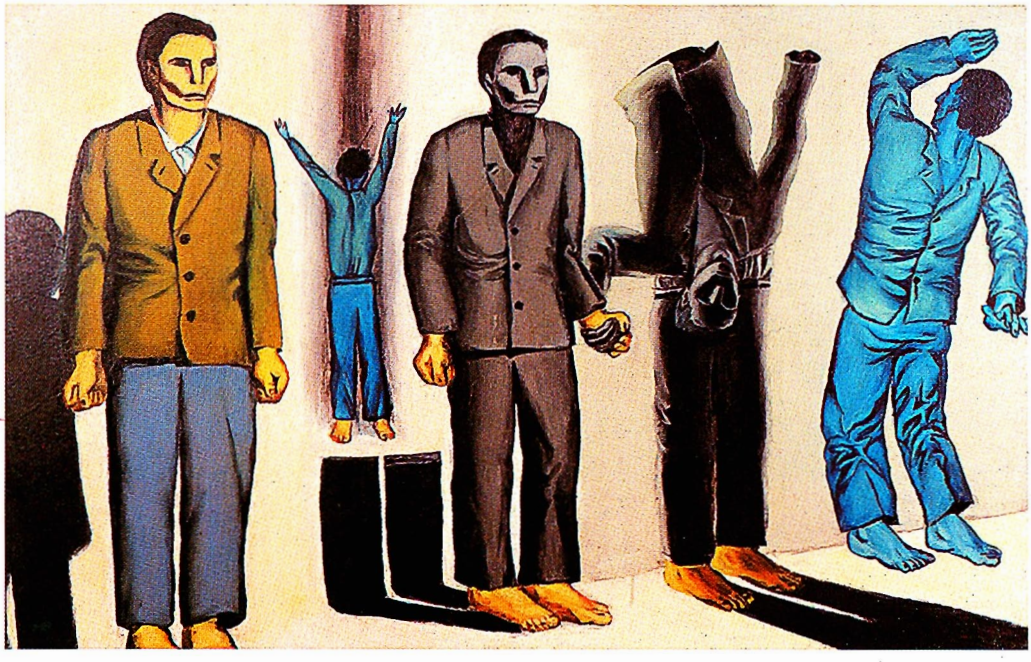


32. К.Кобро. Пространственная композиция № 4. 1929.



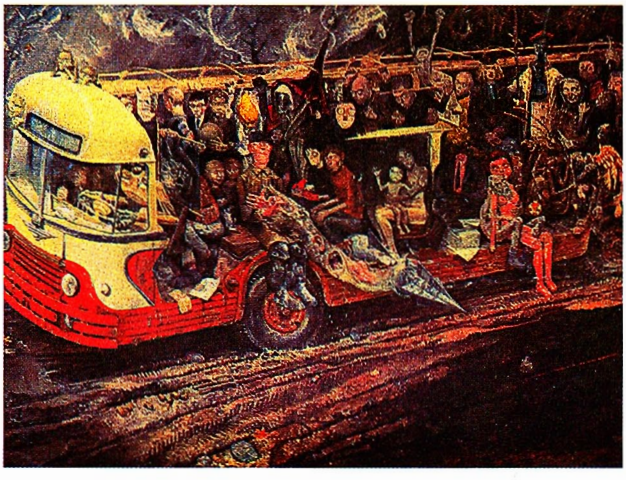
33. Г.Стажевский. Композиция. 1930.

inslav



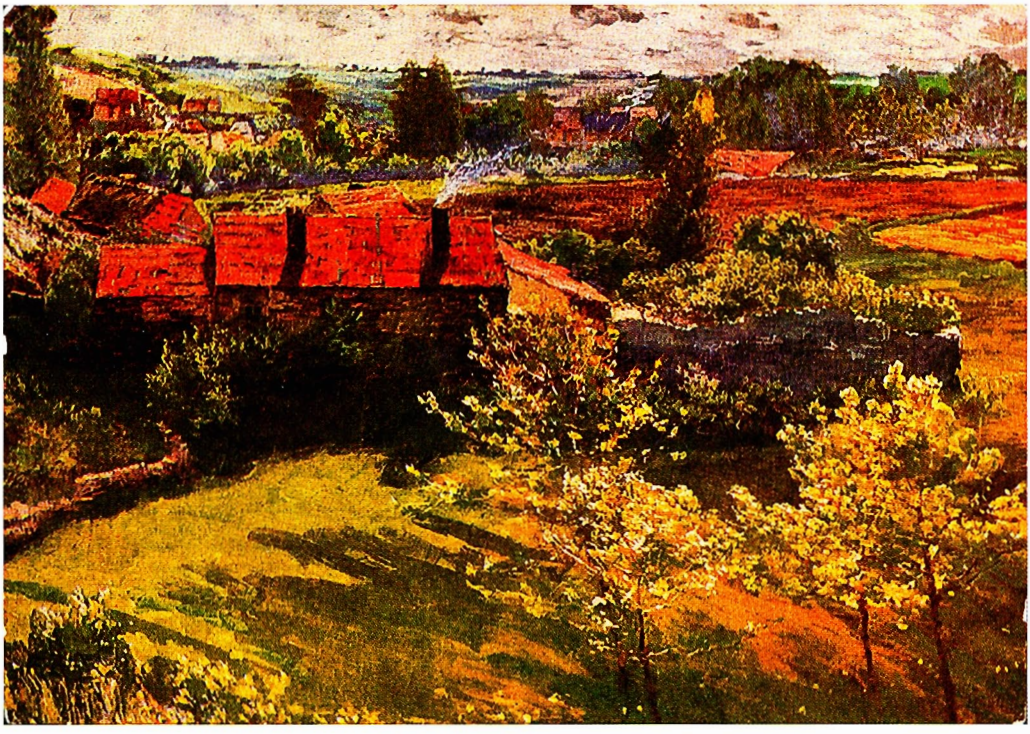
34. А.Врублевский. Расстрел VIII. 1949.

35. Е.Новосельский. Виолончелист. 1959.



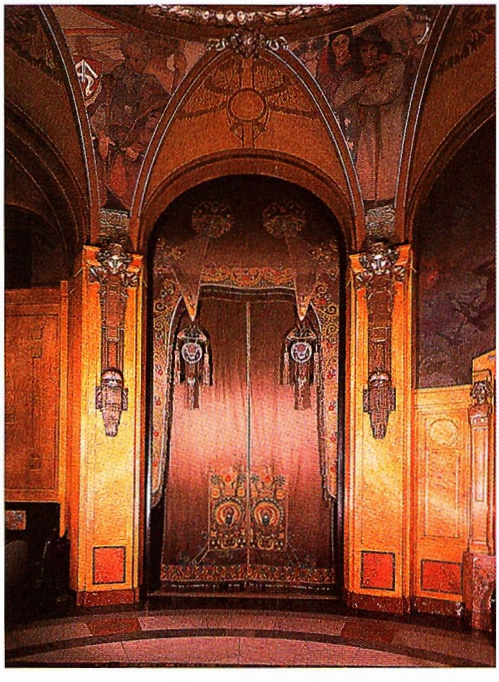
36. Б.В.Линке. Автобус. 1961.

inslav



37. А.Славичек. Июньский день. 1899.

38. А.Муха. Плакат «Певческое общество моравских учителей». 1911.

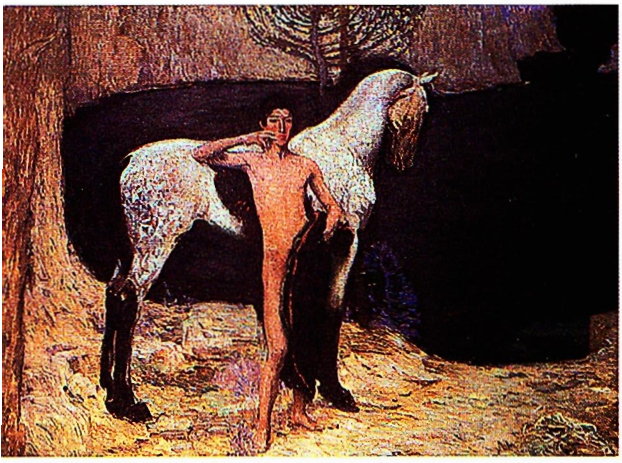


39. А.Муха. Декор Приматорского салона Муниципального дома в Праге. 1910.

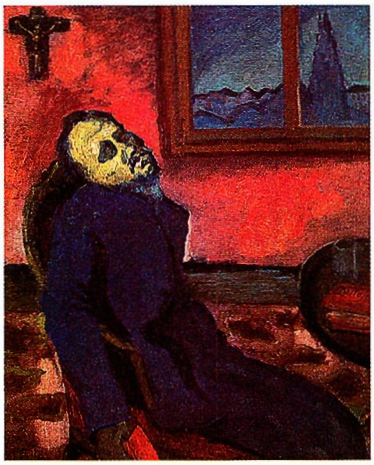
inslav

40. А.Муха. Апофеоз славянства. 1928.

inslav

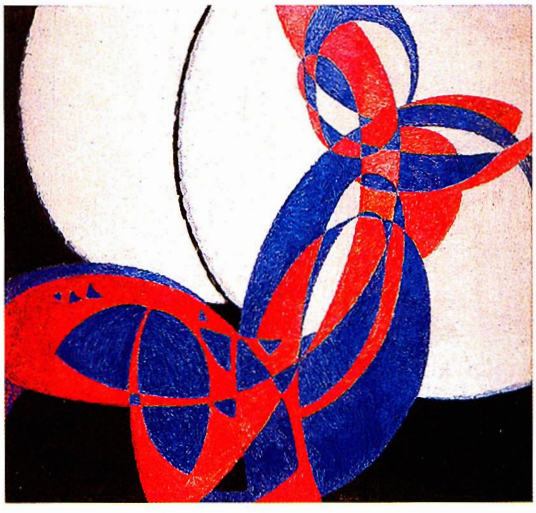


41. Я.Прайслер. Черное озеро. 1904.



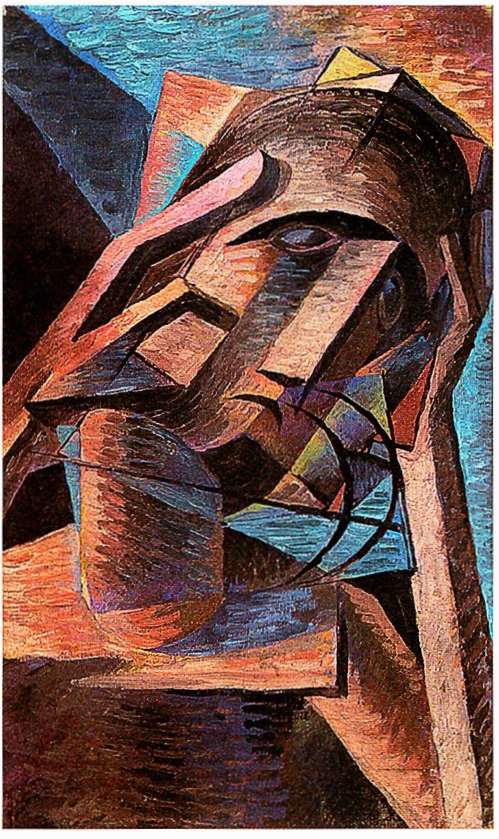
42. Э.Филла. Читатель Достоевского. 1907.

43. Ф.Купка. Клавиши-озеро. 1909.



44. Ф.Купка. Фуга в два цвета (Аморфа). 1912.

inslav



45. Б.Кубишта. Медитация. 1915.

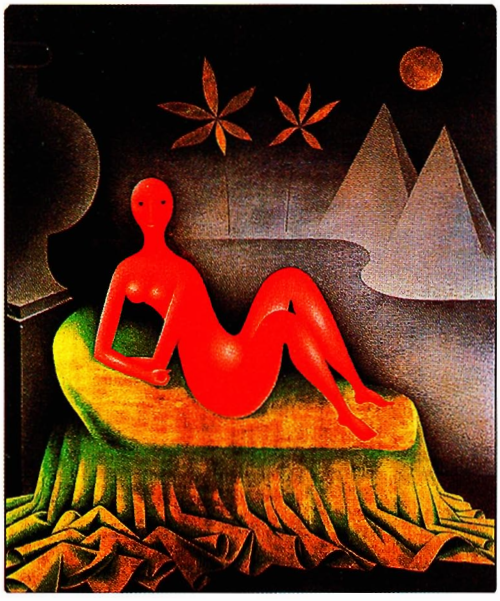
46. Й.Чапек. Черный король. 1920.

47. В.Шпала. Далматинский пейзаж. 1913.

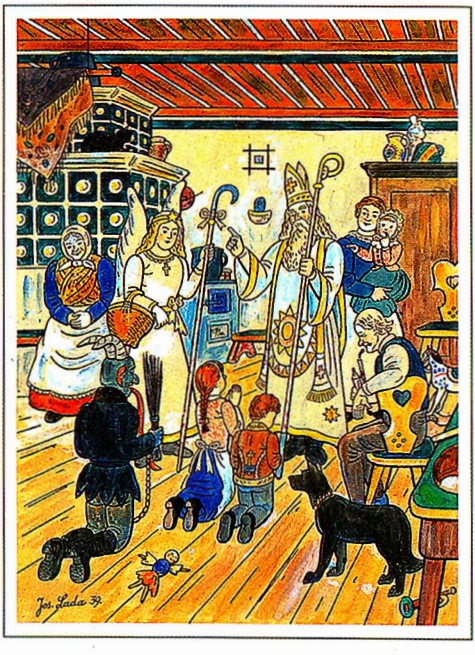
48. Р.Кремличка. Знойный полдень. 1921.

inslav

49. Я.Зрзавый. Нагорная проповедь. 1912.



50. Я.Зрзавый. Клеопатра. 1942—1957.

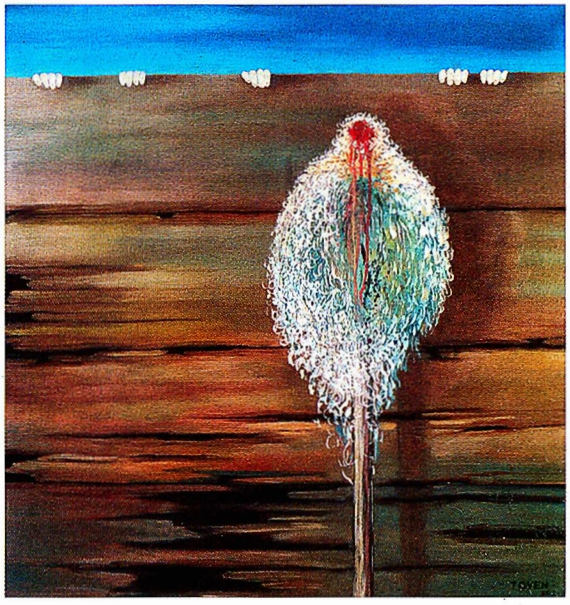


51. Й.Лада. День святого Микулаша. 1939.

52. Й.Лада. Пасхальная открытка. 1938.

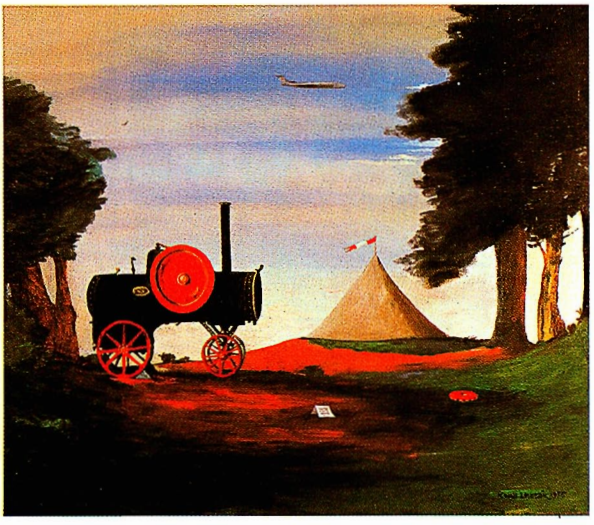
inslav

53. И.Штырский. Акации. 1931.



54. Тойен. Ужас. 1937.

55. Ф.Гудечек. Вечное движение для цветов ветра. 1940.



56. К.Леотак. Паровая машина. 1975.

inslav

57. М.Галанда. Мадонна. 1933.

58. М.Бенка. Женщины, несущие сено. 1931.

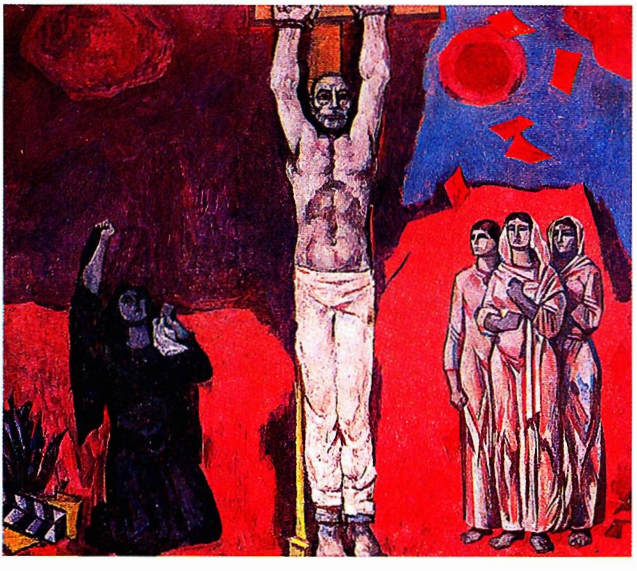
59. Л.Фулла. Сельская свадьба. 1957.

inslav

60. В.Димитров-Майстора. Невеста. 1935.

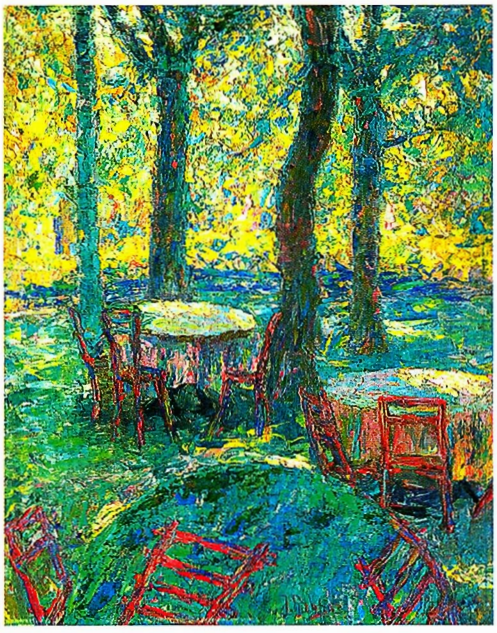
61. Ц.Лавренов. Рильский монастырь. 1943.

62. С.Русев. Народ прощается с патриархом Евфимием Тырновским. 1969.

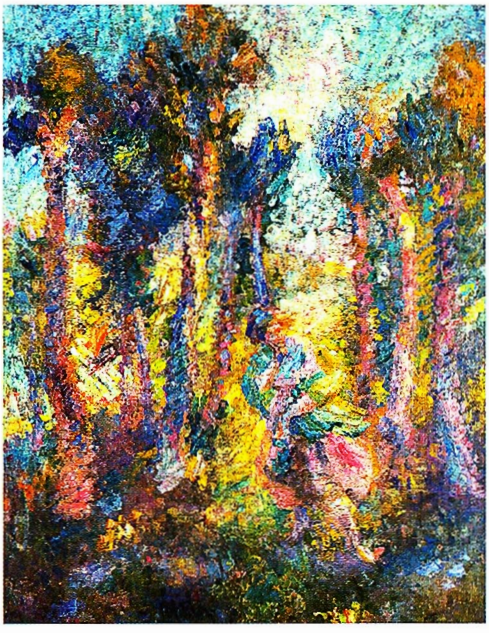


63. С.Сотиров. Солнце над Чили. 1976.

inslav



64. И.Грохар. Штемарская усадьба. 1907.

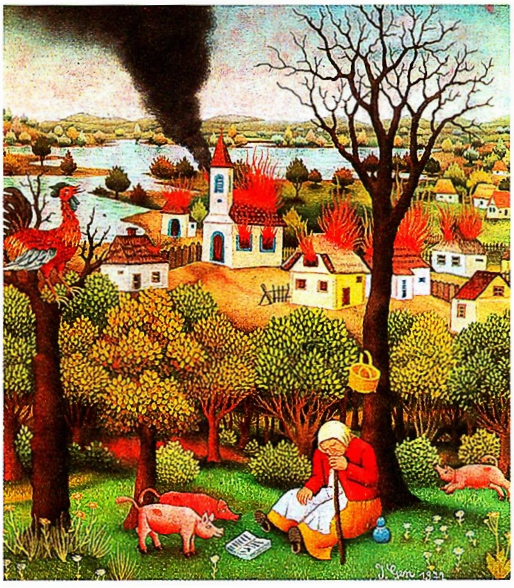


65. Р.Якопич. Среди деревьев. 1916.

66. М.Яма. Вербы. 1908.

67. З. Мужич. Автопортрет. 1986.

inslav

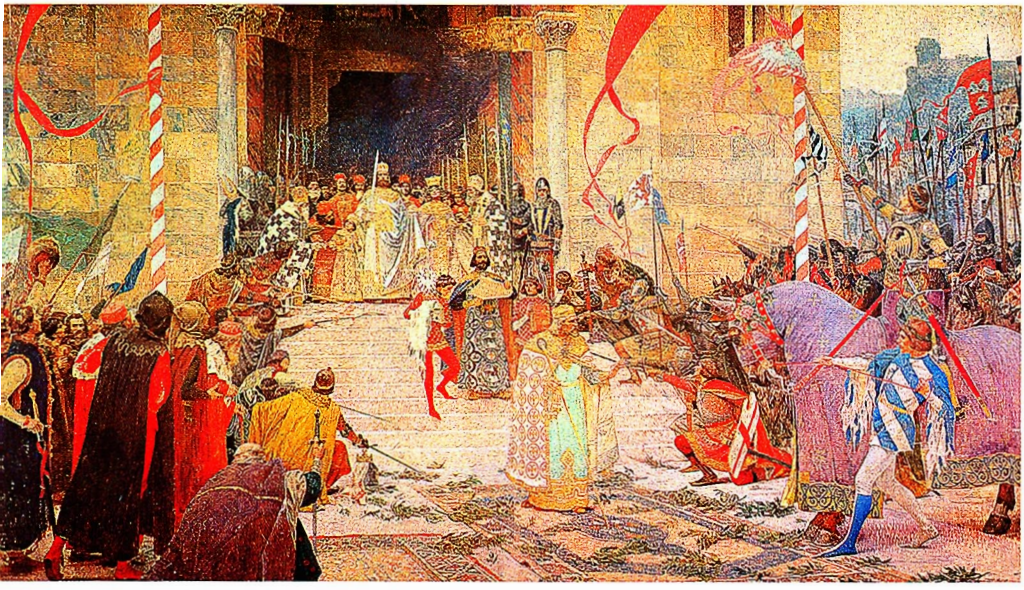


68. И.Генералич. Пожар в селе. 1972.

69. Б.Димитриевич. «В честь русского авангарда». 2000. Фотография инсталляции.

70. Э. Муртич. Конец столетия. 2000.

inslav



71. П.Йованович. Коронация Стефана Душана. 1900.

72. У.Предич. Святой Савва благославляет сербских детей. 1921.

73. Н.Петрович. Лесной пейзаж. 1904.

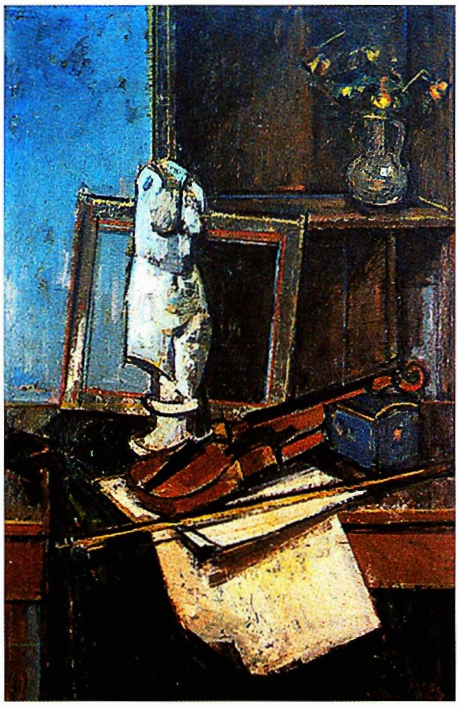
inslav

74. В.Величкович. Распятие. 1997.

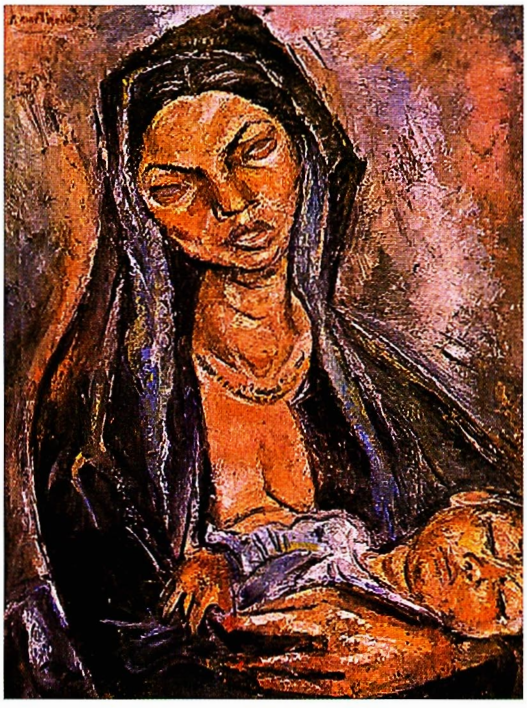
75. М.Митрович. Бизнес-центр «Западные ворота». Белград. 1980.

76. П.Лубарда. Бой в Волчьей долине. 1959.

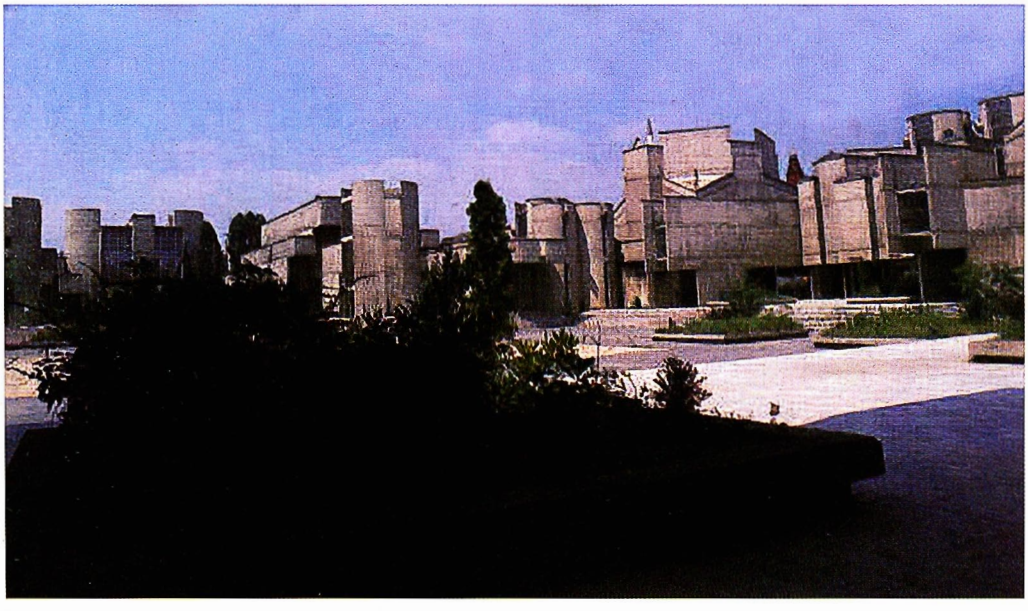
inslav



77. М.Милунович. Натюрморт со скрипкой. 1930.



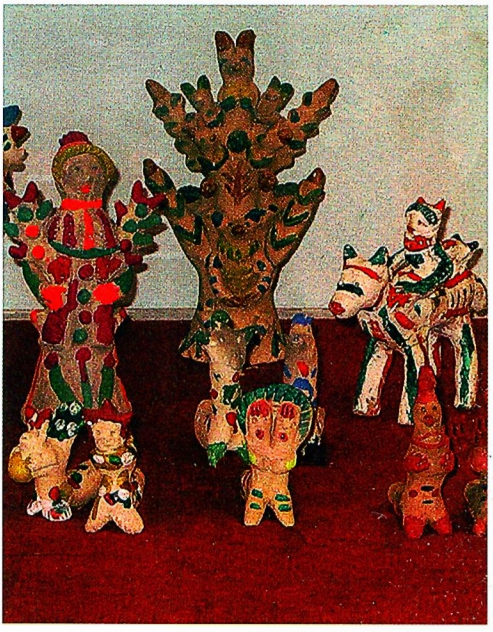
78. Н. Мартиноский. Мать с ребёнком. 1934.



79. Университет им. Кирилла и Мефодия. Скопье. 1980-е гг.

inslav

80. Россия. Филимоновская глиняная игрушка. 1960-е — 1970-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.



81. Россия. Хлудневская глиняная игрушка. 1960-е — 1980-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.

82. Россия. Абашевская глиняная игрушка. 1960-е — 1980-е гг. Собрание Г.П.Мельникова.

83. Россия. Село Крутец. Матрешка, бочонок (мастер М.Масягина), петух (мастера А. и П.Штырковы). 1970-е гг. Собрание Г.П.Мельникова.

inslav

84. Украина. Косов. Мастер Н.Вербивская. Блюдо с оленем. 1960-е гг. Собрание Г.П.Мельникова.

85. Польша. Интерьер деревенского дома в окрестностях Кракова. Конец XIX в.

86. Украина. М.Примаченко. На Украине хлеб и соль. (Бумага, гуашь). 1960-е гг.

87. Польша. Краков. Мастер В.Глух. Шопка. 1970.

inslav

88. Чехия. Гана (Моравия). Женский и мужской парадные костюмы. Середина XIX в.

89. Сербия. Црна Трава. Женский костюм. XX в.

90. Болгария. Село Пирин. Женский костюм «Лазарка». II пол. XIX в.

inslav

сицизма. Музыканты-исполнители старшего поколения продолжали утверждать славу польской исполнительской школы во всем мире. Многие из них постоянно жили в Европе и США, но не забывали и о своей родине. Среди певцов выдвинулось более молодое поколение: сопрано Э. Бандровская-Турская, тенор Я. Кепура, получившие мировую известность. В США работали такие великие дирижеры, как Л. Стоковский и А. Родзинский.

В театральном искусстве межвоенного периода общему консервативному состоянию театра противостояли левые тенденции, опиравшиеся на достижения русской режиссуры (К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда). Выдающийся режиссер и актер Юлиуш Остэрва (1885–1947) в 1919 г. основал в Варшаве театр «Редута», который в своей студийно-лабораторной манере вырабатывал новую эстетику сцены. В последствии Ю. Остэрва прославился оригинальными трактовками произведений Ю. Словацкого. Его театр всегда сохранял романтическую окрыленность. В СССР развернулась деятельность В. Вандурского, близкого к ЛЕФу, ранее создавшего в Лодзи театр-студию «Рабочая сцена». В СССР он воплотил идеи левого театра в организованном им в Киеве в 1928 г. Первом польском рабочем театре-мастерской (Польпрат). Крупнейшей фигурой польского театра стал Л. Шиллер (1887–1954) — режиссер-новатор, теоретик, основатель Общедоступного драматического театра имени Богуславского (1924) и Государственного театрального института (1935) в Варшаве. Задачей Л. Шиллера, очень много ставившего по всей Польше, было создание современного национального театра большой формы и высокого духа, органично сочетающего в своем репертуаре всю мировую классику, новую западную и советскую драматургию с национальной классической и современной пьесой. Эрудиция, масштабность театрального мышления, специфически сценическая образность, единство всех компонентов спектакля, использование музыки как формообразующего пласта, модерность формы, сочетавшей поэтический театр и гротеск, позволили Л. Шиллеру благодаря обширному полю деятельности сформировать новое лицо польского театра, утверждавшего принцип сценической условности, метафоричности в сочетании с глубоким психологизмом и эмоциональностью актерской игры. Хотя в Польше не сложилось единой актерской школы, она продолжала оставаться богатой крупными актерскими дарованиями (Л. Сольский, А. Зельверович, С. Ярач и многие др.). Нереализованной осталась концепция метафизического театра С.И. Виткевича, намного обогнавшая свое время. Она заключается в возникновении чистой театральной формы путем деформации психологии и действия, его алогичности и абсурдности, воздействующей на зрителя подсознательно и приводящей его в специфически активизированное состояние, при котором только и возможно метафизическое переживание бытия в деформированном, обезбоженном мире.

Польская кинематография (систематическое производство фильмов началось в 1910 г.) находилась на невысоком уровне, преобладала чисто коммерческая продукция, не хватало финансовых средств. Большинство фильмов были экранизациями известных произведений польских писателей. В. Беганьский преуспел в

inslav

постановке мелодрам с «варшавским колоритом». Специфику кино как искусства, авангардность его стилистики отстаивал критик К. Ижиковский («Десятая муза», 1924). Возникшие в 1930-е гг. общество «Старт» и авангардистский «Кооператив авторского кино» были направлены на создание действительно художественного кинематографа и объединили лучшие творческие силы польского кино, в том числе представителей кинодокументалистики, которая достигла значительных успехов. Среди режиссеров появились крупные таланты: Ю. Лейтес, Э. Ценкальский, В. Якубовская, Е. Зажицкий, Л. Перский. В комедиях блистал А. Дымша, создавший социально достоверный, сочный образ жителя варшавских предместий.

4. Культура в период второй мировой войны

4.1. Общая характеристика

1 сентября 1939 г. нападением Германии на Польшу началась вторая мировая война. Годы войны и оккупации стали для польского народа национальной трагедией. Погибли миллионы поляков — почти четвертая часть населения страны. Гитлеровская оккупация на пять лет подавила все легальные формы культурной жизни в Польше. Были закрыты средние и высшие учебные заведения, национальные театры, издательства, прекращен выпуск журналов. Варварское уничтожение гитлеровцами Варшавы и других городов привело к безвозвратной потере многих библиотек, произведений искусства, памятников архитектуры. Нацисты проводили целенаправленную политику истребления польской интеллигенции. В ноябре 1939 г. был арестован весь профессорско-преподавательский состав Ягеллонского университета в Кракове, большинство арестованных погибли в концлагере Заксенхаузен. Были расстреляны, замучены в концлагерях, умерли от лишений и тысячи других ученых, писателей, художников, артистов. Но оккупантам не удалось уничтожить польскую культуру. По всей Польше несмотря на жестокий террор и преследования была создана подпольная система среднего, а в Варшаве и Кракове и высшего образования. В подполье издавались книги (поэтические антологии, песенники, сборники сатирических и лирических стихотворений, часто печатавшиеся на пишущей машинке или на гектографе самим автором), газеты и журналы (уже в конце 1939 г. более 30 названий), организовывались тайные концерты, лекции, дискуссии. Действовало множество любительских и профессиональных театров, главные из них в Кракове — «Независимый» Т. Кантора и «Рапсодичный» М. Котлярчика.

Польские институты культурной жизни действовали и за рубежом, прежде всего, в Англии и СССР, где сложились польские политические и культурные центры. Там издавались книги польских авторов, в Лондоне выходили еженедельник «Вядомости Польске» и ежемесячник «Нова Польска», в СССР — журнал «Новэ виднокренги» и др. Сотни тысяч поляков, заброшенных во многие страны почти всех континентов, оказались за рубежом не по своей воле, они не были эмигрантами в обычном смысле этого слова. Одни бежали от оккупантов, чтобы на разных

inslav

фронтах продолжать борьбу с немцами, другие были депортированы, заключены в концентрационные и трудовые лагеря.

4.2. Литература

Своим творчеством в годы войны польские писатели опровергли старую максиму: «При громе оружия музы молчат». Создаваемые за рубежом или в оккупированной Польше произведения таких признанных поэтов, как Л. Стафф, Ю. Тувим, В. Броневский, А. Слонимский, К. Вежиньский, Ч. Милош, М. Яструн, С. Балиньский и многих других, пересекали фронты и границы и пользовались огромной популярностью у читателя. На первое место в годы войны выдвигается патриотическая гражданственная поэзия. «Смысл тогдашней поэзии заключался в выражении ясных, непосредственных чувств с возможно максимальной экспрессией. Мы не скрывали и не стыдились своей страстности. Мы не искали для нее псевдонимов, нам претили аллюзии. Чтобы передать огромные бурные эмоции, порожденные эпохой, нам требовались выразительные средства. Мы верили в слово, в человека, в жизнь, в исполнение мечтаний всего народа», — писал позднее К. Вежиньский, один из самых популярных поэтов того времени (издал в эмиграции в США сборники «Земляничница», 1941; «Роза ветров», 1942). В далекой Америке Ю. Тувим пишет в годы войны лиро-эпическую поэму «Цветы Польши». Это поэтическая автобиография и биография времени, написанная в традициях лирических поэм Ю. Словацкого, А.С. Пушкина. Содержащая размышления на самые важные для поэта нравственно-философские темы поэма, пронизанная любовью к родине, польской речи, природе, истории, воспевает мудрость, силу и доброту польского народа.

Тяжелые испытания выпали в годы войны на долю В. Броневского. В 1941 г. в советском Львове он, как и ряд других польских писателей, был арестован НКВД, сидел в советских тюрьмах, затем вместе с созданной в СССР польской армией Андерса попал на Ближний Восток. Его стихи из книг «Примкнуть штыки» (1943) и «Дерево отчаяния» (1945), изданных в Иерусалиме, были широко известны и очень популярны. Стихи военных лет воплотили разные состояния поэта: страстные призывы к борьбе, боль жизненных потрясений, общественных и личных, приливы усталости, депрессии и ностальгии. Но все настроения перекрывает необычайно сильно, часто трагично, но всегда задушевно и проникновенно звучащая тема родины, вера в освобождение и национальное возрождение Польши.

Характерной чертой всей польской поэзии военных лет является усиление *в ней рефлексивного* начала, а также обращение к образцам великой польской *романтической* поэзии. Ткань стиха насыщается мотивами, лексикой, образами и реминисценциями из поэзии А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Высокий пафос романтизма призван был выразить драматические переживания народа, необыкновенное напряжение чувств, боль и горечь за страдающую родину.

Романтическая приподнятость стиля присуща и произведениям поэтов, оказавшихся в Советском Союзе и вернувшихся в Польшу вместе с Красной Армией (Л. Шенвальд, А. Важик, Л. Пастернак).

inslav

В оккупированной Польше в годы войны дебютируют молодые писатели, родившиеся около 1920 г. и именовавшиеся позднее в критике поколением «Колумбов, год рождения двадцатый» (по названию романа Р. Братного): К. Бачиньский, Т. Боровский, Т. Гайцы, А. Тшебиньский, З. Строиньский, В. Боярский, Т. Ружевич и др. Их стихотворения публиковались в нелегальной печати, в подпольных сборниках и антологиях (библиография нелегальных изданий в Польше 1939–1945 гг. насчитывает около 1500 названий). Большинство этих молодых авторов, творческий путь которых только начинался, погибло во время диверсий против гитлеровцев или в Варшавском восстании 1944 г. Что же открыли польские «Колумбы» военного поколения? Т. Ружевич так ответил на этот вопрос: «Мы открыли страшную тайну, спрятанную под покровом культуры, цивилизации и всего того, чему учили нас в школе. Мы открыли, что Homo sapiens — непредсказуемый монстр, чудовище! Мы открыли ад на земле».

За датой каждого стихотворения молодых поэтов стояли концлагеря, пытки, облавы, расстрелы, смерть. Испытание оккупацией стало для них основой формирования собственного мировоззрения, морали и творческого воображения. Главной чертой их поэзии — при всех мировоззренческих и художественных различиях авторов — является мартиролог поляков в борьбе с уничтожением жизненных ценностей и попранием достоинства личности тоталитарными режимами.

Среди поэтов, писавших на оккупированной территории и публиковавших свои произведения в нелегальных изданиях или даже на гектографе, выделяется К.К. Бачиньский (1921–1944), яркий поэтический талант которого созрел и расцвел необычайно быстро. Лирика К. Бачиньского, выступившего наследником романтической традиции позднего Ю. Словацкого и Ц.К. Норвида, сконцентрировала трагизм жизни польского народа под пятой оккупантов, отразила судьбу его поколения, которое хотело жить и любить и которому пришлось ненавидеть и умирать.

Кроме поэтических жанров, в различных журналах, выходивших на польском языке в годы войны, были представлены публицистика, очерк, репортаж, рассказ. Но многие писатели создавали в эти годы и крупные произведения, полностью увидевшие свет уже после войны. Для романов (их фрагменты появлялись на страницах печати) Т. Брезы, С. Дыгата, К. Брандыса, повестей и рассказов Е. Анджеевского, В. Жукровского, А. Рудницкого характерна попытка анализа польской действительности непосредственно перед сентябрьской катастрофой 1939 г. или стремление запечатлеть события оккупации. Пережитое моральное и интеллектуальное потрясение выводит художников из круга предвоенных схем и конфликтов, заставляет увидеть мир в новом освещении: в беспощадном трагическом свете войны, оккупации, лагерей, облав, расстрелов, подпольной борьбы. В полной мере эти новые черты польской литературы выявились уже в послевоенные годы. После освобождения Польши большинство писателей, оказавшихся за ее пределами, вернулись в страну, но часть из них (Я. Лехонь, К. Вежиньский, В. Гомбрович,

inslav

Г. Херлинг-Грудзиньский и др.) так и осталась в эмиграции на Западе, не приняв новых порядков, установленных в послевоенной Польше.

Лучшие традиции польской литературы были сохранены и обогащены в боевом антифашистском творчестве военных лет, чтобы получить дальнейшее развитие в последующие годы.

5. Культура эпохи социализма

5.1. Общественное развитие и идеология

Освобождение Польши советской армией спасло польский народ от биологического уничтожения, которое ставили своей целью немецкие фашисты, но не дало ему возможности свободного выбора своего политического устройства. Советский Союз навязал Польше свою политическую систему. В истории Польши открывалась новая страница — строительство социализма советского образца. К концу 1940-х гг. в Польше, как и в большинстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы, был установлен коммунистический режим советского типа, просуществовавший до конца 1980-х гг.

Началась новая эпоха и в истории польской культуры. Ритм ее развития совпадал с изменениями политической обстановки в стране. После 1948 г. культурная политика правящей коммунистической Польской объединенной рабочей партии (ПОРП) была подчинена задаче насаждения марксистско-ленинской, по сути советско-сталинской, идеологии. Для этого использовалась унифицирующая культурное развитие политизированная программа социалистического реализма. Наступает изоляция от западной культуры, ориентация художников на узкий круг избранных традиций (реализм XIX в., советское искусство и литература).

1956 г. — год разоблачения «культа личности» Сталина и обновления политического руководства в Польше, принес надежды на свободное развитие общества и его культуры. Надежды неосуществившиеся, хотя не надо сбрасывать со счетов те импульсы развития, которые были даны культуре и действовали вплоть до конца 1980-х гг. С середины 1950-х гг. постоянно растет и крепнет сопротивление деятелей культуры нормативным административным запретам и ограничениям, которое способствовало созданию выдающихся произведений искусства и литературы.

В 1960–1970-е гг. культурная политика ПОРП становилась все более репрессивной. Острый конфликт вспыхнул в марте 1968 г. в связи с запретом властями постановки драмы А. Мицкевича «Дзяды» в Национальном театре в Варшаве (режиссер К. Деймек) ввиду якобы антирусского и антисоветского звучания спектакля. Массовые демонстрации протеста были разогнаны милицией. Вскоре недовольство политикой правящих кругов проявилось и в более широких слоях общества. В июле 1976 г. в стране прокатилась волна жестоко подавленных забастовок. Репрессии властей лишь способствовали оформлению интеллигентской оппозиции. В ней нарастает сопротивление тоталитарному социализму и идеоло-

inslav

гическому диктату. В 1976 г. многие деятели культуры приняли активное участие в создании «Комитета в защиту рабочих» и так называемого второго круга обращения литературы, т. е. нелегальных издательств и каналов распространения запрещенной литературы, а также разного рода форм независимого образования («Товарищество научных курсов», «летучие» университеты и т.д.). Дух сопротивления режиму был укреплен избранием в октябре 1978 г. польского кардинала Кароля Войтылы Папой Римским и присуждением в октябре 1980 г. Нобелевской премии поэту Ч. Милошу. Был снят запрет на публикацию его произведений.

В стране нарастало общественное недовольство коммунистическим режимом. Конфронтация властей с независимым профсоюзом «Солидарность», превратившимся в общенациональное общественно-политическое движение, привела к введению 13 декабря 1981 г. в Польше военного положения (хотя оно было отменено 22 июля 1983 г., все 1980-е гг. прошли под знаком этого события). Подавляющее большинство творческой и научной интеллигенции поддержало «Солидарность», что продемонстрировал состоявшийся в декабре 1981 г. Конгресс деятелей культуры. После введения военного положения среди тысяч «интернированных», т. е. изолированных в специальных пунктах, оказались и многие деятели культуры. Был распущен Союз польских писателей, вместо него власти создали новый, однако большинство известных писателей остались верны своей прежней организации, возрожденной в 1989 г. как «Объединение польских писателей». В период военного положения и позднее бурно разворачивается деятельность «Самиздата». В целом за 1976–1990 гг. в нем издавалось 5000 газет и журналов, вышло 7000 книг и брошюр. Также устраивались независимые выставки, лекции, концерты, даже спектакли, проходившие в костелах и на частных квартирах. В 1983 г. «Солидарность» организовала подпольное министерство культуры «ОКНО» (образование, культура, наука).

Дальнейшее развитие событий в стране привело к постепенному переходу власти к оппозиционным силам (в июле 1989 г.). 7 декабря 1990 г. президентом Польской республики был избран глава «Солидарности» Лех Валенса. Коммунистический режим в Польше прекратил свое существование.

5.2. Литература

Для первых послевоенных лет (1945–1948) было характерно движение литературы в сторону реализма, понимаемого как способ раскрытия в судьбах и поступках героев действия исторических закономерностей. С такой программой выступил журнал коммунистической ориентации «Кузница», в целом разделял ее и журнал «Одродзене», объединивший демократические силы польской культуры. Они вели активную полемику с католическими литераторами еженедельника «Тыгодник Повшехны», отстаивавшими примат христианской этики над политикой, персонализм как философскую основу творчества.

События военных лет потребовали переосмысления прежних представлений о гуманизме, нравственности, моральных и религиозных нормах. Переосмысле-

inslav

ние это в литературе проходило в разных конвенциях. В лучших произведениях реалистической направленности социальный и психологический опыт военных лет воплощен в индивидуализированных характерах героев, действующих в реалистически типичных обстоятельствах. Авторы произведений другого, условно говоря, метафорического типа стремились на материале войны вывести универсальные закономерности человеческих судеб, часто с помощью притчи, мифа, аллегории, гротеска или даже исторического сюжета. На это формальное разграничение накладывалось другое, связанное с интерпретацией общего поля разнообразных тем и мотивов войны (сентябрьские бои 1939 г., концлагеря, подполье и партизанская борьба, оккупационные будни, гетто и уничтожение еврейского населения, Варшавское восстание 1944 г. и др.). Один и тот же материал осмыслялся в разных тональностях — от героико-трагической до насмешливо-гротескной.

В послевоенном старте литературы участвовали писатели разных поколений, разных мировоззренческих и творческих ориентаций. Они пережили тяжелейшие испытания военных лет — участвовали в сентябрьской кампании 1939 г., прошли школу подпольной антифашистской борьбы, сражались на баррикадах Варшавского восстания 1944 г., боролись с фашизмом в вооруженных силах антигитлеровской коалиции, были узниками гестапо и концлагерей, советского ГУЛАГа. Личный опыт польских писателей способствовал достоверности и реалистичности их творчества.

В прозе первых послевоенных лет на первое место по активности и удельному весу выдвигаются рассказ и близкие к нему малые художественно-документальные жанры. Новаторской по характеру повествования была книга З. Налковской «Медальоны» (1945). З. Налковская исходила из убеждения, что читателя в большей мере, чем авторский комментарий, взволнуют страшные по своей сути факты, свидетельства жертв насилия, от лица которых ведется рассказ.

Наиболее яркой писательской индивидуальностью в прозе тех лет был Т. Боровский (1922–1951), автор рассказов, составивших сборники «Прощание с Марией» (1948) и «Каменный мир» (1948). Повествование у Т. Боровского идет от лица узника Освенцима, который сумел приспособиться к нечеловеческим условиям лагерного мира. В своем описании отношений между людьми в концлагере писатель шел по пути откровенного до беспощадности реализма, показывая, как ломалась воля заключенных.

Польская литература дала и другие уникальные художественные свидетельства и разоблачения главного зла XX в. — тоталитаризма в разных его проявлениях. Книга «Иной мир. Советские записки» Г. Херлинга-Грудзиньского (1919–2000), написанная в 1950 г. и затем изданная на Западе (в Польше лишь в 1989 г.) — это не только потрясающий документ о советских концлагерях, но и выдающееся художественное произведение, сопоставимое с «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицина и «Колымскими рассказами» В. Шаламова. Из эпизодов зэковской жизни, унижающей человека, и размышлений о человеческой природе вообще вырастают обвинения сталинскому социализму.

inslav

О жизни в годы оккупации рассказывают не только многочисленные воспоминания узников фашистских лагерей и тюрем (С. Шмаглевской, М. Русинека, К. Живульской и др.), но и художественные произведения: «Нечеловеческие времена» (1946) С. Отвиновского, «Нетронутый пейзаж» (1947) К. Филиповича, «Шекспир» (1948) А. Рудницкого, «Дно миски» (1949) С. Зелиньского и др. С энтузиазмом была встречена книга рассказов Войцеха Жукровского «Из страны молчания» (1946). Хрестоматийной стала новелла «Летучая» о трагической самоотверженности польских кавалеристов, вынужденных с саблями атаковать немецкие танки. Рассказы В. Жукровского представляют одну из важных тенденций изображения войны в польской прозе, которая следует в русле героико-романтической традиции батальных сцен в исторических романах Г. Сенкевича. В другой манере о сентябрьских событиях написал Я.Ю. Щепаньский в романе «Польская осень» (1949, издан 1955). Автор запечатлел в нем будничные и драматичные эпизоды военной судьбы двадцатилетнего юноши (мобилизация, марш на передовую, бой, отступление, плен, побег).

Я. Ивашкевич обратился к коренным нравственным проблемам человеческого бытия: жизнь, смерть, любовь (рассказы сборников «Старый кирпичный завод», «Мельница на Лютыне», 1946; «Итальянские новеллы», 1947). Творчество Я. Ивашкевича дало пример того, что правда о времени может быть высказана не только в документальных и близких к ним жанрах, но и с помощью исторического сюжета. Действие рассказов «Битва на Сейджмурской равнине» и «Мать Иоанна от ангелов» происходит в отдаленные исторические эпохи, но содержащиеся в них размышления о тщетности индивидуального бунта против мирового зла и необходимости стремления к этому бунту, к внутренней свободе как неотъемлемому свойству человека и условию его существования имеют обобщающий универсальный смысл.

Особую группу произведений военной темы образуют рассказы, повести, репортажи о польских солдатах, сражавшихся на далеких фронтах Северной Африки, Среднего Востока, Западной и Северной Европы («Битва за Монте Кассино» М. Ваньковича, «Путь лежал через Нарвик», 1945 и «Тринадцать рассказов», 1946 К. Прушиньского).

Ряд писателей публикует в эти годы политические романы, в которых весьма критично оценивалась политика правящих кругов буржуазной Польши в 1930-е гг.: Т. Бреза — «Стены Иерихона» (1946), З. Налковская — «Узлы жизни» (1948). В так называемой «литературе интеллигентских расчетов» был предпринят анализ психологического типа предвоенного польского интеллигента с присущим ему националистически-мессианистским культом Польши: романы К. Брандыса «Непокоренный город» (1946), П. Хертца «Седан» (1948), С. Киселевского «Заговор» (1947), А. Сандауэра «Смерть либерала» (1946). Язвительно осмеян довоенный официозный литературный и политический романтизм в романах Станислава Дыгата (1914–1978) «Боденское озеро» (1946) и «Прощание» (1948), герои которых, терзаясь разладом между своими ложными представлени-

inslav

ями о себе и людях и реальным миром человеческих отношений, восстают против пустословия, двойной морали, пошлых идеологических и этических штампов мещанского окружения.

Подлинно современным явился роман Е. Анджеевского (1909–1983) «Пепел и алмаз» (1948), благодаря экранизации А. Вайды (1958) получивший мировую известность. Главным событием в романе является убийство по заданию контрреволюционного подполья юношей Мацеком Хелмицким коммуниста, честного человека, борца с гитлеровцами. Судьба Мацека трагична: он хотел бы жить нормально — учиться, любить, быть счастливым. Но связанный присягой, чувством долга и солидарности со своими бывшими товарищами и командирами по подпольной Армии Крайовой он выполняет приказ и погибает сам. Роман утверждал мысль о зарождении в хаосе переломных событий «алмаза» высоких человеческих качеств.

Политики и партийные литературные критики настойчиво призывали писателей к «тематическому перелому в литературе», к повороту в сторону изображения современных общественно-политических преобразований в стране. В январе 1949 г. в Щецине состоялся IV съезд Союза польских писателей, который провозгласил основным методом литературы социалистический реализм. Развивается жанр «производственного романа», представленный художественно примитивными произведениями о строительстве социализма в Польше.

После 1949 г. значительно уменьшилось число произведений на военную тему. Среди немногих книг выделяется роман Л. Бучковского (1905–1989) «Черный поток» (1954). В нем создана впечатляющая, экспрессивная картина человеческих страданий в годы безумия — в годы войны, пробуждающей низменные человеческие инстинкты. Разорванность и хаотичность повествования призваны передать дезинтеграцию и хаос мира.

В. Гамбрович создает целый ряд романов. В романе «Транс-Атлантик» (1953), пародируя «священных коров» польской литературы — «Пана Тадеуша» А. Мицкевича и «Трилогию» Г. Сенкевича, он разбивает стереотип восприятия отчизны, сложившийся в польской литературе. Национальную традицию символизируют пустые ритуалы — охота на несуществующих зайцев и дуэль без пуль в оружии. Одна из главных тем «Фердыдурке», пьес «Ивонна, принцесса Бургундии» (1938), «Венчание» (1953), «Оперетка» (1957), романов «Порнография» (1960), «Космос» (1965) — тема маски. По мысли писателя, человек никогда не бывает самим собой, а принимает те или иные, навязанные окружением позы и маски. В этом столкновении проигрывают обе стороны: либо герой, не знающий «правил игры», не усвоивший еще принятых стереотипов поведения, компрометирует окружение, либо, наоборот, жизненные конфликты и ситуации обнаруживают скрытые за общественной маской героя его тайные помыслы, нескромные мечты и желания. Свобода личности проявляется в ее способности снять маску, разрушить отжившую форму, но при этом приходится надевать новую маску и создавать новые формы. В. Гомбрович связывает это обстоятельство с органически присущим

inslav

человеку комплексом «незрелости». Вызывающий автопортрет создал писатель в цикле «Дневники» (1957–1966).

В литературе первого послевоенного десятилетия немалое место занимает историческая и историко-биографическая проза. Охотно обращались к жанру исторического романа католические писатели. Рассказывая об эпохе формирования польской государственности, вековых традициях борьбы польского народа с немецкой экспансией, они подчеркивали созидательную роль церкви (исторические романы А. Голубева, К. Бунша, Х. Малевской, В.Я. Грабского).

Из произведений биографического жанра можно отметить книги М. Яструна об А. Мицкевиче (1949), Ю. Словацком (1951), Я. Кохановском (1954), Е. Брошкевича о Ф. Шопене (1950). Традиции европейского гуманизма пропагандировал знаток мировой культуры и блестящий стилист Я. Парандовский.

Содержание поэзии этих лет, как и прозы, — прежде всего переживания долгих лет войны и оккупации. Заметным литературным явлением был сборник стихов «Спасение» (1945) Ч. Милоша (1911–2004) — гуманистический протест против «времени презрения».

Афористичность и меткость образов, вырастающих в философское обобщение, характерна для поэзии старейшины польских поэтов Л. Стаффа. Остался верен принципам авангардистской поэзии Ю. Пшибось.

Вернувшись на родину, Ю. Тувим продолжил свою титаническую работу по переводам из русской и советской поэзии. Его гражданственно-политическая лирика 1940-х гг. не достигла высот, завоеванных поэтом в 1930-е гг.

Большую популярность в 1940–1960-е гг. приобрела поэзия В. Броневского — сборник стихов «Надежда» (1951), поэмы «Мазовия» (1952), «Висла» (1953), книги стихов «Анка»(1956), «Новые стихи»(1956). Для нее характерно слияние личных переживаний с историей польского народа.

Завоевали симпатии читателей и поэтизация повседневности, искренность чувств, свежесть лирических ситуаций, чувство юмора в лирике К.И. Галчиньского — сборники «Заколдованная пролетка» (1948), «Обручальные кольца» (1949), «Песни» (1953). В 1946–1950 гг. он печатал сатирические сценки («Зеленый гусь»), в которых высмеивал предрассудки, снобизм, общественные мифы и стереотипы поведения.

Ярчайшим представителем поколения, вступившего в литературу после войны, является Т. Ружевич (р. 1921). Его творчество в значительной степени определило развитие польской поэзии и драмы второй половины XX в. В поэзии Т. Ружевича этого периода преобладает тема преступлений фашизма, крушения прежних культурных, эстетических, моральных ценностей: сборники стихов «Беспокойство» (1947), «Красная перчатка» (1948), «Пять поэм» (1950), «Идущее время» (1951), «Стихи и картины» (1952), «Равнина» (1954). Для новаторской поэзии Т. Ружевича характерны установка поэта на «прозаизацию» и антиметафоричность стиха, «повествовательный» ритм, суровость и сдержанность тона.

inslav

После IV съезда писателей на первый план выдвигается группа молодых поэтов, восторженно принявшая постулаты социалистического реализма: В. Ворошильский, А. Браун, А. Мандальян, Х. Гаворский. Считая себя новаторами, они широко использовали призывы, лозунги, стереотипные обобщения и идеологический комментарий, которые подменяли поэтическую мысль и лирическую интонацию. В те же годы дебютировали получившие позднее широкую известность талантливые поэты В. Шимборская и Т. Новак.

Менее интенсивно развивалась в эти годы драматургия, на которой сказалась пресловутая тория бесконфликтности. Известность получила пьеса старейшего драматурга Е. Шанявского (1886–1970) «Два театра» (1946). Она построена на сопоставлении двух концепций: театра жизненного правдоподобия и поэтического театра-воображения, раскрывающего психологический мир человека, недоступный средствам реалистического изображения. Драма Е. Шанявского была и художественным высказыванием в дискуссии о реализме драматурга, полагавшего, что описательный реализм не может передать всей сложности правды о человеке. Выделяется также драма Л. Кручковского «Немцы» (1949). На примере ее главного героя — профессора Зонненбруха — Л. Кручковский показал несостоятельность позиции «внутренней эмиграции», уклонения от моральной и политической ответственности за совершаемое в мире зло.

Начиная с середины 1950-х гг. происходит ослабление цензуры. Предвестником скорого освобождения польской литературы от оков схематизма была повесть М. Домбровской «На деревне свадьба» (1955), правдиво показавшая сложные проблемы жизни современных крестьян, их недоверие к колхозам и другим новшествам на селе.

Одним из ярких проявлений «оттепели» в Польше была публицистическая «Поэма для взрослых» (1955) А. Важика, в которой содержалась резкая критика общественных отношений и фальши официозной литературы.

Десталинизация общественной и культурной жизни привела к отказу писателей от метода социалистического реализма, расширению идейных и формальных критериев оценки художественного творчества. Ряд писателей возвращается из эмиграции (М. Ванькович, З. Коссак-Щуцкая, М. Хороманьский, М. Кунцевич). Публикуются книги писателей, оставшихся в эмиграции. Впервые после войны были изданы многие произведения писателей межвоенного двадцатилетия. Польский читатель смог познакомиться также с переводами книг многих зарубежных писателей XX в. На сценах театров появились пьесы ведущих западных драматургов нового поколения. Из советской литературы были опубликованы многие замалчивавшиеся ранее произведения. «Исторической необходимости», определявшей человеческие судьбы в литературе предшествующих лет, были противопоставлены ценность и неповторимость личности и ее психология, исследуемая на различном тематическом материале.

После 1956 г. писатели попытались определить свое отношение к вскрытым извращениям в общественной жизни страны. На этой почве в 1956–1960 гг. воз-

inslav

никла так называемая литература расчета с недавним прошлым — произведения, сосредоточенные на критике отрицательных явлений послевоенной действительности. Политические репрессии разоблачает К. Брандыс в романе «Мать Крулей» (1957); деморализующую роль власти осуждает Е. Анджеевский в аллегорическом романе «Мрак покрывает землю» (1957) из времен средневековой инквизиции. Притчевый характер имеет и его историософский роман «Врата рая» (1960). Наряду с литературой «расчета», которая не столько давала новое понимание действительности, сколько выражала эмоциональное отношение писателей к событиям и переменам в общественной жизни, часто разочарование в идеалах, появляются произведения, авторы которых ставили задачу по-новому, свежо и непредвзято взглянуть на жизнь. В некоторых случаях они прибегают для этого к приему изображения жизни глазами ребенка, таким путем стремясь утвердить ценность личного жизненного опыта человека и его духовного мира, показать преломление жизненных конфликтов в доверчивом и непосредственном, хотя иногда необычайно прозорливом, восприятии ребенка, не ведающего о скрытых пружинах действительности. В романе «Дыра в небе» (1958) Т. Конвицкого (р. 1926) переданы и очарование далеких детских лет, и психология ребенка, и социальные приметы той действительности, в которой живет юный герой — деревенский мальчишка. Этот прием встречается у Т. Конвицкого и в романе «Зверо-человеко-морок» (1969), в котором переплетаются реальный план и фантастический мир исключительно богатой фантазии маленького героя. Оба плана пронизаны философскими и отнюдь не наивными (ибо «детскость» героя — всего лишь условный прием) размышлениями о смысле человеческого бытия.

Близок Т. Конвицкому по способу решения художественных задач В. Мах (1917–1965) в романе «Жизнь большая и малая» (1959), в котором писатель глазами ребенка наблюдает за жизнью послевоенной польской деревни на востоке страны. В нем совмещается яркое, удивленное, открывающее радостную полноту жизни детское восприятие мира и критицизм в оценке событий прошедших лет взрослого человека, вспоминающего свое детство. Сопоставление двух способов видения мира придает философскую устремленность авторским поискам ответа на вопрос, как формируется личность человека, что определяет лучшие стороны его души. Экспериментальным был роман В. Маха «Горы у черного моря» (1961), в котором повествование ведется в трех планах: рассказ о герое, рассказ о повествователе и, наконец, анализ этих форм в дневнике автора, но следующий роман В. Маха «Агнешка, дочь Колумба» (1964) был написан в подчеркнуто реалистических традициях. Его героиня, молодая учительница, приехавшая работать в глухую деревню, сталкивается с косностью, невежеством, пьянством ее жителей.

Из молодых писателей, вступивших в эти годы в литературу, выделяется М. Хласко (1934–1969). Сборник его рассказов «Первый шаг в тучах» (1956), повесть «Восьмой день недели» (1956) привлекли внимание беспощадным реализмом в изображении жизни современной молодежи. Собственное видение мира отличало и М. Новаковского в рассказах и повестях из жизни социальных низов,

inslav

бунтующих против существующих порядков. С 1958 г. до сего дня М. Новаковский издал более двадцати книг. Но в первую очередь обновление польской литературы после 1956 г. связано с процессом так называемой «интеллектуализации» прозы. Для него характерно усиление личностного начала в повествовании с использованием элементов эссе и других жанров «рефлексивной» прозы (дневник, воспоминания, автобиография, фельетон, беллетризованный репортаж) с целью осмысления кардинальных морально-философских проблем (этика и политика, границы свободы личности, стереотипы мышления и др.). Этот процесс нашел отражение в цикле эссе А. Рудницкого «Голубые странички» (1956–1967), размышлениях К. Брандыса в книге «Письма к пани Зет. Воспоминания о современности» (1958–1961), его романах «Способ существования» (1963), «Джокер» (1966), «Почтовые вариации» (1972); в книге Т. Брезы «Бронзовые ворота» (1960) и его романе «Ведомство» (1960) о столкновении личности с бюрократическим механизмом на примере курии Ватикана; в фельетонах и романе С. Дыгата «Диснейленд» (1965), иронически вскрывающем механизм стереотипного поведения; в притчевом историческом романе-эссе Я. Бохеньского «Божественный Юлий. Записки антиквара» (1961) о борьбе Юлия Цезаря за верховную власть и в других произведениях.

Успешной попыткой перебросить мост между реалистическими традициями литературы прошлого и современным искусством явилась трилогия Я. Ивашкевича «Хвала и слава» (1956–1962) о судьбах шляхетской интеллигенции в XX в. Эта «субъективная» эпопея отражает мир в зеркале личных переживаний героев и автора, не теряя при этом эпической широты. Лирико-философское видение мира и тончайший психологизм в изображении внутренних переживаний героев в еще большей степени присущ новеллам писателя (сборники «Аир и другие рассказы», 1960; «О псах, котах и чертях», 1968; «Сады», 1974; «Зарудье», 1976). Один из ключевых в новеллистике Я. Ивашкевича — рассказ «Взлет» (1957) из недавнего военного прошлого. Рассказ этот — художественная полемика с А. Камю. Споря с автором «Падения», Я. Ивашкевич утверждает, что «заражение смертью», духовная опустошенность и жестокость не являются неизбежным уделом человека, а порождаются определенными социально-историческими обстоятельствами.

С конца 1950-х гг. в польской прозе возрождается интерес к периоду войны и оккупации. Если в 1940-х – начале 1950-х гг. проза на военную тему свидетельствовала о преступлениях гитлеровцев и мужестве патриотов, то в 1960-е гг. писателей в большей мере интересует, какие следы «эпоха крематориев» оставила в душах современников. О героизме молодежи, входившей в ряды Армии Крайовой, о Варшавском восстании 1944 г. и его трагическом финале, о последующих судьбах его участников повествует трилогия «Колумбы — год рождения двадцатый» (1957) Р. Братного. Весьма характерна для новой волны польской военной прозы повесть Б. Чешко (1923–1988) «Плач» (1961), направленная против ложного пафоса в изображении военных действий. Обусловленность судеб современных героев их партизанским прошлым прослежена в романе Т. Конвицкого «Современный сонник» (1963). К нравственным последствиям оккупационной действитель-

inslav

ности обратился К. Филипович (1913–1990) в «микророманах», которые за счет ассоциативности, внутреннего монолога, символических деталей позволяют на небольшом пространстве запечатлеть существенные стороны прошлого и настоящего («Дневник антигероя», 1961; «Сад господина Ничке», 1965). Потрясающий человеческий документ — «Дневник Варшавского восстания» (1970) — о судьбах гражданского населения польской столицы во время Варшавского восстания 1944 г. создал М. Бялошевский (1922–1983). Протягивается нить к годам войны даже в сугубо, казалось бы «мирных» произведениях. В повести Е.С. Ставиньского (р. 1921) «Пингвин» (1965) современный молодой человек, усвоивший модный пренебрежительный тон по отношению к «предкам», в глубине души завидует героической биографии родителей, участников антифашистского подполья. Действует «радиация» темы войны и в повестях Е.С. Ставиньского «Час пик» (1968) и «Погоня за Адамом» (1963), в которой сопоставлены судьбы героев, вместе боровшихся на баррикадах Варшавского восстания. Динамичность повествования, монтаж разных временных пластов, внимание к предметной детализации способствовали плодотворной работе Ставиньского в кино. По его произведениям были поставлены кинофильмы, создавшие славу «польской школе кино»: «Канал» (1957, режиссер А. Вайда); «Человек на рельсах» (1956), «Эроика» (1957), «Косоглазое счастье» (1960) — режиссер А. Мунк; «Покушение» (1958, режиссер Е. Пассендорфер), «Дезертир» (1958, режиссер В. Лесевич); «В погоне за Адамом» (режиссер Е. Зажицкий) и др. Сам Е.С. Ставиньский поставил фильмы «Разводов не будет» (1964), «Пингвин» (1965), «Предпраздничный вечер» (1966), «Час пик» (1973) и др.

Достижения польской литературы в 1960–1970-е гг. в большой мере связаны с «деревенской» прозой, которая дала анализ нравственных основ народной жизни, конфликтных отношений между городской цивилизацией и крестьянскими традициями, человеком и природой. У истоков так называемой деревенской прозы — повести Ю. Кавальца (р. 1916) «К земле приписанный» (1962), «Танцующий ястреб» (1964), роман «Переплывешь реку» (1973). Во многих произведениях деревенской прозы широко используются укоренившиеся в крестьянском сознании фольклорные и религиозные, языческие и библейские мифы, легенды, предания, верования. Поэтически-мифологическое видение мира характерно прежде всего для романов Т. Новака (1930–1991) «И королем, и палачом будешь» (1968), «Черти» (1971), «Двенадцать» (1974), «Пророк» (1977).

Новатором в жанре исторического романа явился Т. Парницкий (1908–1988). Его тематические романы «Лик луны» (1961), «Только Беатриче» (1962), повествовательный цикл в шести томах «Новое предание» (1962–1970), «Смерть Аэция» (1966), «Убей Клеопатру» (1968), «Преображение» (1973), «Выхожу один безоружный» (1976), «Дары из Кордовы» (1981), «Раздвоение личности» (1983) и другие связаны с временами античности и средневековья. Традиционному историческому роману — «сюжетному учебнику истории» — Т. Парницкий противопоставлял свои «историко-фантастические» романы, смысл которых заключа-

inslav

ется в реконструкции психологии и способа мышления людей отдаленных эпох и установлении духовной связи с ними.

Один из центральных мотивов исторических романов А. Кусьневича (1904–1993) — кризис декадентской культуры и миросозерцания в начале XX в.: «Король обеих Сицилий» (1970), «Зоны» (1971), «Состояние невесомости» (1973), «Урок мертвого языка» (1977). В.Л. Терлецкий (1933–1999) создал цикл историко-психологических романов о польском восстании 1863 г. («Заговор», 1966; «Две головы птицы», 1970; «Возвращение из Царского села», 1973) и из истории польско-русских отношений в начале XX в. («Черный роман», 1974; «Отдохни после бега», 1975).

В спектре прозы 1960–1970-х гг. видное место заняла научная фантастика. Разнообразны формы научно-философской фантастики в творчестве всемирно известного С. Лема (1921–2006). Главная причина ее успеха у читателей в том, что фантастика С. Лема, по его словам, «увеличительное стекло», в котором рассматриваются тенденции развития человеческой цивилизации — социальные, моральные, философские. У С. Лема нет фетишизации техники или науки. Природу или технику у него наполняет своим содержанием человек. В космосе или в будущем — местах действия произведений С. Лема — человек находит только самого себя, свои мысли, надежды, мечты, сомнения или опасения. Судьбы человечества зависят от людей, от осознанности и целенаправленности их коллективных действии. Этот ведущий этический мотив творчества С. Лема виртуозно разработан писателем в разнообразных формах и видах научной фантастики. Это и «серьезная» фантастика, предостерегающая человечество от пагубных последствий развития отрицательных тенденций общественной жизни («Нашествие с Альдебарана», 1959; «Возвращение со звезд», 1961, «Насморк», 1972) или готовящая людей к встрече с иным разумом («Солярис», 1961; «Непобедимый и другие рассказы», 1964; «Голос неба», 1968). Это и «смешная» фантастика — сатирические, гротескные произведения, разоблачающие бездуховность машинизированного общества («Звездные дневники», 1957; «Сказки роботов», 1964; «Кибериада», 1965). Личность в перспективе развития науки — главная тема философской эссеистики С. Лема («Сумма технологии», 1964), в том числе таких оригинальных ее форм, как «фантастические» рецензии на несуществующие романы, предисловия к ним («Совершенный вакуум», 1971; «Мнимая величина», 1973).

Центральное место в поэзии после 1956 г. заняли поэты, в большом числе дебютировавшие в середине 1950-х гг. Характерные черты этой поэзии — преобладание интеллектуально-философского типа лирики, активные поиски новых поэтических средств, отношение к слову как к точному инструменту для выражения мысли.

Крупнейшим мастером польской поэзии и создателем школы «поэтической моралистики» стал Т. Ружевич. В поэтических книгах «Открытая поэма» (1956), «Формы» (1958), «Разговор с принцем» (1960), «Зеленая роза» (1961), «Голос анонима» (1961), «Ничто в плаще Просперо» (1962), «Лицо» (1964), «Третье лицо»

inslav

(1968), «Regio» (1969) он продолжил главную тему своего творчества — тему войны и оккупации. Но все большее место в его поэзии занимает тема угрозы духовной жизни человека со стороны современной цивилизации, кризис культуры.

Емкость лаконичных метафор и ироническая перспектива отличают философскую лирику В. Шимборской (р. 1923) — сборники «Призыв к снежному человеку» (1957), «Соль» (1962), «Умора»(1967), «Всякий случай» (1972), «Большие числа» (1976).

Поэзию талантливейшего поэта З. Херберта (1924–1998), автора сборников «Струна света» (1956), «Гермес, собака и звезда» (1957), «Исследование предмета» (1961), «Надпись» (1969), принято называть «неоклассикой» исходя из убежденности поэта в том, что современная поэзия — это звено в цепи мировой поэтической традиции, и его частых обращений к образам, мифам и мотивам поэзии прошлых веков. В русле «неоклассики» развивается и творчество Я. М. Рымкевича (р. 1935), который отстаивает теорию «архетипов», искони присущих искусству и возрождающихся в индивидуальных поэтических проявлениях художников разных эпох («Человек с головою ястреба», 1960; «Метафизика», 1963; «Анимула», 1964).

Вторая половина 1950-х гг. принесла и другие значительные для польской поэзии дебюты. Они сигнализировали выход на литературную сцену нового поэтического поколения (С. Гроховяк, Е. Харасимович, Э. Брылль, У. Козел, М Хилляр, Х. Посвятовская, Т. Сливяк, Р. Сливоник, М. Г выходят и жещак, Э. Стахура, А. Бурса).

Новые интонации, мотивы смены времен и поколений прозвучали в поэзии Я. Ивашкевича — сборники «Завтра жатва» (1963), «Круглый год» (1967), «Ксении и элегии» (1970). Экзистенциальные размышления в поэтических книгах Ч. Милоша, изданных в эмиграции, принесли ему мировую известность («Поэтический трактат», 1957; «Король Попель и другие стихи», 1962; «Город без имени», 1962; «Где восходит солнце и куда садится», 1974). В Польше они стали издаваться, начиная лишь с 1980 г.

Волна обновления коснулась и драматургии, в которой ведущую роль стала играть «параболическая» или «метафорическая» драма. Обобщающий образ современника был создан в многозначных и ассоциативных драмах Т. Ружевича «Картотека» (1960), «Свидетели или наша малая стабилизация» (1962), «Прерываемое действие» (1964), «Белое супружество» (1975). В получившей наибольшую известность «Картотеке» анонимный герой — тот же обобщенный образ человека поколения Т. Ружевича, что и в лирике поэта. Это человек, уцелевший на войне и потерявший веру в жизненные ценности. Драма — по сути дела хаотический лирический монолог героя, образующий неупорядоченную «картотеку» его жизни. События разных времен перемешаны, накладываются друг на друга: герой одновременно и ребенок, и юноша, сын, партизан, директор, любовник и т.д. Необычно и место действия драмы: герой лежит в кровати в комнате, через которую проходит улица. Содержание пьесы многопланово, автор не ставит точек над «i», не защищает и не осуждает напрямую своего героя за его пассивную жиз-

inslav

ненную позицию. Но становится очевидным, что тщетны усилия героя спрятаться под одеялом от жизни, обтекающей его убежище-кровать.

Вместе с Т. Ружевичем на европейский и мировой уровень вывел польскую драму С. Мрожек (р. 1930). Жизненный опыт своего поколения, испытавшего доходившее поистине до абсурда насаждение ложных идей и ценностей, давление цинизма и произвола как власть имущих, так и просто разнузданного мещанства, С. Мрожек передает с помощью парабол и аллегорий («Полиция», 1958; «В открытом море», 1961). Гротескные ситуации сочетаются у него с реалистическими и даже натуралистическими подробностями предметного мира, с почти репортерской записью живого языка, обычаев и нравов современности. В лучшей драме Мрожека «Танго» (1964) под увеличительным стеклом гротеска рассмотрены три поколения одной семьи интеллигентов и нарисована картина ее интеллектуального упадка и нравственного разложения. Это и картина всего современного мира, мира в состоянии кризиса ценностей. В драме «Эмигранты» (1974) между двумя польскими эмигрантами в Западной Европе ведется нескончаемый спор о границах свободы личности, о возможностях достижения взаимопонимания между людьми в современном мире.

Исторический детерминизм поведения личности, в рамках которого, однако, есть место для морального выбора, утверждала драма Л. Кручковского «Первый день свободы» (1959). Свыше десяти драм, разных по манере — от гротеска до психологического реализма — написал в 1960-е гг. Е. Брошкевич (1922–1993). Наибольший успех имели пьеса «Скандал в Хеллберге» (1961), в которой автор анализирует современные психологические последствия фашизации Германии, комедия о современных нравах «Беспокойство перед путешествием» (1962) и историческая драма «Конец книги шестой» (1963) о конфликте гениального ученого (Коперника) с конформистами.

Бурные политические события в 1970–1980-е гг. затронули не только общественно-литературную жизнь в стране, но и художественное творчество. На повестку дня в литературе встал вопрос о ее правдивости и моральной восприимчивости, что привело к определенным изменениям в проблематике и изобразительных средствах художественного творчества. После введения военного положения в 1981 г. многие литераторы приняли непосредственное участие в политической борьбе, в том числе и своими произведениями.

В рассматриваемый период больших успехов достигает поэзия, которая в огромной мере стала выразительницей общественного сознания. При всех поколенческих различиях между поэтами и разных способах художественного высказывания большинство из них объединяла защита общечеловеческих ценностей — правды, прав личности, человеческого достоинства.

В 1970-е гг. завершается творческий путь поэтов старшего поколения — А. Слонимского, Я. Ивашкевича, М. Яструна, А. Важика и др. Они издали немало поэтических книг, подтвердивших их высокое мастерство. Писателем поистине грандиозного масштаба был Я. Ивашкевич, оставивший неизгладимый след во

inslav

всех областях литературы — в прозе, поэзии, драматургии, эссеистике. Лейтмотив его последних сборников стихов «Итальянский песенник» (1974), «Карта покоя» (1977), «Вечерняя музыка» (1981) — мысль о единстве мировой культуры.

Как бы ни были значительны в рассматриваемые годы достижения старших поэтов, главный тон в поэзии задавали представители «поколения 1920». Широкую известность в Польше и за ее пределами получило творчество В. Шимборской. В 1996 г. ей была присуждена Нобелевская премия по литературе. Основные мотивы философской лирики В. Шимборской (сборники «Всякий случай», 1972; «Большие числа», 1976; «Люди на мосту», 1986) — удивление случайностям в эволюции природы, которые определили появление и развитие человека, ограниченность человеческого познания и воображения. В. Шимборской присуще ироническое отношение к устоявшимся стереотипам и часто к самой себе, а также разговорная интонация, скрепляющая диалоги и фабулу стихотворения.

В 1970-е гг. упрочили свои позиции в литературе поэты «неоклассической» ориентации. Большой успех имела книга З. Херберта «Господин Когито» (1974) — размышления поэта о необходимости преодолевать сомнения, быть верным простым и справедливым моральным заповедям, обретенным человечеством в процессе своего развития. Нравственный максимализм поэта, проявившийся и в книге стихов «Рапорт из осажденного города» (1983, издана в Париже) способствовал тому, что он стал моральным авторитетом для демократической оппозиции.

Большое влияние на неоклассическое течение оказало творчество Ч. Милоша. Опубликованные в 1980-е гг. в Польше сборники его стихов «Город без имени» (1969), «Где восходит солнце и куда садится» (1974), «Гимн жемчужине» (1981), «Необъятная земля» (1984), «Хроника» (1987), «Дальние окрестности» (1987) отличаются широким культурным контекстом, связью с лучшими образцами мировой поэзии разных эпох, поисками простоты и гармонии стиха.

Т. Ружевич в 1979 г. выпустил новый сборник стихов «Травматический рассказ», а в 1983 г. книгу «На поверхности поэмы и внутри». В новых стихотворениях поэта подчеркнуто звучит тема роли поэзии в современном кризисном мире распадающихся цивилизационных форм.

Свою оригинальную концепцию современной «антипоэзии» создал М. Бялошевский, подслушивая, как ломаются слова и меняется их смысл в разговорной речи, что не лишает их меткости, иронии, парадоксальности обобщений (сборники стихов «Отвязаться», 1978; «Ого», 1983).

Из большого числа молодых поэтов, заявивших о себе в эти годы, выделяются представители так называемой «новой волны»: Э. Липская, С. Бараньчак, А. Загаевский, Ю. Корнхаузер. В 1980-е гг. в стихах — откликах многих поэтов на введение военного положения — резко усиливается публицистическое начало, эмоциональный протест против насилия. На военное положение польская литература вообще откликнулась сотнями стихотворений, песен, сатирических куплетов, а также репортажами с места событий, дневниками и записками интернированных литераторов, рассказами и повестями. Они являются по сути дела документаль-

inslav

ными свидетельствами времени, не претендующими на более развернутую картину и художественный анализ общественной жизни.

Наиболее значительные достижения в прозе этого периода связаны с анализом психологического состояния польского общества, осмыслением «польских судеб» в XX в., предпринятом прежде всего в прозе «второго круга обращения».

В 1973 г. в Париже (а затем, в 1986 г., нелегально в Польше) был издан роман В. Одоевского (р. 1930) «Все завеет, заметет...». Центральное место в нем, как и во всем творчестве писателя, занимает мир восточных польских «кресов» — украинских, белорусских и литовских земель, бывших восточных окраин Польши. Кресы — стык разнообразных этнических культур, взаимодействие разных языков и разных моделей мира, это и синтез, и противостояние этносов, непримиримая борьба между ними. В романе В. Одоевского на примере вражды двух семей даны потрясающие картины польско-украинского взаимного уничтожения в 1943–1944 гг. на Подолье. Трагическая история военных лет становится символом крушения жизненных основ — взаимопонимания между людьми.

Показательны для «кресовой» литературы произведения Т. Конвицкого, который запечатлел в них природу и материальные реалии бывшей окраины Польши (южной Литвы, северной Белоруссии), образ мышления, быт, язык жителей этого региона, их своеобразные характеры. Магнетическое ядро его произведений образует ностальгия писателя по Виленщине, своей «малой родине», утраченной идиллии детства. Эта проблематика нашла отражение в романах «Хроника любовных событий» (1974), «Подземные реки, подземные птицы» (1984), «Бохинь» (1987), в его автобиографической эссеистике. В романах «Польский комплекс» (1977), «Малый апокалипсис» (1979) Т. Конвицкий препарирует комплексы и стереотипы, владеющие умами, используя не только излюбленную им ироническую интонацию, но и карикатуру, гротеск, сюрреалистические средства. Стратегия игры с читателем, допускающая мистификации и провокации, осуществлена в автобиографических книгах Т. Конвицкого «Календарь и клепсидра» (1976), «Восходы и заходы луны» (1982), «Новы Свят и окрестности» (1986), продолженных в 1990-е гг. («Вечерние зори», 1991; «Памфлет на себя», 1995). Писатель создает варианты одной и той же биографии, символической биографии своего поколения, уделом которого был жестокий опыт военных лет и тяжести послевоенной жизни.

В 1979 г. в подпольном издательстве «Нова» вышел роман Е. Анджеевского с многозначным названием «Месиво»: это и определение польской жизни, и определение романной формы (или, точнее, бесформенности), избранной автором.

Мотив психоза на историко-политической почве использовал Е. Кшиштонь (1931–1982) в объемной, на тысячу страниц, трилогии «Безумие» (1979). Это не только достоверное описание истории психической болезни героя, но и основательно продуманная история болезни польского общества и болезни человеческой цивилизации вообще.

И. Неверли (1903–1987) в книге «Остатки от пиршества богов» (1986) вписал эпизоды из своей биографии в большой контекст истории победы большевиков в

inslav

русской революции, последствия которой драматическим, а то и трагическим образом сказались на судьбах множества людей.

В 1984 г. появилось произведение В. Мысливского (р. 1932) «Камень на камень» — морально-философский роман, масштабный по охвату событий, синтезирующий главную проблематику деревенской прозы: прочность нравственных устоев народного восприятия жизни, изменяющихся, но не отмирающих окончательно вместе с уходящим укладом жизни. В романе изображена «протяженная» человеческая судьба польского крестьянина, которая при всей ее очевидной для читателя исторической и социальной обусловленности и типичности, предстает как судьба сугубо индивидуальная. Тенденция к осознанию «польских судеб» в XX в. проявилась и во многих других масштабных эпических полотнах, по большей части, однако, не удавшихся их авторам (Е. Есеновский, Я. Лысаковкий, Я. Пежхала, Е. Путрамент).

Расцвет жанров «невымышленной» и автобиографической прозы связан с изданием дневников, воспоминаний, эссе писателей-эмигрантов. И хотя многие из них были написаны в 1950–1960-е гг., фактом литературного сознания они становились в 1970–1980-е гг. Важной чертой книг В. Гомбровича «Дневники. 1953–1966»; Г. Херлинга-Грудзиньского «Дневник, написанный ночью» (1971–1988); Ч. Милоша «Порабощенный разум» (1953), «Семейная Европа. Автобиография» (1959), «Земля Ульро» (1977), А. Вата «Мой век» (1977) является стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций.

Автобиография положена в основу многих значительных эссеистских произведений, опубликованных в 1970–1980-е гг.: «Доносы действительности» (1973) и «Рассып» (1980) М. Бялошевского, «Смесь нравов» (1985) А. Кусьневича, «Краковское предместье на десерт» (1986) А. Рудницкого, «Месяцы» (1978–1987) К. Брандыса.

Обращение писателей к автобиографии вряд ли можно объяснить только модой или «усталостью от фабулы». Дело заключается в поисках писателями новых оснований для развития литературы, которые они находили в укорененности своих произведений в собственной биографии, часто весьма подретушированной, нередко с вымышленными эпизодами ради достижения ее символического смысла.

В эти же годы продолжалась творческая деятельность С. Лема. Одна из главных проблем его научной фантастики — столкновение человеческой ограниченности с бесконечным миром космоса и времени. С годами в творчестве С. Лема все более усиливается философское начало, что приводит к эссеизации его прозы, к ограничению фабулы, к поискам новых жанровых форм: романы «Голем XIV» (1981), «Осмотр места происшествия» (1982), «Мир на земле» (1987), «Фиаско» (1987).

В сценических произведениях преобладает стилистика «поэтической драмы» с присущими ей метафоричностью, фрагментарностью, гротеском, ассоциативностью. С новыми драмами выступил Т. Ружевич. Его пьеса «В расход» (1979) де-

inslav

героизирует миф о партизанах, показывая их не в ореоле борьбы и мученичества (как это было принято в литературе), а в безнадежном ожидании исхода войны и социальной справедливости. В драме «Мышеловка» (1982) Т. Ружевич смонтировал эпизоды из жизни и творчества Ф. Кафки, в творческой биографии которого он увидел воплощение процессов дегуманизации и отчуждения в обществе.

Драматургия С. Мрожека эволюционирует от драмы «ситуации» с условными героями, которые персонифицируют идеи, к драме с психологически углубленными характерами: «Ватцлав» (1979) — аллегорическая история из XVIII в.; «Пешком» (1980), в которой действие происходит в последние дни войны. Искусно вскрывается механизм манипулирования общественным сознанием в драмах «Посол» (1982), «Портрет» (1985) и «Контракт» (1986).

5.3. Теология и гуманитарные науки

Своеобразным феноменом польской культуры стало художественное творчество и богословие К. Войтылы (1920–2005) — Папы Римского Иоанна Павла II. В конце XX в. он стал культовой фигурой мирового масштаба, одним из самых популярных людей планеты, признанным политиком и деятелем католицизма, придавшим ему современное лицо. В его творчестве и деятельности, которые неразделимы, проявилось много специфически польских черт, особенно в области религиозного сознания, что придало новые импульсы современному католицизму. Хотя отмечались и негативные аспекты его понтификата, для поляков он стал главным предметом национальной гордости, знаковым явлением. Он начинал как поэт и деятель подпольного театра в Кракове в годы немецкой оккупации. В 1946 г. стал священником, затем преподавал теологию, а в 1964 г. достиг сана архиепископа Кракова. В 1978 г. избран Папой Римским. Для ранней поэзии К. Войтылы характерны семиотичность, знаковость, внеэмоциональность, простота словесного выражения сложного философски-богословского содержания. Его поэзия — это скорее стихотворения в прозе, родственные проповеди и трактату. Большое место в светском и церковном творчестве Папы занимает тема любви (пьеса «У лавки ювелира», 1960; книга «Любовь и ответственность», 1959), трактуемая с христианских позиций, но учитывающая сложный мир чувств человека XX в. Главная заслуга К. Войтылы-писателя в том, что он приблизил религиозные образы к миру простого современного человека, чем объясняется всемирный успех его книг «Личность и поступок» (1969) и «Переступить порог надежды» (1994). Можно отметить у него излишнюю демократизацию христианства, принимающую формы массовой культуры и шоу. В то же время в богословских трудах и энцикликах он подчеркивает общегуманистические ценности («О ценности и нерушимости человеческой жизни», 1997), совершенствует социальную доктрину католической церкви («Забота о социальной действительности», 1987), утверждает примат мира, призывает к покаянию и единению всех людей и, конечно, продолжает традицию катехизических наставлений в своих многочисленных беседах. Как теолог он отстаивает неотомизм, считая веру и разум двумя крылами, на которых чело-

inslav

веческий дух возносится к созерцанию истины, ибо стремление человека к познанию и самопознанию заложено самим Богом («Вера и разум», 1998). Иоанн Павел II особо подчеркивал миссию культуры: «Благодаря культуре человек живет действительно как человек», ибо «человек — первооснова культуры». В культуре главное — воспитание человека, и его нравственность, культура также должна стремиться к трансцендентальному. Таким образом концепция культуры у Иоанна Павла II противостоит современному утилитарно-прагматическому подходу, связанному с коммерциализацией культуры. В самой Польше благодаря Папе обозначился ренессанс христианской религиозности и обрядности, поддержка церковью политической и культурной линии «Солидарности».

Религиозная культура Польши выдвинула целый ряд мыслителей. Ю. Бохеньский, философ-доминиканец, работавший до и после войны в Швейцарии, приобрел международную известность трудами по логике, а также как один из основателей советологии, критик советской идеологии. Ю. Тишнер (1931–2000) — автор книг по истории идей и жизни в тоталитарном обществе — стал лидером католического крыла «Солидарности». Он прославился как создатель концепции аксиологического Я и популяризатор элитарной философии XX в. Эмигрировавший в США в 1968 г. Л. Колаковский (р. 1927) — великолепный мастер философских парадоксов, сторонник недогматической духовной традиции.

В гуманитарных науках, испытывавших сильнейшее давление официальной идеологии, к непреходящим достижениям следует отнести прежде всего труды Г. Ловьмяньского (1898–1985) и А. Гейштора (1916–1999), ученых с мировым именем, по этногенезу славян и развитию средневековой Польши. Крупнейшим исследователем философии польского романтизма и русского славянофильства стал А. Валицкий, подчеркивавший, что неакадемичность польской и русской мысли, при всех их различиях, делает их особо близкими экзистенциальному чувству человека XX в. В начале 1960-х гг. сформировалась «Варшавская школа истории идей» (Е. Шацкий и др.), значительно отличавшаяся от марксистской методологии, за что и подверглась разгрому. Сильные позиции в 1970–1980-е гг. заняла польская школа социологии.

5.4. Изобразительное искусство, музыка, театр, кино

В польском искусстве в послевоенные годы существовало несколько течений, конфронтировавших друг с другом. Традиции межвоенной геометрической абстракции продолжал Х. Стажевский. Польский колоризм (капизм) переживал новый расцвет в творчестве Я. Цибиса, А. Нахт-Самборского и др. Большой путь от капизма к абстрактно-кубистическим структурам, не утратившим колорита, прошел П. Потворовский (1898–1962), многие годы успешно работавший в Англии. Ведущими авангардистами стали художники, объединившиеся в «Группу молодых пластиков» (1945), а затем возродившие в 1957 г. «Краковскую группу» и создавшие театр «Крико 2». Эти художники отдали дань геометризму и абстракционизму, но, неудовлетворенные их «нейтральностью», обратились к неофи-

inslav

гуративному и полуабстрактному пластицизму с элементами сюрреализма, что, по их мнению, более отвечало острым проблемам времени и кризису гуманистических ценностей в середине XX в. Художники «Краковской группы» придерживались левых политических взглядов, что позволило им сохранять свои позиции при коммунистическом режиме, который, однако, не переставал критиковать их за авангардизм художественной практики. Центральной фигурой Краковской школы была М. Ярема (1908–1958) — художница большого темперамента и неистощимой творческой фантазии. Она считала, что социалистический реализм как форма противоречит задачам коммунизма — строительству новой жизни. Й. Стерн (1904–1988), для которого характерно трагическое мировосприятие, в 1960-е гг. пришел к оригинальному абстрактному стилю, используя в живописных коллажах реальные предметы органического происхождения (кости, скелеты животных, ткани и т. п.), придающие работам оттенок ужаса, сюрреалистичности. Т. Бжозовский (1918–1987), пройдя этапы сюрреализма и лирической абстракции, нашел себя а «аморфном фигуративизме». С 1950-х гг. лидером не только «Краковской группы», но и всего польского авангардизма, включая театральный, становится Т. Кантор (1915–1990), для него пластическое видение художника служит средством отражения глубоко индивидуального мировосприятия, в котором, однако, главенствуют общекультурные архетипы и «польские комплексы». Фигуративно-сюрреалистическая живопись Т. Кантора сфокусирована на человеке и потоке его сознания. Его постоянно волновала проблема соотношения образа и пространства, дезинтеграция персонажей. Человек у Т. Кантора — это человек после катастрофы, деформированный пережитым ужасом. Стремление к движению художественных форм и объектов в пространстве привело его к хеппенингам и к созданию театра «Крико 2», ставшего «театром одного художника».

Тема войны и ее ужасов в изобразительном искусстве не стала главной, хотя и занимала значительное место. Особым трагизмом, катастрофизмом, проникнутым, однако, восхищением перед героизмом человека, примечателен цикл Б.В. Линке (1906–1962) «Камни кричат» (1947). Манере художника присущ магический натурализм с элементами сюрреализма; его визионерство, полное ужасных и гротескных образов, насыщено социальной критикой. Безрадостным «портретом польского общества» стала его картина «Автобус» (1961). Тема смерти, разрушения, деформации человеческой плоти в результате насилия звучит у Б.В. Линке с необычайной силой. По-иному отразил эту же тему А. Врублевский (1927–1957), вышедший из «Краковской группы» и проделавший путь от абстракции к экспрессивной фигуративности, искренне верующий коммунист, ставший пропагандистом социалистического реализма. Его цикл «Расстрелы» объективирует ужас насилия, определенная дистанцированность, крупномасштабность и фронтальность фигур рождают эпичность повествования.

Соцреализм на краткое время (конец 1940-х – начало 1950-х гг.) стал официальным стилем новой Польши. Его идеологи обрушились с острой критикой и на колоризм, и на левые стили. Эталонные соцреалистические картины созда-

inslav

ли патриарх польской живописи В. Вейсс («Манифест», 1950) и бывший формист З. Пронашко («Портрет Адама Мицкевича», 1953). Однако соцреализм был лишь эпизодом в польской культуре, он не смог пустить глубоких корней и не стал «лицом» искусства новой Польши. К реалистам примкнули некоторые крупные художники старшего поколения, в частности график Т. Кулисевич, отразивший бедствия войны (цикл «Варшава. 1945»), жизнь деревни. Его работы 1950–1960-х гг. характеризует особая плавная линия, резко и обобщенно очерчивающая форму на белом пространстве листа. Затем мастер переходит к сложной смешанной технике, где доминирует живописное пятно. Для живописи В. Таранчевского характерны монументализм, локальный цвет, четкость линий, очерчивающих геометризированные формы. К. Дуниковский остается ведущим польским скульптором. Послевоенный период — время нового взлета его творчества. Он возводит как архитектор «Памятник силезским повстанцам (1946–1952), отличающийся сдержанным монументализмом классическо-конструктивистских форм, продолжает цикл «Вавельские головы» — репрезентативную галерею выдающихся поляков, в число которых он теперь включает коммунистов, создает полную трагизма «Маску Шопена» (1949), пишет душераздирающие экспрессионистские картины об Освенциме, узником которого он был. Интересно, что К. Дуниковский в позднем творчестве не поддался искушению вернуться к своему «левому» стилю 1920-х гг., хотя это более соответствовало бы общей художественной направленности польского искусства. Скульптор остался верен своему пути, органично сочетавшему левизну и реализм. Символом новой Польши, возрождения Варшавы стала «Варшавская Ника» (1964) скульптора М. Конечного. Лучшими образцами соцреализма в скульптуре были портреты и образы людей из народа С. Горно-Поплавского (1902–1997), перешедшего в 1960-е гг. к абстракции в цикле «Камни», где главенствует ощущение тяжести, весомости материала и красоты естественных форм природы.

В 1962 г. возникает «Группа художников-реалистов», где ведущую роль играют Х. и Ю. Краевские, убежденные борцы за соцреализм, чьи картины надуманно холодны, некрасивы по цвету, банальны по композиции. Более интересны работы Б. Либерского с их четкой контурностью и неоимпрессионистические пейзажи В. Закшевского. В лоне реализма развивалась Лодзинская школа, которую отличают неоклассические тенденции и влияние стиля «новая вещественность» (картины Е. Кравчика и В. Гарболиньского). Особняком стоит творчество Е. Новосельского (р. 1923), воспитанного в православной среде и глубоко усвоившего язык иконописи. Начав как иконописец, он затем примкнул к «Группе молодых пластиков», создавая и фигуративную, и нефигуративную живопись. Иконность как прием лучше всего видна в самой известной картине художника «Виолончелист» (1959).

Представители левых течений, не желавшие подчиняться доктрине соцреализма, развернули активную выставочную деятельность. Т. Кантор и М. Порембский организовали в Кракове в 1948 г. первую «Выставку современного искусства», на которой доминировали сюрреализм и другие авангардные стили. Более молодые

inslav

художники, только начинавшие творческую жизнь, отвергая соцреализм и колоризм, провели свою выставку в варшавском «Арсенале» в 1955 г. Лидером «Группы 55» и основателем ведущей варшавской галереи левого искусства «Кривое колесо» стал М. Богуш, активно экспериментировавший с формой. Апогеем модернизма польской «оттепели» стала «Выставка современного искусства» в Варшаве в 1957 г. После краткого эпизода соцреализма коммунистическая власть объявила художественный плюрализм, определяющим критерием которого была не стилистика работ, а лояльная позиция их авторов. Таким образом, польский модернизм был в определенном смысле ассимилирован властью и стал объектом польской репрезентации на международных выставках 1960–1970-х гг. Особо показательна в этом плане выставка искусства стран социализма в Москве в 1958 г. Ее польский раздел, где были представлены абстракционизм, модернизированный постимпрессионизм, пластицизм, шокировал и возмущал советских идеологов, критиков и зрителей — приверженцев соцреализма. Однако для части советских художников, особенно молодых, это был «глоток свободы»: они увидели мировые авангардные стили через польское посредство. Был сделан и другой вывод: оказывается, можно быть авангардистом и в условиях социализма, при поддержке властей. С этого времени Польша в сознании советских художников стала символом творческой свободы, самой прогрессивной страной социалистического лагеря.

Эту репутацию поддерживал и такой вид искусства, как плакат. Сформировалась целая школа художников-плакатистов, для которой, при всем разнообразии творческих индивидуальностей, характерны лаконизм, пластическая острота, метафоричность, логика композиционного решения, вживание в тему, звучность цветового решения, декоративизм, использование традиций авангардизма, в частности, фотоколлаж. Все эти особенности вывели польский плакат на международный уровень, превратив его из чисто прикладного и агитмассового искусства в искусство высокое, которое несло в массы, а им и адресован плакат как жанр, художественную лексику и образность современного искусства. В особенности это характерно для кино- и театрального плаката. Здесь лучшие традиции польской школы сохраняются до наших дней, противостоя обезличенной рекламе. В плакате работала целая группа выдающихся художников, таких как Т. Трепковский, В. Свежий, М. Мрощак, Т. Иодловский, В. Замечник, Е. Сроковкий (также блестящий иллюстратор). Значение польского плаката столь велико, что был создан специальный Музей плаката в Вилянове.

В 1960-е гг. искусство все более эволюционирует в сторону авангардизма. В 1963 г. Т. Кантор в галерее «Кшиштофоры» впервые показал вещи повседневного употребления, дав толчок поп-арту. В. Боровский в 1968 г. сделал первую польскую инсталляцию. Специфика польского искусства 1960–1970-х гг. состояла в том, что концептуализм и постмодернизм возникли в рамках модернистского дискурса. При этом характерно сочетание модернистской живописности (пикторализм) с неоконструктивизмом и критикой модернизма со стороны появившегося постмодернизма. Таким образом, смена дискурсов проходила плавно,

inslav

без разрыва, часто в творчестве одних и тех же художников. Это позволило осуществить концептуалистические проекты, совмещавшие модернистскую традицию и ее критику. «Отцом» польского концептуализма считается Е. Росолович (1928–1982) — автор трактата «Теория функции формы» (1963), где выявляются различия форм относительной и абсолютной функциональности и отстаивается тезис, согласно которому настоящее искусство — это «анти-идея». Для творчества Е. Росоловича характерны утопические, почти абсурдные проекты, лишенные политических и социальных ассоциаций. Ярким представителем концептуализма 1970-х гг. был Я. Козловский. Ироничные, с политическим подтекстом перфомансы устраивали Э. и Э. Цесляры. Критика социалистического режима и коммунистической идеологии с национально-патриотических позиций проявилась в театрализованных акциях известного скульптора Е. Береся, в которых он активно использовал свое обнаженное тело и польскую символику, прорываясь к архаике через наслоения цивилизации. Международную известность получил Р. Опалка — художник-минималист и концептуалист, использующий бесконечные ряды цифр, помещенных на плоском нейтральном фоне.

В 1980-е гг. возникла прямая связь искусства с политикой, обусловленная развитием движения «Солидарность» и введением военного положения. Искусство, близкое к католическим кругам, подчеркивало национально-освободительные и христианские традиции. Некатолическая оппозиция выбрала иной путь — постановку и решение проблем средствами абсурдизма. В значительной мере проявилась ирония по отношению к политике и культуре как таковым. Это присуще течению «Экспрессия 1980-х», объединившему «Краковскую группу» и «Лодзь Калиску», его рупором стал журнал с характерным названием «Ой, добже юж», издававшийся В. Павляком — автором иронических рефлексий («Поляки создают национальный флаг», 1989; «К. Малевич и В. Стшеминьский», 1991). Политическая ангажированность, секс, гротеск создают в произведениях художников этого течения (Р. Гжиб, Р. Возьняк, П. Ковалевский, Я. Модзелевский, М. Собчик) типично постмодернистский контекст.

В скульптуре 1960–1980-х гг. сложилось несколько школ (варшавская, краковская, гданьская, закопанская) со своей спецификой. Развивалось творчество монументалистов, создавших остро выразительные памятники, посвященные жертвам второй мировой войны: в Треблинке (Ф. Душенко и А. Хаупт, 1964), Майданеке (В. Толкин, Я. Дембек, 1969), Освенциме (Е. Ярнушкевич, Ю. Палка, П. Кастелло, 1967). Тема физических и духовных мучений узников концлагерей, поднятая до вселенского, философского обобщения человеческих мук, страданий плоти, передаваемых страшными деформациями материала скульптуры, определила творчество Алины Шапошников (1926–1973). Остро экспрессивны не порывающие с классической традицией скульптуры Р. Войцеховского на «вечные темы». Сконцентрированным, лаконичным выражением ужаса характерны пространственные композиции Б. Хромого. Новый взгляд на традиции польской народной скульптуры из дерева привносит А. Жонса — ученик знаменитой «школы Антона Кенара» в Закопане.

inslav

В оригинальном творчестве В. Хасёра (1928–1999), чей хеппенинг «Под яблонями» (1973) стал событием в культурной жизни Польши, соединились традиции народного искусства Закопане, комбинация биоформ и деструктурированных предметов. Его объекты, скульптурные коллажи, «штандарты» и «скульпто-картины» основаны на древнейших архетипах культуры, мифах, символах польской истории, смелых метафорах, переданных посредством провокативной авангардной формы. Первобытно-традиционное обретает в них остро современное, несколько сюрреалистическое звучание. Более традиционны монументальные скульптуры Г. Землы (р. 1931) с их обобщенной полуфигуративной текучей формой и мотивом распростертых крыльев.

После войны польские архитекторы и реставраторы совершили настоящий подвиг, восстановив почти полностью разрушенный немцами в ходе подавления Варшавского восстания Старый город. Новой доминантой Варшавы становится построенное группой советских зодчих под руководством Л. Руднева в стиле сталинских высоток здание Дворца культуры и науки (1955) — гигантское сооружение, чужеродное для польской традиции несмотря на стремление его создателей увязать некоторые элементы с архитектурой и декором польского Ренессанса. Замечательным примером новых градостроительных решений стала варшавская трасса «Восток-Запад» (проект 1947 г.), более спорна новая застройка (с 1958 г.) Маршалковской улицы в центре Варшавы. Генеральный план нового индустриально-промышленного центра — Новой Гуты (ныне район Кракова), основанный на радиально-лучевой композиции, сочетал в себе разные градостроительные решения от фасадной застройки до микрорайонных комплексов. С 1950-х гг. происходит возврат конструктивизма, но жилые и общественные здания этого и последующих десятилетий довольно безлики и чрезмерно стандартизированы. Гораздо интереснее построенные в 1960–1990-е гг. конструктивистские здания костелов, придавшие церковному зодчеству остро современный облик.

Вторая половина XX в. — время наивысшего расцвета польской музыки за всю историю ее развития. Композиторское творчество становится не только значительным явлением культуры страны, но и представляет Польшу в мировой культуре. Можно утверждать, что феномен современной польской музыки оказал существенное влияние на весь ход развития мирового музыкального процесса, чем и объясняется успех польских композиторов во всем мире. Эволюция К. Пендерецкого от авангардизма к неоромантическому ретроспективизму, полистилистике обозначила переход всей мировой музыки на новый этап. Польская музыка, впитывая новейшие западные влияния (от неоклассицизма до сонорики, алеаторики и электронной музыки), творчески их перерабатывает, используя собственную романтическую и фольклорную традицию, и возвращает в мировое культурное пространство произведения, написанные ультрасовременным музыкальным языком, но при этом не теряющие связь со слушателем, прямо ему адресованные, вовлекающие его в сложный мир новейшей музыки. В этом состоит гуманистический аспект современной польской музыки, снискавший ей мировую популярность не

inslav

только в среде интеллигенции, но и шире, о чем свидетельствует успех киномузыки В. Киляра. Современная польская музыка — это целая национальная школа, плеяда композиторов нескольких поколений, к которой можно отнести не менее тридцати выдающихся авторов. Новейшая польская музыка прошла ряд стилистических этапов, однако сохранила внутреннюю цельность. В числе ее характерных черт стремление к новаторству, эксперименту, ориентация на новейшие достижения мировой музыки, рационализм конструктивного мышления и одновременно уважение к традициям Ф. Шопена и К. Шимановского, к фольклору и старопольской музыке, повышенная эмоциональность и сенсативность, колористичность и завораживающая ритмика.

Послевоенный период характеризуется кричащим противоречием между широким организационным строительством музыкальной жизни и введением жестких нормативов соцреализма. В 1945 г. создается Союз польских композиторов, начинается реформа музыкального образования, делающая его общедоступным. Издаются новые музыкальные журналы, возобновляют свою работу Общество им. Ф. Шопена и Международный конкурс пианистов им. Ф. Шопена, один из престижнейших в мире. Музыка Ф. Шопена как главного польского гения мирового значения, подвергавшаяся преследованиям при фашизме, становится знаковым выражением возрождения новой Польши, ее популярность обретает невиданные до того массовые формы, чему во многом способствуют СМИ. Формируются, под советским влиянием, профессиональные фольклорные коллективы, наиболее популярными из которых стали «Мазовше» и «Шлёнск». По всей стране развертывается сеть филармоний, создаются симфонические оркестры. Возникает «Польское музыкальное издательство», ставшее основой для новой польской композиторской школы.

Первым явлением новейшей польской музыки следует считать «Группу-49» (К. Сероцкий, Т. Бэрд, Я. Кренц), выступившую против навязываемого официальной идеологией музыкального примитива, за глубокое освоение архаических форм народной музыки, за активную общественную позицию композиторов, отвергающую буржуазную элитарность, и за использование новейших музыкальных техник. Фольклоризм 1950-х гг. был весьма поверхностен, ориентирован на песенность и доступность массовому слушателю. В таком виде он недолго задержался в творчестве молодого поколения польских композиторов, большинство из которых прошли обучение в Париже у знаменитой Нади Буланже, привившей им конкретно-конструктивное мышление. Эталоном для них стала музыка И.Ф. Стравинского (поляка по происхождению), его неоклассицизм. Именно неоклассицизм как стиль (точнее, необарокко) определил лицо польской музыки конца 1950-х – начала 1960-х гг. После краткого шока соцреализма, оставившего, однако, сильное воспоминание, она совершает скачок, становясь частью новейшей музыки Европы. После 1956 г. идеологический нажим властей ослабевает. В дальнейшем они будут поддерживать новую композиторскую школу из соображений международного престижа и демократического имиджа ПНР. Прорывом в современный мир из польского провинциализма стал международный фестиваль современной

inslav

музыки «Варшавская осень», впервые организованный в 1956 г. и ставший затем одним из основных мировых форумов музыкального авангарда.

Говоря о польском неоклассицизме (К. Сикорский, А. Малявский, Т. Шелиговский, Б. Шабельский, Г. Бацевич, М. Списак) необходимо отметить его концертность, полифоничность, токкатность изложения материала, что придает музыке динамичность и оптимистичность звучания, соответствующие послевоенным настроениям польского общества. К тому же барочные основы неоклассицизма соответствовали традициям старопольской музыки, воскрешаемой в это время усилиями польских музыковедов. Очень часто фольклоризм и неоклассицизм объединялись в одном произведении, давая яркие художественные результаты (Концерт для оркестра В. Лютославского, 1954). Польская музыка тяготеет к симфоническим жанрам, в меньшей степени представлены камерная музыка и опера. В 1960-е гг. ведущим направлением становится авангардизм. Композиторы используют новейшие техники (додекафония, серийность, сонорика, алеаторика), нетрадиционные выразительные средства, господствует звуковое экспериментаторство. Часто происходит смешение различных техник, что приводит к синтетизму — качеству, вообще присущему восточноевропейским культурам. Ведущим становится соноризм — метод, объединивший польских композиторов в единую школу, основой которого послужила концепция, разработанная музыковедом Ю. Хоминьским. Соноризм в польской музыке приобрел черты, позволяющие говорить о его польской специфике. Это экспрессивность, динамичность, темпераментность, драматизм, концертность, открытость для слушательского восприятия, содержательность, контролируемое использование свободного звучания (алеаторика, кластеры), самоценность колорита (тембра), использование макротем. Таковы сочинения рафинированного В. Лютославского и экспрессивного К. Пендерецкого, неутомимых экспериментаторов К. Сероцкого, А. Добровольского, В. Котоньского, Б. Шеффера, В. Шалонека, З. Буярского, более академичного Т. Бэрда, симфониста К. Мейера и др. Одновременно некоторые композиторы (М. Гурецкий, В. Киляр, З. Краузе, Т. Сикорский) пишут в стиле «новой простоты», используя элементы минимализма. Лаконизм средств и чувств, архаика, колоризм, простота выражения, использование музыкальных банальностей говорят об исчерпанности сонорного дискурса.

Поэтому примерно с 1975 г. начинается новый этап — поставангардный, обозначивший множественность путей развития, стилей, форм, техник, часто сочетающихся в одном произведении. Переход был плавным, это выразилось в том, что главными фигурами нового этапа остались те же композиторы, к которым присоединились более молодые, названные «поколением 50-х»: Э. Кнапик, М. Стаховский, А. Лясонь и др. В их музыке на первый план выступает верность традиционным ценностям, синтез авангарда и традиции, лиричность, даже романтичность. Усиливается контрастность музыкальной ткани (статика и динамические обвалы), цитатность, монтажность композиции. В 1980-е гг. проявляется влияние старопольской музыки (М. Гурецкий, К. Пендерецкий, В. Киляр), что, очевидно, связано с программной демонстрацией польскости в условиях общественно-политического

inslav

кризиса и подъема национально-демократического движения. «Прошлое в настоящем» рассматривается как ведущая музыкально-эстетическая программа. В творчестве К. Пендерецкого стал господствовать неоромантизм, тяготеющий к монументальным формам, что оказало воздействие на молодое поколение композиторов. В 1990-е гг. К. Пендерецкий и неоромантизм остаются доминирующими. В Кракове возрождается школа католических церковных композиторов, пишущих простую, эмоциональную музыку с главенством мелодии, что прямо отвечает требованиям к этой сфере музыкального творчества, поставленным папой Иоанном Павлом II. На рубеже тысячелетий К. Пендерецкий остается последним «живым классиком» мировой музыки XX в., продолжающим интенсивное творчество.

В симфонической музыке послевоенных лет выдающееся место заняли Симфония № 2 «Варшавская» Б. Войтовича, Симфония № 2 «Олимпийская» З. Турского, Симфония № 2 «Драматическая» А. Малявского, для которых характерны трагические образы, крушение романтического идеала и одновременное любование им. Язык этих симфоний еще весьма традиционен. Огромное влияние на формирование нового образа польской музыки оказал К. Сикорский (1895–1986) как своими неоклассическими сочинениями, так и педагогической и организационной деятельностью. Он многие годы возглавлял Варшавскую консерваторию и Союз польских композиторов, а также прославился музыкально-теоретическими трудами. Т. Шелиговский (1896–1963), сочетая фольклоризм, неоклассицизм и демократичность музыкального языка, много сделал для развития сценических музыкальных жанров (опера «Бунт жаков», 1949; балет «Мазепа», 1955). Очень характерна фигура Б. Шабельского (1896–1979), прошедшего путь от неоклассицизма (Concerto grosso, 1954; Симфония № 4, 1956) к додекафонии, серийной технике и пуантилизму (Афоризмы 9, 1962) и грандиозной звучности (Симфония № 5, 1968). Музыка Б. Шабельского несмотря на перемену языка сохраняет присущие ему сдержанность, лаконизм, сосредоточенность, одухотворенность и элегантность, острую конфликтность и трагизм. А. Малявский (1904–1957) развивался от фольклоризма к додекафонии, постоянно обогащая свой стиль. Он может мыслить формами гуральского фольклора и новейшей полифонии, его музыка драматична, моторна, динамична. За границей постоянно жили и творили крупные неоклассицисты М. Списак (в Париже) и А. Пануфник (в Лондоне), чьи сочинения проникнуты витализмом и польской интонационностью.

Крупнейшим неоклассицистом не только в польской, но и в мировой послевоенной музыке стала Г. Бацевич (1913–1969) — самая выдающаяся женщина-композитор в истории мировой музыки. В ее честь в Польше организован конкурс молодых композиторов. Г. Бацевич была необыкновенно плодовитой во всех жанрах инструментальной музыки. Ее лучшим сочинениям, таким как Концерт для струнных (1948), Музыка для струнных, труб и ударных (1958), Концерт для оркестра (1962), Концерт для фортепьяно с оркестром (1966), Musica simfonica (1965), In una parte (1967), в высшей степени присуща концертность как основной музыкальный прием, токкатность, моторность, убедительная логика музыкального развития. Ее

inslav

почерк далек от романтизма, его характеризует конкретность, «сделанность», но женское начало проявляется в элегантности письма. В. Рудзиньский, синтезируя неоромантизм, неоклассицизм и сонеризм, создал произведения, вновь поднявшие польскую оперу на европейский уровень: «Отказ греческим послам» (по пьесе Я. Кохановского, 1962) и «Мужики» (по роману В. Реймонта, 1972).

Поколение композиторов-сонеристов вышло из неоклассицизма, которым отмечены их ранние работы. Новое в их творчетве в 1960-е гг. утверждает себя резко, декларационно. Новая звучность рассматривается как эстетическая цель, на основе которой формируется драматическая, гуманистическая выразительность. Таково творчество одного из крупнейших сонеристов К. Сероцкого (1922–1981). Прославившись в 1950-е гг. фольклористической Симфонией № 2 с пением, он одним из первых сочиняет радикально новаторские произведения («Сегменты», 1961), стоящие на грани музыки и не-музыки и отличающиеся неистощимой тембровой фантазией. Особое внимание он уделяет топофонии — специальному размещению музыкантов в пространстве концертного зала (например, «Continuum», где 6 групп ударных находятся среди слушателей). К. Сероцкий может использовать и внутреннюю сюжетность, тогда его сочинения обретают широкий отклик («Ниобея», 1966; «Dramatik story», 1970). Обобщением всех его исканий, в том числе электронных, стала «Pianophonie» (1978). Он также практиковал такую авангардную крайность, как «открытая форма». Его «Ad libitum» (1977) представляет собой 5 пьес, порядок которых и сегменты внутри них определяет дирижер. Исполнители становятся сотворцами произведения, поэтому звучание не всегда строго фиксировано. Возникает так называемая графическая нотация, превращающая партитуру в вид графического искусства. В такой технике работали многие польские композиторы.

Т. Бэрд (1928–1981) более академичен, целен и лиричен. От романтической патетики ранней Симфонии № 2 он переходит к серийной линеарности «4-х эссе» (1958), ставших одним из поворотных моментов польской музыки. Т. Бэрд тяготеет к слову, передающему конкретное содержание при абстрактности инструментальной части. Таковы опера «Завтра» (1966) и «Письма Гете» (1975), передающие сложный мир чувств и идей. Религиозной созерцательностью наполнена «Эпифаническая музыка» (1963). В 1970-х гг. Т. Бэрд пришел к монументальным симфоническим формам, приобретшим комуникабельность и трагическую эмоциональную окраску. В этапной Симфонии № 3 (1969) сочетаются сонорика и мелодика, древнегреческий и славянский мелос, экстатичность, таинственность божественной эвокации, жесткая серийность формы при импровизационных эпизодах. Трагичен «Скорбный концерт» для альта с оркестром (1975).

Особо значительно творчество В. Лютославского (1913–1994) — одного из крупнейших композиторов XX в. Создав шедевры неоклассицистско-фольклористического стиля в 1940–1950-е гг. (мировым шлягером стали написанные для кабаре военных времен Вариации на тему Паганини для двух фортепьяно), В. Лютославский, начиная с «Траурной музыки (памяти Белы Бартока)» (1958) — переломного

inslav

сочинения для всей польской музыки, переходит к новейшим композиторским техникам. Он пользуется алеаторикой со значительными ограничениями, тщательно отделывает детали фактуры. В целом его творчеству присущи интеллектуализм, концепционность, тяготение к французской культуре, сохранение симфонической драматургии, сдержанная конфликтность, созерцательность, утонченность и изысканность письма, драматическое сопоставление тембров, приверженность к крупным формам. Его цель — «создавать идеальный образ, к которому человек неосознанно стремится», в этом и состоит роль композитора в современной жизни, как отметил автор в беседе с крупнейшим исследователем новейшей польской музыки и его творчества И.И. Никольской [1]. Форма всех его сочинений тяготеет к финалу, где и происходит кульминация. Международную славу автору принесли «Венецианские игры» для оркестра (1961). С этого времени В. Лютославский становится востребованным во всем музыкальном мире, что приносит ему огромное количество почетных наград, но композитор остается предельно скромным и сдержанным. Его славу приумножают «Три поэмы Анри Мишо» для хора с оркестром (1963), где хор декламирует, кричит, шепчет, т. е. выступает как самостоятельная сонорная сила, Струнный квартет (1964), Симфония № 2 (1967), особо изысканно-сложная «Книга для оркестра» (1968), утонченнейше-созерцательные, близкие к духу И.С. Баха Прелюдии и фуга для струнных (1972). Неожиданный драматизм, даже трагедийность проявляются в Виолончельном концерте (1970), где, как представляется, «ветры века» объединяют героя-солиста с эпохой-оркестром. В «Mi-parti» (1976) слышатся трубящие ангелы и пение райских птиц. В сочинениях 1980-х гг. усиливается концертно-виртуозное начало, полифоничность, появляется гротеск (Двойной концерт, 1980). К целостности симфонического развития мастер вновь приходит в Симфонии № 3 (1983), а Фортепьянный концерт (1987) содержит шопеновские реминисценции. Итогом творчества В. Лютославского стала Симфония № 4 (1992), вновь принесшая ему мировой успех.

А. Добровольский (р. 1921) придает оригинальную форму каждому сочинению, добиваясь красоты сонорного звучания. Он много занимался электронной музыкой, шедевром топофоники стала «Музыка для смешанного хора, двух групп духовых, контрабаса и ударных» (1975). В. Котоньский (р. 1925) пришел от научного исследования фольклора к крайнему авангарду, очень камерному и колористичному. «Бомбой» «Варшавской осени» 1960 г. стал его «Этюд на один удар в тарелку» с использованием электроники, звукозаписывающей техники и конкретной музыки. В. Котоньский прежде всего экспериментатор, активно участвовавший в «Экспериментальной студии Польского радио», ставшей «авангардом авангарда», в поисках новой выразительности использующей технические средства. Апофеозом алеаторик стали его «Музыкальные игры» (1974) — сочинение со сценарием, но без партитуры, расчитанные на передвижение исполнителей. Оно подводило польскую музыку к такому авангардному явлению, как «инструментальный те-

[1] Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995. С. 123.

inslav

атр». Сонорную музыку с шумовыми эффектами, отличающуюся особо оригинальными способами звукоизвлечения, писал З. Буярский. В. Шалонек (р. 1927) также пользуется целым арсеналом новых приемов игры, графической нотацией. Его сочинения фонически экзотичны и носят драматический характер. Звуковой игрой увлечен З. Рудзиньский. Чистым экспериментатором, ищущим новое как самоценность, предстает Б. Шеффер (р. 1929) — автор более 250 сочинений, а также книг и эссе, в которых отстаиваются идеи «новой музыки». Во многих его сочинениях есть патриотическая программность, выражаемая абстрактно (например, симфоническая картина «Ромуальд Траугутт», 1976), но в основном господствует радостно-игровое настроение, передаваемое утонченно и изысканно, при этом драматургия формы полностью отсутствует. Мировой успех композитору принес «Джаз-концерт» (1969).

Крупнейшая фигура польской и мировой музыки — К. Пендерецкий (р. 1933). Его творчество по своей значимости, интенсивности и популярности не имеет аналогов в мировой музыке второй половины XX в. Пендерецкий сделал «новую музыку» доступной для обычного человека. Это объясняется особенностями его творчества: театральностью и плакатностью образов, драматургическим построением формы, яркой эмоциональностью и мощным динамизмом, понятностью использования авангардистских приемов, необыкновенной красочностью, частым обращением к слову, открытой коммуникативностью, захватывающей грандиозностью звучания, серьезностью авторских намерений. К. Пендерецкий работает в крупных формах, по сути продолжая традиции программной музыки, сформировавшейся в эпохи барокко, классицизма и романтизма. Его путь от радикального авангарда к полистилистике и эпическому неоромантизму не только обозначил развитие современной музыки, но и вернул доверие массового слушателя к академическим формам современной музыкальной культуры. К. Пендерецкий заявил о себе рано и ярко: в 1959 г. на конкурсе молодых композиторов он завоевал сразу 3 премии. Начался сонорный период его творчества, отмеченный необычайностью звучаний, мастерским использованием новейших техник, редкой изобретательностью, эмоциональным напором. При этом автор никогда не забывает о слушателе, о психологических законах восприятия, о том, что новаторская форма воздействует благодаря своей наполненности смыслами, что сразу же выдвигает молодого композитора в ряд ведущих и широко известных представителей мирового авангарда. Каждая премьера его нового сочинения становилась мировым культурным событием. В сонорных сочинениях К. Пендерецкий акцентирует новые качества звучания, новые возможности инструментов оркестра, новые принципы организации звукового пространства. Его интересует жизнь Вселенной, зарождение и развитие материи, чему посвящены «Анаклассис» и «Меры времени и тишины» (1960), «Полиморфия» и «Флуоресценции» (1961), «De natura sonoris I» (1966) и торжественная кантата «Космогония» (1970), написанная для юбилея ООН. Наибольший отзвук в мире получило короткое сочинение для струнных «Трен — Памяти жертв Хиросимы» (1960), где сонорика и алеаторика были поставлены на службу гуманистическим

inslav

идеям. Интересно, что сквозь эти авангардные формы просвечивает интонация славянской заплачки — традиционной фольклорной формы оплакивания мертвых. Так еще раз в польской музыке новое соединилось с традиционным.

Уже на раннем этапе у К. Пендерецкого обозначилась тяга к истинным ценностям и поискам духовной опоры современного человека, что привело его к музыке религиозного содержания. Обращаясь к традиционным церковным формам, К. Пендерецкий, глубоко верующий католик, придает им современное звучание. Таковы его знаменитые «Страсти по Луке» (1965), производящие сильное впечатление благодаря предельной концентрированности эмоций, лаконизму при масштабности целого, кинематографичности монтажных стыков и изобразительности. Чрезвычайно интересно обращение К. Пендерецкого к православной традиции в грандиозной «Заутрене» (1971). Она мыслится как объединение человечества на экуменической основе, поэтому включает в себя, помимо церковнославянских, греческие и латинские тексты. Православный мелос и формы органически включены в сонорное целое. Особенно важна роль хора — это образ человечества, страждущего в горе и в разброде и доходящего до радостной экстатичности в момент Воскресения. Более радостной, всеохватывающей пасхальной музыки не создал ни один композитор. Влиянием добаховской музыки отмечен «Магнификат» (1974). Программным обращением к польской традиции католицизма стал «Польский реквием» (1984), где к обычным частям добавлено польское песнопение «Свети Божи».

Если второй период творчества К. Пендерецкого (1964–1973) отмечен стремлением к синтезу авангарда и традиции и погружением в мир христианских ценностей, то третий период (с 1974 г.) — это ориентация на поздний романтизм с его открытой эмоциональностью, «лирическо-драматической нотой» (выражение К. Пендерецкого), масштабностью, длительным развертыванием музыкальных образов, однородностью музыкальной ткани, созерцательностью и повествовательностью. С этого же времени начинается деятельность Пендерецкого как выдающегося дирижера. Брутальность, гротескность, порой предельная, господствовавшая в более ранних сочинениях в жанре концерта сменяется в Скрипичном концерте № 1 (1977) неоромантической лирикой трагического повествования о страданиях человека в «мире зла». К. Пендерецкий не превратился в стилизатора, его новые сочинения – это глубокое переосмысление музыки прошлого, в котором находят свое место и авангардные техники как вкрапления. Виолончельный и альтовый концерты (1983) более лиричны, сосредоточены, решены монологически в общем ключе горестных раздумий. Симфония № 2 «Рождественская» (1980) рисует мир, погрязший во зле и тоскующий по Спасителю, пришествие которого обозначает тихо звучащая цитата из известной рождественской колядки в самом конце симфонии.

К. Пендерецкий также крупнейший польский оперный композитор. Ранняя опера, обошедшая мировые сцены, — «Дьяволы из Людена» (1969) кинематографически фрагментарна и динамична. «Потерянный Рай» (1978) — христианская мистерия, «Черная маска» (1986) возвращает нас к языку экспрессиониз-

inslav

ма, «Король Убю» (1991), где действие происходит «нигде, или в Польше», ярко гротескова.

От проблем природы и физики мироздания в ранних авангардных сочинениях, где автор демонстрировал много новых способов звукоизвлечения, он переходит к проблемам культуры и исторического развития человечества. Они сфокусированы в крупнейшем сочинении мастера — оратории «Семь врат Иерусалима» (1996), написанной к 3000-летию великого города. Она как бы подводит итоги истории на пороге третьего тысячелетия и призывает к единству, гуманности и духовности. Аффектированность, риторичность, пафос сочинения возвращают к старой культурной традиции человечества, как и тембры, имитирующие звучание древнейших сакральных инструментов. В оратории время не движется, а пространство не имеет границ, что служит символом вечной жизни. Неоромантический период творчества К. Пендерецкого представляется логичным развитием сонорного, так как он выявил романтическую сущность и изоморфизм его музыки, подспудно всегда в ней присутствовавших, что подчеркивает принадлежность композитора к польской культуре.

Особое отношение у К. Пендерецкого сложилось к русской культуре. Он поклонник древнерусского искусства, Д. Шостаковича, литературы XIX – начала XX в. Композитор очень часто приезжает в Россию с авторскими концертами, ценит русскую аудиторию, считает лучшими исполнителями своих концертов М. Ростроповича и Г. Жислина. Не случайно к 850-летию Москвы он написал «Славу Даниилу, князю Московскому» (1997). К. Пендерецкий на уровне высших культурных ценностей осуществляет плодотворный диалог христианских культур, стремясь к консолидации человечества через веру в Бога.

Г.М. Гурецкий (р. 1933) не стремится к громкой славе, которую, тем не менее, уже имеет. Начав с радикального авангардизма («Scontri», 1960; «Генезис», 1963), он скоро переходит к «новой простоте» с ее ограниченностью звукового материала, минимумом динамики и развития, повторами, статикой, созерцательностью, использованием элементарных звуковых формул. Вместе с ритмической изощренностью у Г.М. Гурецкого ощущается романтическая подоснова музыки. В своем творчестве автор акцентирует содержание, общее послание музыки, поэтому он сосредоточен на гуманистических проблемах, польской традиции, христианстве. Он активно претворяет формы старопольской музыки и фольклора. Таковы Альтовый концерт (1968), Симфония № 2 «Коперниковская» (1972), «Ad Matrem» (1971), в особенности приобретшая мировую славу скорбно медитативная Симфония № 3 (1977), где использованы народные тексты, интонации плачей. Завораживает сочетание архаики, тональности и мягкой сонорики, рисующее образ скорбящей матери, поднимающийся до религиозного обобщения. У Г.М. Гурецкого преобладают вокально-инструментальные сочинения на религиозные тексты, что делает его крупнейшим современным католическим композитором. Многие из таких произведений находятся в русле польской национально-культурной традиции, например, «Размышления о нашей Ясногурской Царице Небесной» (1985)

inslav

и «Salve Sidus Polonorum» к юбилею св. Войцеха (2000). Г.М. Гурецкий рассматривает музыку как молитву, апеллируя к традициям польского народного католицизма. В его инструментальных сочинениях много цитат и квазицитат, драматургических неожиданностей, полярностей звука и тишины, элементарных единиц. Это относится и к Клавирному концерту (1980), и к струнным квартетам (1988, 1991). В принципе христианское искусство Г.М. Гурецкого оптимистично, ибо, как говорит он сам, «для меня искусство это провозглашение жизни».

Музыка В. Киляра (р. 1932), относящаяся также к «новой простоте», более сжата, лаконична, изобразительна, эффектна. Особенное впечатление производят переходы от сонора к тонально-ритмическим фрагментам. В. Киляр активно использует фольклор и традиционную музыку, польскую символику (гимн «Богородица», 1975; симфоническая поэма «Кшесаны», 1974), отдает дань М. Карловичу («Косьецелец» — 1909», 1976). Строгим отбором средств, особой ритмикой, любованием звуком достигается сильное воздействие на слушателя. Четкость, краткость, яркость, изобразительность, «формульность» — эти качества музыки В. Киляра обусловили его популярность как кинокомпозитора, написавшего музыку к более чем 120 фильмам, среди которых лучшие — «Прикосновение руки» К. Занусси и «Дракула» Ф.Ф. Копполы, принесший В. Киляру мировую славу.

У З. Краузе и Т. Сикорского также наблюдается стремление к минимализму средств при сохранении, однако, красочной выразительности. Интересен «унизм» З. Краузе с его использованием народных мелодий и инструментов, задуманный как музыкальная параллель живописному унизму Стшеминьского. Как «неоархаику» определяют почерк Р. Твардовского, синтезирующего очень старые и новейшие приемы письма.

В 1970–1980-х гг. польская музыка приобретает такое свойство, как «пейзажность». Это медитативные состояния, вызванные созерцанием родной природы и выражаемые сочетанием фольклорных, архаических и позднеромантических элементов, как в «Двух пейзажах» Р. Твардовского, «Горах» А. Лясоня, «Островах» Э. Кнапика.

Рано заявил о себе как о сложившемся мастере К. Мейер (р. 1943) — чрезвычайно плодовитый композитор, крупнейший знаток творчества Д. Шостаковича, оказавшего на него сильное влияние. Мейер продолжает традиции монументального симфонизма, его почерку присуща полистилистика. Он автор шести симфоний, среди которых особо значима Шестая «Польская» (1982), в которой использованы общеизвестные цитаты как символы польских ценностей, что в условиях борьбы с властью в 1980-е гг. делало симфонию общественно актуальной.

В сфере музыкально-исполнительского искусства некогда провинциальная Польша выходит на мировой уровень. Благодаря созданной и поддерживаемой государством инфраструктуре музыкально-образовательные и филармонические учреждения охватывают всю страну, резко поднимая ее музыкальный уровень. Раньше говорили о нескольких великих исполнительских индивидуальностях, работавших в основном вне Польши, во второй же половине XX в. появилась боль-

inslav

шая группа музыкантов, снискавших признание за рубежом, но остававшихся на родине. На ее формирование сильно повлияла новая польская композиторская школа, музыку которой она, в свою очередь, пропагандировала. Значительно возросла оркестровая культура, выдвинулась целая плеяда выдающихся дирижеров, с успехом исполняющих мировой репертуар и сложнейшие партитуры польского авангарда: Б. Водичко, М. Межеевский, Я. Кренц, В. Ровицкий, С. Вислоцкий, А. Марковский, Г. Чиж, С. Скровачевский, К. Корд, Е. Катлевич, Р. Сатановский, А. Вит, Е. Семков, К.чСтрыя, Т. Стругала, Я. Каспшик. В 1972 г. возник Польский камерный оркестр Е. Максимюка, ставший одним из лучших в мире. Польскую школу струнников представляют такие крупные музыканты, как скрипачи В. Вилкомирская, К. Кулька, альтист С. Камаса, виолончелист Р. Яблоньский. Иная ситуация с пианистами: отдав миру великих шопенистов, последним из которых был В. Малцужиньский, сама Польша ими оскудела. Известность приобрели лишь Г. Черны-Стефаньская и П. Палечный. С триумфа на Шопеновском конкурсе 1975 г. началась международная карьера К. Цимермана — пианиста более классического, чем романтического плана. Польская вокальная школа, сочетающая славянскую лиричность и итальянское бель канто, к которым прибавилась инструментальная четкость интонирования, требуемая авангардной музыкой, представлена такими именами, как А. Кавецкая, Х. Румовская, З. Донат, Х. Слоницкая, Х. Лисовская, Э. Подлесь, Б. Кинаш, Т. Жилис-Гара, Б. Загужанка, С. Войтович, К. Шостек-Радкова, Я. Раппе, С. Точиская, В. Доменецкий, Б. Папроцкий, К. Пустеляк, В. Охман, А. Хиольский, Б. Ладыш, Р. Тесарович, Л.А. Мруз, и более молодыми — И. Хосса, И. Клосиньская, Д. Стахура, Р. Минкевич, В. Драбович, М. Квечень.

В популярной музыке сразу после войны заявил о себе как автор песен пианист В. Шпильман, оставивший проникнутые простой человечностью «Варшавские дневники 1939–1945», принесшие ему позднюю славу. В. Шпильман — не только выдающийся мемуарист, внесший вклад в обширную мемуарную литературу о войне, он был руководителем редакции легкой музыки Польского радио, возродил Объединение авторов эстрадной песни. Этот жанр стал особенно популярен в ПНР, в нем работали многие артисты, такие как М. Радович и А. Герман. Проводились всепольские фестивали эстрадной песни. Солидные позиции завоевал польский джаз. Песни протеста эпохи «Солидарности» представляли ангажированную культуру андеграунда.

Театральное искусство второй половины XX в. выдвинуло Польшу в число ведущих «театральных держав» мира. Польский театр, при всем блеске актерского мастерства, все же считается режиссерским и именно в этом аспекте вносит вклад в развитие современного театра. Благодаря широкой сети театров, отлаженной театральной инфраструктуре, традиционной любви поляков к театральному искусству оно стало в эпоху социализма одной из «отдушин» польского общества, а в лице Т. Кантора и Е. Гротовского оказало сильнейшее воздействие на мировой театр. Можно говорить о специфике польской режиссерской школы, которой присущи яркая театральность, условность, метафоричность решений, их насыщен-

inslav

ность скрытыми смыслами, смелые поиски, склонность к авангардистской эстетике, повышенная эмоциональная атмосфера в сочетании с многими элементами натурализма, вещественной конкретики, правдой характеров и сочностью актерской игры, что в целом создало уникальный сплав интеллекта и чувства, гротескности и правдивости, конкретной осязаемости и высокой условности, основанной на романтико-символистской стороне польского менталитета. Столкновение идеала с прагматизмом реальной действительности породило гротеск, который в сочетании с романтическим порывом и пафосом создал специфику польской театральной лексики. Польский драматический театр уже в 1960-е гг. ощутил узость традиционных рамок и с того времени постоянно стремился к созданию необычных форм, представлениям синтетического типа, послание которых выходило далеко за пределы собственно театрального искусства. Особо надо отметить любовь польского театра к русской литературе, к которой он постоянно обращается.

Польский театр чрезвычайно богат режиссерскими индивидуальностями. Еще в войну в краковском подполье возник «Рапсодический театр» М. Котлярчика, в котором главным элементом драматургии стало слово, утверждающее идею, ставящее проблему. Не случайно власти в 1967 г. закрывали театр, эстетику и деятельность которого активно поддерживал К. Войтыла. Слово в «Рапсодическом театре» переходило в жест, подчиненный ритму речи, что приводило к условной, непсихологической манере игры. В дальнейшем эмансипация жеста от слова приведет к такому новаторскому явлению, как театр Е. Гротовского. К. Деймек, многолетний руководитель варшавского Национального театра, обратил внимание на старинные формы театра, возрождая которые он делал акцент на сатирической стороне ренессансно-барочного наследия. Тем самым старые польские театральные традиции актуализировались, вводились в контекст современного ангажированного театра. Осваивая новую западную драматургию, польский театр благодаря условной форме выделял универсальность ее идейного содержания, что особенно ярко продемонстрировал Э. Аксер (р. 1917) в «Карьере Артуро Уи» Б. Брехта на сцене ленинградского БДТ. Э. Аксер продолжил новаторские поиски Л. Шиллера, но отказался от его формы монументальных спектаклей. Долгие годы руководя Современным театром в Варшаве Э. Аксер главное внимание уделял польским пьесам и новейшей западной драматургии. Гротескным пьесам С. Мрожека режиссер придавал внешне реалистические формы, что лишь усиливало общий абсурдизм их звучания. Важнейшим элементом театра Аксер считал актера — носителя драматического развития, стиль которого не слишком экспрессивен, что позволяет зрителю лучше размышлять над смыслом пьесы. Театр Э. Аксера стремится к внутренней правде, часто пренебрегая эстетической стороной зрелища.

Традиции довоенного авангарда, сюрреалистической эстетики развивал выдающийся художник Т. Кантор, ставший основателем театра «Крико 2». В 1940–1970-х гг. Т. Кантор, как сейчас становится ясно, был не только главным организатором художественной жизни Кракова и — шире — Польши, но и одной

inslav

из центральных фигур всей польской культуры. Т. Кантор вобрал в себя польский и мировой довоенный авангард и в послевоенные десятилетия создал художественные и театральные формы, отвечавшие тенденциям новейшего мирового авангарда, но пропущенные через глубоко личные переживания и воспоминания автора, которые объективно совпадали с духовно-интеллектуальными тенденциями в польском обществе. Поэтому казалось бы очень сложные, непонятные, ассоциативные, невербальные спектакли крошечного театра, дававшиеся нерегулярно, превратились в общественно значимое явление, вызвавшее широкий отклик публики, причем не только в Польше, но и в Европе. Т. Кантор стал классиком авангарда мирового масштаба, существенно повлияв на дальнейшее развитие польского и мирового театра в сторону метафизического сценического представления. Начав ставить абсурдистские спектакли в 1940-е гг. в условиях подполья, Т. Кантор в 1960-е гг. переходит к энвайронментам, хеппенингам, перформансам, художественным акциям — паратеатральным формам, где абсурдное поведение персонажей, гипергротеск, нетрадиционно используемое пространство рождали новый, метафизический смысл и связанное с ним специфическое экзистенциальное переживание. Наиболее ярким сценическим созданием этого типа, где сфокусировались все важнейшие элементы и образы-символы эстетики Т. Кантора, стала «Водяная курочка» (1967). Стиль Т. Кантора определяется как пластический авангард или театр художника (В.И. Березкин), где персонажами являются реальные предметы, взятые из обыденной жизни («реальность наинизшего ранга» по Т. Кантору), и материализуемые актерами образы и фантазии художника. Роль слова минимальна, главное — «биообъект», в сценическом движении выражающий драматическое содержание.

В 1975–1990 гг. Т. Кантор осуществил 5 постановок («Умерший класс», «Велёполе, Велёполе», «Пусть сгинут артисты», «Я сюда уже никогда не вернусь», «Сегодня мой день рождения»), объединяемых в единый «Театр Смерти». Это высшее достижение Т. Кантора и одна из вершин мирового театра. «Персональная исповедь» художника оказалась основанной на общечеловечески значимых символах, память и самопознание индивида приобрели здесь форму реализации культурных архетипов, национальных традиций и стереотипов. Т. Кантор соединил несоединимое: символизм и конструктивизм, отдельное и всеобщее, актера и предмет, человека и манекен, апокалиптичность и историческую ретроспекцию, народную мифологию с ее персонажами низшего ранга (упыри) и авангардистский дискурс, цирк и кладбище, ритуал и бунт, натурализм детали и общую условность композиции. Т. Кантор из самого себя создал объект и субъект своего творчества, поэтому столь значимо присутствие на сцене самого автора. Он видит мир одновременно глазами ребенка и умудренного старца. Его персонажи постоянно перемещаются через границу жизни и смерти в обоих направлениях, (манекены как пограничные виды живого/неживого, шокирующие зрителя), создавая развертываемый в прошлом историческом времени (памяти) континуум «жизнесмерти», основанный на фольклорном стереотипе. Единство живых и мертвых, выражаемое сценическим

inslav

движением, пластикой, танцем (танго смерти среди трупов, на могилах в спектакле «Пусть сгинут артисты»), подчеркивается стабильными персонажами-масками, переходящими из спектакля в спектакль, многие из которых имеют реальных прототипов (сам Т. Кантор, его родственники и знакомые, художники М. Ярема, И. Стерн и другие, даже маршал Пилсудский). Кантор создает сценический пластический ритуал умирания, похорон и явлений с того света. Гротеск всегда носит характер кладбищенского юмора, черного абсурда, садизма («пыточные машины»). По Т. Кантору, мертвец говорит чѐрез живого актера, который остается самим собой. Отсюда особый стиль актерской пластичности. Тем не менее эсхатологически ориентированное, построенное на «черных» мифологемах, таинственное, зашифрованное искусство Т. Кантора не представляется безысходной трагедией, поскольку в парадоксалистской манере, идя от обратного, утверждает ценность человеческого существования, реальностей жизни индивидуума, соотносимых с категориями вечности.

Т. Кантор также был выдающимся теоретиком театра и искусства в целом. Он отстаивал «тотальное искусство», не знающее границ между своими отдельными видами. Искусство должно быть универсальным, но творец как человек неразрывно связан со своей средой обитания. Поэтому о себе Т. Кантор говорил так: «Я художник национальный, даже провинциальный, поэтому универсальный; чтобы быть универсальным, каждому надо иметь свое Велёполе (малую родину)». Этот тезис можно распространить на всех крупнейших деятелей польской культуры XX в. К ним относится и Ю. Шайна (р. 1921) — сценограф и режиссер, создавший свой собственный тип театра художника. Его сценография отличалась чрезвычайной изобретательностью конструктивистско-дадаистского плана и подчеркнутой фактурностью. Она — полноправный игровой компонент спектакля, что в итоге привело Ю. Шайну к созданию театра «визуального повествования». Главной темой Ю. Шайны-режиссера (он перешел к режиссуре в 1963 г.) стал «всеобщий концлагерь» как кошмарная галлюцинация. Свои основные спектакли Ю. Шайна поставил в 1970-е гг. в варшавском театре «Студио». Концлагерь как метафизическое переживание мира и одновременно среда обитания человечества с наибольшей силой был воплощен в целом цикле сценических представлений, начиная с «Реплики» (1972) и заканчивая «Остатками» (1995), решенных в эстетике пластического авангарда. Оживающая братская могила, диктатор-биоробот, деструктурированные объекты реальности, фотографии заключенных концлагерей, всевозможные тачки, трубы, лестницы, силуэты-мишени, куклы и особенно деформированные манекены составляют основной набор выразительных средств в спектаклях Ю. Шайны, в которых актерам отведена функция аниматоров визуальных композиций. Не случайно сам автор говорит о скульптурности своих сценических решений. Другой цикл представлений — «Портреты» был посвящен теме гениев в пространстве тоталитаризма и смерти, с которым они борются, но законам которого в итоге вынуждены подчиниться. Таковы Фауст, Данте, Сервантес, Маяковский и Виткаций. Космическо-библейский масштаб обусловливает непре-

inslav

ходящее значение мрачного визионерства Ю. Шайны, в котором явно слышны и ноты отчаяния, и гротескные интонации.

Европейскую известность приобрел К. Свинарский (1929–1975) как драматический и оперный режиссер. На него большое влияние оказал Б. Брехт, ассистентом которого он работал в Берлине и пьесы которого активно ставил в Польше. К. Свинарский в современной драматургии выделял ее универсальные аспекты, стремясь к контрапунктичности, полифоничности сценического действия. В своих лучших спектаклях, поставленных в 1970-е гг. по Шекспиру, и особенно в ставших легендарными «Дзядах» А. Мицкевича (1973, Краков, Старый театр), проявилась романтическая сторона его творчества, появился психологизм сценических образов, тема борьбы человека с самим собой. Театральный язык К. Свинарского — это прежде всего метафоричность. В этом он оказал большое влияние на режиссеров следующих поколений.

В 1969 г. Национальный театр в Варшаве возглавил А. Ханушкевич (р. 1924) — известный актер, работавший в конце 1940-х гг. с Ю. Остэрвой, и режиссер, отдавший дань соцреализму, один из основателей ставшего знаменитым Театра Польского телевидения (1955), которому он придал телевизионную специфику: сочетание театральных и кинематографических приемов (кадрировка, показ деталей), что сделало телетеатр одной из лучших театральных площадок Польши и снискало ему длительную любовь широкой аудитории, уровень которой он целенаправленно поднимал. В Национальном театре Ханушкевич ставил преимущественно классику, которую свободно интерпретировал, никогда не забывая об интересах зрителя. В 1989 г. он возглавил Новый театр в Варшаве.

Е. Яроцкий (р. 1929) — одна из ключевых фигур польской режиссерской школы. Он воспринял традиции К.С. Станиславского, его постановка «Бала манекенов» Б. Ясенского в Челябинске на долгие годы стала эталоном современной европейской режиссуры для советского театра. Е. Яроцкий отдает предпочтение современной драматургии, в особенности гротесково-парадоксалистским пьесам С.И. Виткевича, В. Гомбровича, Т. Ружевича, С. Мрожека. Для спектаклей Е. Яроцкого характерны глубокая интеллектуальная основа, продуманная логическая концепция иррациональных по сути текстов, что придает условной театральной форме внутреннюю конфликтность. Через все творчество режиссера прошла любимая им пьеса В. Гомбровича «Венчание», в которой он не устает открывать новые смыслы. Его деятельность в Старом театре Кракова во многом определила лицо этого театра и подтвердила его принадлежность к мировой элите.

Творчество Е. Гротовского (1933–1999) наложило яркий отпечаток на судьбы мирового театра. В Москве он творчески воспринял систему К.С. Станиславского, создав затем свою систему, определяемую как паратеатральное существование в процессе коллективной медитации актеров и зрителей. Театр Е. Гротовского, включающий минимум компонентов, получил название «бедного театра». Режиссер создал особый тип актерского тренинга, направленный на раскрытие потенциальных возможностей человека, образующих прочные связи между телом и духом. Искус-

inslav

ство становится «проводником» высших сил и смыслов, поэтому в итоге должно потерять свою функцию самостоятельной сферы человеческой деятельности. Этот путь от «бедного театра» к «не-театру» Е. Гротовский воплотил ярче, чем кто-либо в мировом искусстве, во многом обусловив его поворот от литературной драматургичности к невербальному, пластическому, метафизическому действу, где так важны ритуальные начала. Актер в таком действе полностью отдает себя через весь свой организм, приглашая к соучастию в представлении — «путешествии» и «богослужении» — зрителей, которые ищут в театре толчок для духовного развития, ключ к познанию себя и своего места в мире. Театр Е. Гротовского становится сакральным, возвращаясь к своим религиозным праистокам. Поэтому Е. Гротовский отказался после 1968 г. от постановки спектаклей, сосредоточившись на руководстве центров по воспитанию нового актера (в США и Италии). Славу реформатора мирового театра ему принесли постановки Театра-лаборатории во Вроцлаве, которым предшествовали яркие авангардистские по эстетике спектакли в краковском Старом театре (конец 1950-х гг.) и руководство «Театром 13 рядов» в Ополе, где он начал разрабатывать (в весьма таинственной атмосфере) и применять в спектаклях, ставившихся по польской классике, свой новый актерский тренинг — трансгрессию и активизацию зрителей, делая из них «со-актеров». Во Вроцлаве театр Е. Гротовского в 1965–1968 гг. представил три спектакля, сразу ставших широко известными в мире. Центральным из них был «Апокалипсис», во время которого даже искушенные, ироничные критики испытывали состояние потрясения и озарения, чему способствовала особая «светоносность» актерской игры. Е. Гротовский также был выдающимся теоретиком театра, в своих книгах и статьях показывавшим глубокие религиозно-культурные основы своей реформы от «бедного театра» к «театру соучастия» и, наконец, к «Ритуальным Искусствам», стершим грань между искусством как «профессиональным занятием» и духовно-психической деятельностью человека. Путь Е. Гротовского, ставшего легендарной фигурой мировой культуры, прямо противостоит ведущей тенденции в культуре конца XX в. к коммерциализации и досуговой развлекательности, что придает его творчеству особое значение.

Ярким интерпретатором польского и мирового абсурдизма был Е. Гжегожевский (1939–2005), в стиле которого соединились различные влияния от Е. Кантора до Е. Гротовского. Как и другие выдающиеся польские режиссеры, он много ставил за границей. В 1997 г. он возглавил вновь открытый Национальный театр, продолжив свою репертуарную политику. Наиболее значительные спектакли были им поставлены в 1980-е гг. в театре «Студио». Е. Гжегожевский тяготел к исследованию экзистенциальных проблем, процесса деградации культуры, театрализации жизни. В постсоциалистическое время, руководя первой сценой Польши, он привлек зрительское внимание к новым общественным проблемам, используя польские абсурдистские пьесы, уже ставшие классическими.

Линию театра художника продолжил Л. Мондзик (р. 1945). Его авторский пластический авангард — это, как у Т. Кантора и Ю. Шайны, «Театр Смерти», кото-

inslav

рому Л. Мондзик придал христианский мистическо-поэтический смысл. Его спектакли — «пластические сюиты» — полностью лишены слов, в них играют студенты-непрофессионалы Люблинского Католического университета. По словам самого Л. Мондзика, в его спектаклях, вдохновленных христианским мировосприятием, затрагиваются проблемы, исконно волнующие людей: рождение, жизнь, любовь, смерть. Зритель, погруженный в полную тьму, должен ощущать таинства Абсолюта. Форма существования всех персонажей спектаклей — страдание, передаваемое пластически. Огромную роль играют освещение, вытянутая туннелеобразная сцена, стихия воды, сопоставление живой и мертвой фактуры, эксперименты с пространством. Ожившие из тьмы в плавном движении сюрреалистические видения, которым придана чеканная форма, заставляют на доинтеллектуальном уровне переживать таинство жизни и смерти, делая каждую «сюиту» частью бесконечного процесса жизни-смерти. Работы Л. Мондзика, известные во всем мире, закрепили за польским театром славу прежде всего театра визуально-метафорического.

Много работал в Польше и Европе Р. Перыт — режиссер драмы и оперы, в чьем творчестве выделяются сценические версии оратории Г.Ф. Генделя «Мессия» и реквиема Д. Верди. В Варшаве он поставил все оперы В.А. Моцарта, в Познани — «Черную маску» К. Пендерецкого. Его стилю присущи натуралистическая вещественность, экспрессия, символичность.

К концу XX в. крупнейшим режиссером польского театра становится К. Люпа (р. 1943), на которого решающее воздействие оказали спектакли «Освобождение» К. Свинарского и «Умерший класс» Т. Кантора, философия и психология К.Г. Юнга, определившие особый способ сценического поведения в его постановках. Он ориентируется на драматургическое и теоретическое наследие С.И. Виткевича, пьесам которого придает более строгую форму мысленного переживания. К. Люпу интересуют прежде всего межчеловеческие отношения, выражаемые средствами психологического театра. Его мизансцены очень точны и выразительны, режиссер любит экспериментировать со сценическим временем, целенаправленно изменяя темпы действия, насыщая его паузами. Сценическая ситуация для К. Люпы — это путь в страну духовности. С 1980 г. лучшие достижения К. Люпы связаны со Старым театром, там он обратился к австрийской литературе, инсценировки которой принесли ему мировую славу («Город сна», «Мечтатели», «Человек без свойств»). В этих спектаклях человек предстает как загадка, мотивацию поведения которого почти невозможно понять. Также влечет режиссера русская литература: «Братья Карамазовы», «На дне», «Мастер и Маргарита», проза А. Платонова, в которой он акцентирует внутренние противоречия и психологические нюансы в поведении героев. Спектакли К. Люпы ставят экзистенциальные вопросы, волнующие все человечество.

Польская сцена выдвинула очень большое число выдающихся актеров, для манеры игры которых характерны углубленный психологизм при ярком внешнем рисунке роли. Таковы наиболее знаменитые артисты: Т. Ломницкий, Е. Треля, Г. Холоубек, Б. Дыкель, Л. Хердеген, З. Замаховский. На высоком уровне находит-

inslav

ся польская сценография, ведущий представитель которой А. Садовский оформил более 200 спектаклей, в основном оперы, в театрах всего мира в присущей ему натуралистическо-символической манере. Многие крупные кинорежиссеры (А. Вайда, К. Куц, К. Занусси) также проявили себя в театре. Международное признание получили польские кукольные театры, а также Вроцлавский театр пантомимы под руководством Г. Томашевского.

В 1960-е гг. формируется польская школа кино, главной темой которой становится судьба человека в контексте драматических событий истории. «Польской школе» присущи психологизм, повышенный этос, стремление к жизненной правде, достоверность (подчас натуралистическая) в передаче среды и фактуры и одновременно острая конфликтность, романтичность (пафосная или глубинная), высокий интеллектуальный уровень, продуманность режиссерских концепций, притчевость, до предела наполненная эмоциями, гуманистический пафос, трагизм. Сочетание этих качеств обеспечило огромный зрительский успех польских фильмов и выдвинуло польскую кинематографию на мировой уровень, сделав ее одним из основных репрезентантов польской культуры второй половины XX в. В польском кино главенствовали две темы — военная, в разных аспектах выражавшая отношение поляков к трагедии фашистской оккупации и геноцида, и литературная, обеспечивавшая грандиозный успех жанру экранизации. Фильмы, поставленные по произведениям польской классической и современной литературы, заняли место в ряду шедевров национальной кинематографии. В тесной связи с литературой можно видеть специфику польского кинематографа. К концу века все большее значение приобретают фильмы, посвященные современным реалиям.

У истоков нового польского кино стояли фильмы «Последний этап» (1948) В. Якубовской, в документальном ключе впервые рассказывающий об ужасах Освенцима, и «Запрещенные песенки» (1947) Л. Бучковского о моральном сопротивлении фашизму, берущем силы в оптимизме и юморе польского народа. Организационно польская кинематография формировалась по советскому образцу, однако соцреализм не стал продуктивным явлением. Основателями нового польского кино считаются А. Форд и Е. Боссак (видный кинодокументалист). В атмосфере «оттепели» возникло много творческих кинообъединений, что способствовало росту творческой свободы и художественности польского кино. При всей общности «польской школы» каждый из крупных режиссеров обладает своей ярко выраженной индивидуальностью.

А. Форд (1908–1980) имел как бы два лица: официальное — выразителя партийно-правительственных установок, и творческое — далеко отстоявшее от нормативов, обращенное к «живой жизни». Дыханием войны отмечен фильм «Пятеро с улицы Барской» (1954), еще носящий следы идеализации, которой уже лишен одновременно лирический и критический «Восьмой день недели» (1958). Трагическим судьбам людей посвящен «Первый день свободы» (1964). Эталоном экранизации польской классики стали «Крестоносцы» (1960), а биографического фильма — «Молодость Шопена» (1951). В эмиграции (с 1969 г.) А. Форд снимал

inslav

фильмы, обличающие советский и немецкий тоталитаризм («Первый круг», 1972, «Вы свободны, доктор Корчак», 1973). А. Мунк (1921–1961) активно участвовал в выработке специфики польского кино. Антитоталитарным духом пронизан «Человек на рельсах» (1956), ненавистью к фашизму, извращающему человеческую природу, — «Пассажирка» (1963), размышлениями над героизмом — «Эроика» (1957). Для стиля А. Мунка характерны рационализм, что было новым для польского кино, и философско-нравственное осмысление войны. В. Хас (1925–2000) сконцентрирован на жизни польских местечек, человеческом одиночестве («Петля», 1957; «Как быть любимой», 1963) и воспоминаниях о жизни, где трудно разделить сон и явь. Ему принадлежит ряд блестящих экранизаций («Рукопись, найденная в Сарагосе», 1965; «Кукла», 1967; «Санаторий под клепсидрой», 1973). В стиле «ретро» снимал свои кино- и телеэкранизации Е. Антчак («Ночи и дни», 1975), обогнавший в своей стилистике последующие искания европейского, преимущественно англо-американского кино в жанре кинематографического романа-саги.

Е. Кавалерович (1922–2007) — первый председатель Союза польских кинематографистов (1968) — режиссер чрезвычайно разнообразный. Выйдя из соцреализма («Настоящий конец большой войны», 1957), он сразу обращается к фильму-притче, философски парадоксальному, даже абсурдистскому по содержанию и форме («Поезд», 1959). Бунт незаурядной человеческой личности против устоев общества, принимающий трагические формы, стал главной мыслью его лучших экранизаций («Мать Иоанна от ангелов», 1961; «Фараон», 1965). Исторические проблемы он показывает через психологию персонажей («Смерть президента», 1978, «Пленник Европы», 1989). Христианские ценности мастер акцентирует в экранизации «Камо грядеши?» (2001) — самом дорогом польском фильме, оказавшемся чрезмерно сентиментальным и композиционно рыхлым.

Выдающийся писатель Т. Конвицкий также во многом определил специфику «польской школы» кино, придав ей притчевость, метафоричность, абсурдистский гротеск. Психология мужчины и женщины, поднимающаяся до осмысления двух мировых начал, поданная на первый взгляд натуралистично, но на самом деле мифологично, определяет значение «Последнего дня лета» (1958) как одного из основополагающих фильмов новой польской кинематографии, открывшей тот специфический киноязык, который впоследствии будет характерен для французской «новой волны». Притчевость, парадоксы «польского комплекса» господствуют в «Дне поминовения» (1961) и «Сальто» (1965), мифологизированные воспоминания о «малой родине» — Виленщине с ее полиэтничностью, прекрасной природой и провинциальностью задают элегический тон фильмам «Как далеко отсюда, как близко» (1972) и «Долина Иссы» (1982). Кинометафора, подчеркнутая фактурность, перекличка исторических времен делают фильм «Лава. Повествование о «Дзядах» Адама Мицкевича» (1989) одной из лучших экранизаций. Интересно, что в кинематографе Т. Конвицкого нет литературности, каждый его фильм — это шедевр «чистого кино», в котором господствует авторская интонация. В этом смысле его кинематограф автобиографичен.

inslav

К. Куц (р. 1929) иронически полемизирует с польской шляхетской традицией, его герои — люди из народа с их житейскими проблемами. Но и к ним у него сохраняется критический подход. К. Куц убежденный реалист, стремящийся показать социальные проблемы через жизнь «обыкновенного человека», которого мало заботят общественные катаклизмы. Таковы лучшие фильмы К. Куца «Крест за доблесть» (1959), «Никто не зовет» (1959), «Люди с поезда» (1961), «Молчание» (1963). Интересен цикл его фильмов о родной Силезии, близкий по стилю живописи, наполненный элементами народной культуры, балладичностью и политической актуальностью там, где показываются забастовки шахтеров в 1980-х гг. В последних фильмах К. Куц обращается к гротеску, в стилистике соц-арта показывая трагикомедию приспособленчества простого человека к бурной политической жизни («Замороченный», 1994) или романтического бунта против тоталитаризма («Полковник Квятковский», 1995).

Крупнейший представитель нового польского кино — А. Вайда (р. 1926), многогранность, плодотворность, интенсивность творчества которого во многом определяют весь облик польского кинематографа и делают А. Вайду одним из крупнейших режиссеров мира. Кредо А. Вайды состоит в том, что художник должен жить жизнью окружающего мира. Ее проявления многообразны: от трагизма безысходности и его гуманистического преодоления («Канал», 1956) до острых проблем современности, исключающих однозначные решения и оценки. Последнее обстоятельство сделало «Пепел и алмаз» (1958) шедевром непреходящего значения, превратив главного героя в символ молодого поколения, мечущегося в лабиринтах жизни и политики, а исполнителя его роли З. Цибульского (1927–1967) в культовую фигуру. Сочувствие, сострадание грешному человеку, на которого давят чрезвычайные обстоятельства, заставляющие его сделать выбор в пограничной ситуации, сконцентрированность на этосе без излишней дидактичности, но с максимальными эмоциями, не заслоняющими тем не менее гуманистическую проповедь, — эти качества А. Вайды проявляются и в фильмах на военную тему («Пейзаж после битвы», 1970), и в экранизациях польской и русской классики («Пепел», 1965; «Пилат и другие», 1971; «Земля обетованная», 1975). Особое внимание А. Вайда уделяет «Бесам» Ф.М. Достоевского (фильм 1988 г., ряд театральных постановок). В фильмах о современности добавляется ирония, иногда очень жесткая («Все на продажу», 1968, «Охота на мух», 1969). Дилогия «Человек из мрамора» (1976) и «Человек из железа» (1981), четко социально-политически ориентированная, стала лучшим выражением идеологии «Солидарности» в искусстве. Кровавый механизм революции А. Вайда исследует в «Дантоне» (1982), трагедию гуманизма XX в. — в «Корчаке» (1990). Пережив кризис, связанный с девальвацией духовных ценностей в посткоммунистической Польше, А. Вайда концентрируется на «польском мифе» и анализе «польского комплекса», подчеркивая его позитивные стороны, как в фильме о Варшавском восстании и насилиях периода сталинизма («Перстенек с орлом в короне», 1992), так прежде всего в экранизациях польской классики («Пан Тадеуш», 2000, «Месть», 2002). Прочные отношения связывают А. Вайду с русской культурой.

inslav

Эта же черта характерна для другого крупнейшего режиссера — К. Занусси (р. 1939), создателя интеллектуального кино о современных этических проблемах. К. Занусси стал выразителем дум нескольких поколений, искавших смысл человеческой жизни и трудов, но избегавших однозначных оценок. Событием стала «Структура кристалла» (1969) с ее ощущением модернизации бытия, черно-белой изысканностью кадра. Идея фильма — моральный тупик рационализма — в других фильмах К. Занусси приобретет развернутую сюжетность. Таковы «Иллюминация» (1973) и «Защитные цвета» (1976) с их острой дискуссионностью. Постепенно у режиссера начинают главенствовать христианско-католическое понимание мира и человека и устремленность к решению современных проблем на путях христианской традиции, сосредоточенность на бытийных проблемах, на жизни и смерти, любви, верности и предательстве. При этом К. Занусси не дает готовых рецептов, а пробуждает сознание зрителя, сталкивая повседневность с высокими идеалами и целями. Из многочисленных работ режиссера наиболее удачно и выразительно этот комплекс проблем представлен в фильмах «Семейная жизнь» (1970), «Год спокойного солнца» (1984), «Где бы ты ни была» (1988), «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (2000), «Persona non grata» (2005). Глубины творчества, преодолевающего апатию, но ведущего к смерти, режиссер исследует в «Прикосновении руки» (1999). Радость веры и тяжелая ответственность, ею налагаемая, не устраняющая сложных проблем, но дающая твердые ориентиры в жизни, внешне даже удачной, пронизывает все творчество К. Занусси. В своей эссеистике он предстает как глубокий исследователь проблем современной культуры, констатирующий ее деградацию, глубокий упадок высокой культуры и засилие масс-культуры, но не теряющий надежду на возрождение духовности в новых формах, связанных с техническим прогрессом в сфере коммуникаций.

Иную сторону польского кино — зрелищную, романтическую — воплотил ряд талантливых режиссеров. Э. и Ч. Петельские создали внешне эффектные полотна о войне («Красная рябина», 1968) и польской истории («Коперник», 1974). Е. Пассендорфер придал драматическим сюжетам времен войны повышенную зрелищность и увлекательность («Покушение», 1959). Мастером исторического фильма зарекомендовал себя Е. Гоффман (р. 1932), экранизировавший романы Г. Сенкевича «Пан Володыёвский» (1969), «Потоп» (1974), «Огнем и мечем» (1999). Эта трилогия воплотила романтизированные представления поляков о славных страницах своего прошлого и содействовала благодаря масштабности и мастерству съемок широкой популяризации польского патриотизма. Зрительскую любовь приобретает жанр кинокомедии (фильмы Т. Хмелевского «Эва хочет спать», 1958 и «Где генерал?», 1964 и др.).

Из документального в игровое кино пришел Я. Маевский (р. 1931), стоящий особняком в польском киноискусстве. Виртуоз стиля, он творчески чрезвычайно разносторонен. Его мир существует как бы параллельно реальности, для каждого фильма режиссер выбирает иную стилистику и форму, тщательно ее отделывая.

inslav

А. Жмиевский в фильмах о войне помещает своих героев в экстремальные ситуации и анализирует их поведение.

Отдельно стоит группа выдающихся кинорежиссеров, начавших на рубеже 1950–1960-х гг. работать в Польше, но затем, в поисках свободы творчества, уехавших на Запад. При всей вестернизации их творчества они все же остаются польскими режиссерами. В. Боровчик (р. 1923) в Польше прославился как мультипликатор и экранизатор («История греха», 1975). Его интерес к сфере эротики привел его в 1959 г. во Францию, где он снял скандально известные фильмы о перверсиях. Р. Полянский (р. 1935) приобрел мировую славу одного из самых эпатажных режиссеров. Начав в Польше психоаналитическим триллером «Нож в воде» (1961), он продолжил эту тему за границей фильмом «Отвращение» (1965). Творчество Р. Полянского весьма разнообразно: мистическая драма («Ребенок Розмари», 1968), «крутой» детектив («Чайнатаун», 1974), серьезная («Тэсс», 1979, «Оливер Твист», 2005) или ироническая («Седьмые врата», 1999) экранизация, фильм-гротеск («Пираты», 1985) и психологическая, экзистенциальная притча («Смерть и девушка», 1993). Р. Полянский всегда парадоксален по форме и содержанию своих фильмов, в чем глубинно близок польской традиции абсурдистского гротеска, ярче всего проявившейся в одном из лучших фильмов режиссера «Бал вампиров» (1967). К концу жизни мастер возвращается к польской тематике как режиссер простого в своей трагичности «Пианиста» (по мемуарам В. Шпильмана, 2002) и как яркий комедийный актер (роль Папкина в «Мести» А. Вайды по пьесе А. Фредро, 2002). Е. Сколимовский (р. 1938) сосредоточен в своих польских фильмах («Особые приметы», 1964; «Барьер», 1966) на проблемах формирования молодого человека — бунтовщика, неудачника, одиночки. Не случайно потом его привлекут классические произведения на тему созревания — «Вешние воды» (по повести И.С. Тургенева, 1989) и «Фердыдурке» (по роману В. Гомбровича, 1991). В Англии Е. Сколимовский снимает очень жесткие фильмы о тяжелой жизни поляков на Западе, о трудностях приспособления их ментальности к западному порядку. В кризисный 1981 г. он приезжает в Польшу для поддержки «Солидарности» и доснимает свой фильм «Руки вверх», запрещенный в 1967 г. (премьера — 1985 г.). А. Жулавский (р. 1940), связанный с Францией, видный кинокритик, не смог в Польше осуществить свои замыслы, уже заявив о себе в «Третьей части ночи» (1971) как о самобытном художнике, сосредоточенном на биологическом в человеке, на его темных и сильных страстях, подавляющих интеллект и культуру. В полную силу эта тема зазвучала в его французских фильмах, таких как «Главное — любить» (1975), «Мои ночи прекраснее ваших дней» (1989). В последние годы А. Жулавский работает в Польше. А. Холланд (р. 1948) в 1970-е гг. входила в первый ряд мастеров «кинематографа морального беспокойства», что в 1980-е гг. вынудило ее остаться за границей и там снимать политически ангажированные фильмы, обличающие польские власти («Убить ксендза», 1988). Ее также волнуют этические проблемы, сложность и амбивалентность человеческих взаимоотношений («Горькая жатва», 1985; «Полное затмение» о А. Рембо и П. Верлене, 1995). Стилю А. Холланд присущи

inslav

строгость, объективность социально-психологического наблюдения и скрытая лиричность. З. Рыбчиньский (р. 1949) — экспериментатор мирового уровня, новатор в кино малых форм. Получив премию «Оскар», он с 1984 г. живет в США и Германии, где делает короткометражные фильмы, используя элементы игрового, документального, анимационного кино и компьютерную технику. Его фильмы продолжают традиции довоенного мирового авангарда, они ироничны, гротесковы, ангажированы, парадоксальны и рафинированы («Лестница», 1987; «Оркестр», 1990; «Кафка», 1994).

В польском кино 1980-х гг. целую волну ангажированных фильмов вызвало введение военного положения. Большинство фильмов имело публицистический характер. На этом фоне выделяются остропсихологический «Допрос» (1982) Р. Бугайского и притча, снятая в лучших традициях сюрреалистического абсурда, во всей конкретике показывающая немыслимое, — «Побег из кинотеатра «Свобода»» (1985) В. Марчевского.

Крупнейшим режиссером конца XX в. стал К. Кесьлёвский (1941–1996), принесший из документалистики особую оптику предмета, превращающую его благодаря сверхувеличению в некую нереальную фактуру. В то же время из документального кино он взял некоторые приемы киноповествования, объективизирующие показываемые сюжеты. Этой спецификой отмечены ранние игровые ленты режиссера, принесшие ему успех и славу мастера социально-критического кино («Кинолюбитель», 1979). Проблемы нравственности, библейские заповеди на современный лад, выраженные в лаконичной форме бытовых историй с притчевым оттенком, стали основным содержанием телесериала «Декалог» (1988), две части которого — «Короткий фильм об убийстве» и «Короткий фильм о любви» принесли режиссеру мировую славу. Во Франции К. Кесьлёвский снял свои самые знаменитые фильмы, закрепившие за ним титул «пророка нового европейского кино». Они сочетают эстетику магического реализма, мистичность, метафизическую загадочность, сентиментальный сюжет, поданный пунктирно, аллюзии мировой культуры, яркую психологическую игру актеров и повышенную визуальную артистичность. Такова трилогия «Три цвета. Голубой. Белый. Красный» (1992–1994), после которой режиссер объявил о своем уходе из кино.

Польская мультипликация отличается стилистической смелостью, расширением изобразительных возможностей, афористичностью. Эти черты присущи лучшим режиссерам польской анимации, таким как Д. Щехура, В. Герш, М. Киёвич, сделавшим ее явлением мировой культуры.

Успех польского кино во многом основан на идеальном балансе режиссерского начала и актерской игры, воплотившей лучшие черты польской школы: открытую, повышенную эмоциональность, острую характерность, внешнюю выразительность, элегантность, благородство манеры, тонкий психологизм, глубоко продуманное построение роли. Эти качества в высшей мере присущи таким великим актерам, как Ф. Печка, Г. Холоубек, З. Цыбульский, Т. Ломницкий, Д. Ольбрыхский, А. Лапицкий, С. Микульский, О. Лукашевич, З. Запасевич, Е. Штур, А. Се-

inslav

верин, В. Пшоняк, Е. Радзивилович, Б. Линда, замечательным актрисам Л. Винницкой, М. Коморовской, Б. Тышкевич, Г. Шаполовской, К. Янда, Б. Брыльской, более молодым, ставшим к концу XX в. гордостью польской актерской школы М. Кондрату, Я. Гайосу, З. Замаховскому. Многие из них также стяжали славу выдающихся театральных артистов.

6. Культура в конце XX в.

6.1. Литература

После 1989 г. в постсоциалистический период развития общества наступает кардинальное изменение функций литературы. Литература перестала быть знаменем борьбы с тоталитарным режимом, моральным авторитетом для читателя, происходит ее коммерциализация, изменился порядок ее финансирования, издания, распространения. Литература встала перед необходимостью найти новые формы своего существования, особенно в свете завоевания книжного рынка детективами, эротическими романами и другой продукцией массовой культуры.

В 1980-е – начале 1990-х гг. ушли из жизни писатели, во многом определявшие облик послевоенной литературы: Я. Ивашкевич (в 1980 г.), М. Яструн, Е. Анджеевский, М. Бялошевский (в 1983 г.), И. Неверли (в 1987 г.), Б. Чешко (в 1988 г.), К. Филипович и А. Рудницкий (в 1990 г.), Т. Новак (в 1991 г.), А. Кусьневич (в 1993 г.) и т.д. В литературу входит новое поколение писателей («поколение 1960»): А. Стасюк, О. Токарчук, П. Хюлле, И. Филипяк, М. Гретковская, Н. Герке, А. Болецкая и др.; с поздними дебютами выступают писатели С. Хвин, Е. Пильх, З. Крушиньский, Я. Рудницкий, М. Беньчик, М. Тулли и др. Характеризуя их прозу в целом, можно сказать, что эта проза — бунт поколения против традиции документировать в литературе свое время. Она избегает, как правило, злободневных польских реалий и проблем, она отражает не столько изменяющийся внешний мир, сколько записывает индивидуальные способы переживания, выживания, столкновения с миром и вырабатывает новый психологический язык, передающий эти состояния. Для этого писатели широко используют поэтику постмодернизма: смещение стилей элитарного и массового искусства, пародия, интертекстуальность, языковые игры и др.

Наибольшее читательское признание завоевали произведения П. Хюлле «Вайзер Давидек» (1987), А. Стасюка «Белый ворон» (1995), О. Токарчук «Э.Э.» (1995), «Правек и другие времена» (1996), С. Хвина «Ханеман» (1995). В них немало черт, связанных с поэтикой постмодернизма, но одновременно здесь предстает реальная жизнь с ее предметами, красками, фактами, живыми людьми, глубокими, невыдуманными трагедиями и переживаниями.

Одна из главных тем прозы этого периода — вхождение нового поколения в жизнь и в литературу. Раскрывая эту тему, писатели обращаются к своему главному жизненному опыту — детству и отрочеству с ощущением утраты в зрелом возрасте свежего и цельного юношеского мировосприятия. Такого рода произ-

inslav

ведения получили определение «роман инициации» (многие романы П. Хюлле, О. Токарчук, Т. Трызны, М. Гретковской, И. Филипяк и др.).

Другой способ обретения собственного «я» — обращение к «малой родине», часто воскрешаемой через семейные предания и традиции. Жизни предвоенного Гданьска посвящен роман С. Хвина «Ханеман», Нижней Силезии — роман О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» (1998), Бескидам — «Галицийские повести» (1995) и «Дукла» (1997) А. Стасюка. Юмористические и гротескные интонации присущи прозе Е. Пильха «Заговор прелюбодеек» (1993), «Под сильным ангелом» (2002).

Из писателей старшего поколения по-прежнему пользуется успехом творчество Т. Конвицкого. Абсурдность и хаос современной жизни писатель воспроизвел в романе с вызывающим названием «Чтиво» (1992) — смеси популярных жанров детектива, мелодрамы, сатиры, исповедальной прозы. Использование писателем приемов постмодернистской литературы является в то же время пародией на них. Показательны для попыток выстроить «постмодернизм с человеческим лицом» и иронические, с большой долей гротеска и невероятных предположений, романы представителя среднего поколения Э. Редлиньского «Крысополяки» (1997), «Кровотечение» (1999), «Трансформейшен или Как рулька танцевала с гамбургером» (2002) — о жизни современных поляков в стране и за рубежом.

Остался верен своим творческим убеждениям о необходимости утверждения универсальных ценностей человеческого бытия В.Мысливский в обширном лирико-эпическом романе «Горизонт» (1996), рассказывающем об истории жизни обыкновенной провинциальной польской семьи.

Ведущая роль в поэзии 1990-х гг. принадлежала известным мастерам. Одна за другой появляются поэтические книги Т. Ружевича, которые относятся к вершинным достижениям его поэзии: «Барельеф» (1991), «Всегда фрагмент» (1996), «Всегда фрагмент. recycling» (1998), «Ножик профессора» (2001), «Серая полоса» (2002), «Выход» (2004).

Новые стихотворения Т. Ружевича развивают прежние мотивы его творчества, но и дополняют, и обогащают их новым опытом умудренного жизнью поэта. Т. Ружевич — поэт диалога с современностью, которой он ставит неутешительный диагноз. Описывая состояние упадка и хаоса современной культуры, прессы, радио и телевидения, он прибегает к сатирическим, ироническим, а порой и шутливым формам. Поэт выступает от имени своего поколения, которое хранит память о нескончаемом прошлом, но его творчество запечатлело искания и метания последующих поколений.

Ощущение единства микро- и макрокосмоса, природы и человека пронизывает философско-ироническую лирику В. Шимборской — сборники «Конец и начало» (1993), «Минута» (2002), «Двоеточие» (2005). К присущему ей удивлению невообразимо сложным устройством материального и духовного мира примешивается горечь: люди, погруженные в суетные земные хлопоты, равнодушны к мирозданию, частью которого они являются.

inslav

Новые сборники стихов — «На берегу реки» (1994), «Это» (2000) издал Ч. Милош. В них доминирует драматичность признаний в невозможности честного расчета с самим собой, мотив борьбы личности с одиночеством и угрызениями совести.

Из творчества множества молодых поэтов выделяются сборники стихов Я. Подсядло «Аритмия» (1993), «Языки огня» (1994), «И я побежал в тот туман» (2000) и М. Светлицкого «Холодные страны» (1992), «Схизма» (1994), «Открыт впредь до отмены» (2001). В них выразительно проявился характерный для многих поэтов нового времени тип лирического героя, отвергающего гражданственную поэзию во имя частной жизни и интимных переживаний.

Гротескные пьесы из жизни России в XX в. с использованием мотивов чеховских драм были созданы С. Мрожеком («Любовь в Крыму», 1994) и Я. Гловацким («Четвертая сестра», 1999).

6.2. Другие виды культуры

На общественные трансформации после падения социализма очень активно откликнулось кино. В него возвращается ангажированность и публицистичность. В оценке социально-экономической ситуации, связанной с «построением капитализма», господствует горькая ирония. Фильмы показывают неспособность польского общества и личности, сформировавшейся при социализме, адаптироваться к новым жестким условиям существования. Протест выражается в форме грубого гротеска, что связывает эти фильмы («Das Kapital, или Как сделать деньги в Польше» Ф. Фалька, 1989; «День психа» М. Котерского, 2002) с традициями старой польской сатиры. Значительное место продолжают занимать экранизации классики. Грустно-ироническую интонацию принесли фильмы М. Трелиньского («Прощание с осенью», 1989), ставшего одной из крупнейших фигур постсоциалистического польского кино и театра. Для стиля его театральных постановок, как драматических («Сны Лотреамона», 1993), так и оперных («Король Рогер», 2000; «Евгений Онегин», 2002), характерны приемы поставангарда, аналитичность и символичность.

В театральном искусстве видные позиции заняли довольно многочисленные последователи Е. Гротовского, которым, однако, не удается приблизиться к магическому воздействию спектаклей мастера, даже такому известному коллективу, как Центр театрального мастерства «Гардзенице», руководимому В. Станевским. Новым явлением стали постановки Г. Яжины (р. 1968), шокирующие эмоциональной, психологической и физиологической откровенностью и ассоциативным рядом. Смену своего творческого «я» режиссер выражает в постоянной смене псевдонимов. Ужас непознаваемого, передаваемый гротесково, соединяется в его постановках с элементами масс-культуры, что чрезвычайно привлекает к его творчеству молодое поколение.

В изобразительном искусстве господствует так называемое актуальное искусство с его приверженностью к инсталляции, фотографии и видео-арту. При этом

inslav

оно остается ангажированным, протестуя теперь уже против общества массового потребления, засилия СМИ, новых стандартов, власти денег, насилия над личностью, совершаемого в виде «игры», католических и национальных стереотипов. Таково творчество З. Либеры, гданьской группы «ЦУКТ», Р. Румаса и др. Доминирует ирония и критика по отношению к новой польской демократии. Снятие всех табу, пристальное внимание к проблеме телесности, сексуальности, человеческому уродству и категории безобразного в целом также присущи искусству 1990-х гг. (К. Козыра и др.). Возвращается интерес к станковой картине. Современное польское искусство в рамках постмодернистского дискурса весьма разнообразно и разнопланово, хотя в целом его можно определить как оппонирование традиционности при сильной социальной ангажированности.

Библиография

Адельгейм И. Поэтика «промежутка»: Молодая польская проза после 1989 года. М., 2005.

Базилевский А. Виткевич: Повесть о вечном безвременье. М., 2000.

Башинджагян Н. Театр Леона Шиллера. М., 2005.

Березкин В. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М., 2004.

Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995.

Богомолова Н.А., Медведева О.Р. Польская литература // История литератур западных и южных славян. Т.3: Литература конца XIX – первой половины XX века. М., 2001. С. 26–76, 360–423, 743–767.

Воленьский Я. Львовско-Варшавская философская школа. М., 2004.

Волынский Э. Кароль Шимановский. Л., 1974.

Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983.

Кушевский С. Современное польское кино. Варшава, 1978.

Миф Европы в литературе и культуре Польши и России. М., 2004.

Москва-Варшава / Warszawa – Moskwa. 1900–2000. М., 2005.

Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки симфонической музыки в Польше XX века. М., 1990.

Наков А. Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша. М., 1997.

Оконьска А. Выспяньский. М., 1977.

Светлов И.Е. Скульптура Народной Польши. М., 1976.

Современное польское искусство и литература: От символизма к авангарду. М., 1998.

Тананаева Л.И. Три лика польского модерна: Выспяньский, Мехоффер, Мальчевский. СПб., 2006.

Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура. М., 2006.

Твердислова Е. Папа Римский Иоанн Павел II: Литературный портрет. М., 1995.

Хорев В.А. Польская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995. Т. 1. С. 87–177. М., 2001. Т. 2. С. 71–153.

inslav

Шульц Т. Иоанн Павел II. Минск, 2000.
Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. Л., 1978.
Borowski T. Tadeusz Kantor. Warszawa, 1982.
Constructivism in Poland. 1923–1936: Catalogue. Essen; Otterlo, 1973.
Dobrowolski T. Sztuka Mlodej Polski. Warszawa, 1963.
Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa, 1996.
Ławniczakowa A. Jacek Malczewski. Warszawa, 1976.
Pollakywna J. Formisci. Wrocław, 1972.
Turowski A. Budowniczowie świata: Z dzejyw radykalnego modernizmu w sztuce polskiej. Krakyw, 2000.
Wyka K. Mloda Polska. Kraków, 1987.
Żakiewicz A. Witkacy. Wrocław, 2004.

inslav

Глава 40

Чешская культура

Г.П. Мельников

1. Общая характеристика культуры XX в.

XX в. стал периодом расцвета культуры, создавшей, в особенности в 1890–1930-е и 1960-е гг., ценности непреходящего значения во всех сферах художественного творчества и гуманитарного знания. Многие из них стали феноменами не только национальной, но и мировой культуры, что окончательно утвердило высокий статус чешской культуры. Общепризнанным является вклад чешских деятелей культуры «первого ранга», чье творчество постоянно востребовано культурной жизнью планеты (Л. Яначек, Б. Мартину, Я. Гашек, К. Чапек, А. Муха, Ф. Купка). Однако этого еще не произошло с творцами, условно говоря, других уровней, причем само деление на «ранги» носит условный характер и детерминировано скорее информированностью, «раскрученностью» того или иного феномена. Поэтому постоянно происходит «прорыв» какого-нибудь имени в «первый эшелон». Действительно поражает обилие имен тех, кто создал во всех сферах культурной деятельности произведения чрезвычайно высокого уровня.

Парадигма чешской культуры XX в. — это, безусловно, модернизм, модерность как имманентное качество. Все столетие со времени публикации «Манифеста чешского модерна» (1895) вплоть до наших дней она развивается в рамках дискурса модерна как цивилизационной модели. Именно этим определяется ее включенность в общеевропейский контекст, стремительность развития, наступательный характер инноваций. Именно поэтому она всегда сохраняла левую ориентацию, как в чисто эстетическом, так и в культурно-политическом отношении.

inslav

Активизм культуры привел к политической активности левого толка ее творцов и носителей, что, как представляется, можно считать трансформацией культурно-политической традиции, идущей от Национального возрождения. Совмещение традиционности и модерности обусловило несколько специфических черт чешской культуры XX в.

1. Постоянная ориентация на гуманистические ценности, на простого человека с миром его ценностей, в который входит категория правды как нравственный императив, что имеет следствием внутреннюю правдивость культуры, ее нацеленность на конкретику, скептическое отношение к «великим идеям», требующим огромных человеческих жертв, и одновременное стремление к значительному улучшению условий существования. Этот комплекс традиционно называют чешским гуманизмом. В XX в. с его тоталитаризмом и милитаризмом он позволил чехам не только сохранить свое лицо, проявить жизнестойкость, но и придал их культуре особую жизненность, гуманность всех идеологических параметров.

2. Социальная ориентация культуры с сохранением таких ее категорий, как культуртрегерство, просветительство, воспитательное начало, политическая ангажированность.

3. Общий демократический характер культуры. Даже авангардные течения в чешской культуре демократизировались, обретали повышенную коммуникативность. Общую ситуацию не нарушил мистическо-эзотерический элемент, возникший во времена символизма и выраженный в культурологеме «Прага мистическая». Чешское эзотерическое движение заняло активную «просветительскую» позицию, пропагандируя пражскую традицию, идущую еще от герметизма культуры эпохи Рудольфа II (рубеж XVI–XVII вв.).

4. Патриотизм. Интерпретация этого понятия, однако, поляризируется. Официальный патриотизм, до 1918 г. представленный партией младочехов, дискредитировал себя пафосностью словесных формулировок, расходившихся с политической практикой. Он рассматривался новыми политическими силами как ложный, устаревший. Некоторая экстремальность критики традиционного патриотизма в начале XX в. скрывала от поверхностного взгляда сущностный патриотизм новых общественных движений, прежде всего партии Т.Г. Масарика, который позднее, в независимой Чехословакии, утвердил новый политический миф специфически чешской демократии, коренящейся в чешском гуманизме, проявившемся в связываемых в одну линию феноменов Я. Гуса, Общины чешских братьев и Национального возрождения. В противовес этой новой официозности правые политические течения акцентируют значимость таких эпох, как готика и барокко, когда Чехия была важной интегральной частью Европы. Левые же течения на первый план ставят гуситскую революционную традицию, которая в мифологизированном виде становится новым официозом уже в социалистической Чехословакии.

5. Диалектика инновационности и историзма как общая ориентация культуры. Прошлое, естественно, мифологизированное и политизированное, постоянно

inslav

присутствует в культуре и как событийное содержание, и как культурные реминисценции, включая рефлексию памятников искусства, существующих в урбанистической среде, ставшей предметом вдохновения части авангардных направлений (кубизм, поэтизм). С этим также связан повышенный социальный статус исторический науки, традиционно остававшейся не только зеркалом общественных идей, но и главным фактором, формирующим общественное сознание, воспитывающим сознательного гражданина. В силу этих причин историческая наука стала ареной битвы идей и формирования новых общественных представлений, о чем свидетельствовал многолетний «спор о смысле чешской истории». Классовое сознание, проповедуемое левыми партиями, также включало в себя компонент историзма, называемого прогрессивной исторической традицией.

Чешская культура в первой половине XX в. развивалась чрезвычайно динамично, синхронно с общеевропейской культурой, была весьма дифференцированной, с богатой шкалой общественных проявлений, необычайно насыщенной ценностными артефактами. В периоды Первой Чехословацкой республики и социалистической Чехословакии можно говорить о едином культурном пространстве, где определяющими были процессы культурного синтеза, а не дивергенции. Однако при этом сохранялась региональная специфика культуры, что увеличивало ее полиморфизм.

В историко-хронологическом плане обретение чехословацкой государственности в 1918 г. не стало поворотным пунктом в развитии культуры. Продолжали развиваться стили и направления, возникшие в первых десятилетиях XX в. Правда, появились официальная идеология нового государства, новые госструктуры и учреждения, однако в общем плане провозглашение государства не вызвало существенных перемен в сфере собственно культуротворчества. Такая ситуация была обусловлена, очевидно, чрезвычайно высокой развитостью чешской художественной культуры, автономностью ее развития, дистанцированностью от сферы политики.

2. Культура на рубеже веков (1895–1918)

Рубеж XIX–XX вв. и первые полтора десятилетия XX в. были переломным периодом в развитии культуры, когда возникли многие художественные течения, ставшие лицом новой эпохи. Это время теперь в науке принято называть эпохой сецессии или периодом чешского модерна. Так назывался манифест, написанный поэтом Й.С. Махаром и критиком Ф.К. Шальдой (1895), ставший рубежом в развитии новой чешской культуры. В манифесте устаревшим формам культуры противопоставлялись инновационные ценности, превращавшие художественное творчество в самоценную сферу культуры. Отвергалась идеологизация, превратившая искусство в слугу национально-патриотических идей, а также современная политизация культуры. Главным становилась индивидуализация художественного высказывания, ценность самой личности творца культуры. Чешский модерн стал

inslav

довольно широким понятием, что свидетельствует о плюралистической сути новой культурной парадигмы, стремящейся не унифицировать все художественные проявления, а придать их разнообразию лишь единый вектор, обеспечивающий целостность национальной культуры.

В конце XIX в. возникают культурные институты, надолго определившие социальную активность чешской культуры. В 1882 г. пражский университет разделяется на две части — чешскую и немецкую, сохраняющие общее название Карлово-Фердинандова университета. Постепенно чешский университет становится центром чешской науки, полностью перешедшей на родной язык. Расцвет переживает славистика в трудах Я. Гебауэра и его учеников и историография в научной деятельности Я. Голла — крупнейшего историка-позитивиста, ставшего в 1907 г. ректором университета, и целой плеяды его учеников во главе с Й. Пекаржем. В 1895 г. Я. Голл основал «Чешский исторический журнал», формировавший общественно-исторические взгляды всего чешского общества. Школа Я. Голла своими принципами критического подхода к источникам и демифологизацией истории оказала решающее влияние на чешскую историческую науку вплоть до второй половины XX в., а через нее — на весь строй чешского мышления. Именно историческая наука стала в центре общественных дискуссий о сущности патриотизма, известных как «спор о смысле чешской истории». Широкая издательская деятельность внедряла чешскоязычную литературу по всем отраслям знания, что не только утверждало равноправный статус родного языка по отношению к немецкому, но и свидетельствовало о его развитости, способности выражать тонкости и сложности научной мысли. Развитость и разнообразие чешской печатной продукции, универсализм функций родного языка, стали лучшим доказательством правоты концепций Национального возрождения. Таким образом, в 1890-е гг., отмеченные критическим настроем по отношению ко многим возрожденческим идеологемам, удалось на деле осуществить главную мечту Национального возрождения. Общезначимым проявлением новой языковой ситуации стало издание энциклопедического «Оттова научного словаря» в 28 томах (1885–1909).

В философии благодаря Т.Г. Масарику (1850–1937) — крупнейшему мыслителю, социологу и политику XX в. — господствующим становится позитивизм. В дальнейшем Т.Г. Масарик, испытавший сильное влияние русской культуры, приходит к концепции чешского гуманизма и демократизма, глубоко отличного от западного либерализма, поскольку он коренится в чешской христианской традиции.

Чешский литературный модерн включал в себя такие полюса, как социальная критика, декаданс и католическое обновление. Последнее конституировалось в 1895 г., с целью реформы литературы и искусства, основанной на христианских ценностях, придания им современных форм, актуализирующих традиционные образы, возвращения благодаря этому категорий веры и набожности в контекст современной культуры, что в итоге должно было привести к возвращению в чешскую культуру высших смыслов.

inslav

Требования идейности, радостности восприятия мира Божьего, сочувствия к обездоленным в католическом модерне противостояли декадансу, разочарованности во всех ценностях, кроме «чистого искусства». Для творчества крупнейшего представителя этого течения И. Карасека из Львовиц (1871–1951) характерен набор качеств, присущих всему европейскому декадансу, который поэт пропагандировал в основанном им журнале «Модерни ревю» (1894–1925). Он много сделал как коллекционер и пропагандист современного искусства, в том числе искусства славянских народов, подарив свое богатейшее собрание графики городу Праге. К. Главачек (1874–1898), поэт и художник, эстет, вышедший из пролетарской среды, грустил по ушедшей эпохе национально-романтического подъема, ассоциировавшейся у него с движением «соколов» — спортивной организации широкого общественного звучания, чья установка на оздоровление народного духа через тело по сути противостояла декадансу. Очевидно, это увлечение движением, воспитывавшим здоровый дух в здоровом теле, было выражением тоски по недостижимому для больного поэта идеалу, в противовес которому его душа погружалась в тончайший мир полутонов и нежных звуков, навевающих мысли о смерти. Однако, судя по характеру жизни Карасека и его круга, декаданс во многом был лишь культурным имиджем, модой.

Разнообразно творчество поэта А. Совы (1864–1928), автора более 30 сборников стихов, среди которых выделяются своим радикализмом, неприятием общества «Отважные авантюры» (1906) и, наоборот, радостным преклонением перед чудом жизни «Мы еще раз возвратимся...» (1900). А. Сова был великолепным мастером гражданской, интимной, пейзажной лирики. Лучшим чешским поэтом-символистом считается О. Бржезина (1868–1929), чье творчество, пронизанное печалью, ощущением бренности жизни, медитативностью, но в то же время жизнеутверждением, развивавшееся в провинции на протяжении всего лишь десятилетия (1895–1907), оказало сильнейшее воздействие на всю чешскую культуру, став квинтэссенцией литературной сецессии. Индивидуализм другого ведущего поэта эпохи Й.С. Махара (1864–1942), автора знаменитого манифеста чешского модерна, имел характер социально-критический, что позволяет говорить о реалистической природе его таланта. Как никто Махар ощущал деформирующее влияние капитализма на нравственно-духовное состояние нации. Он ироничен, далек от сентиментальности, остро социален, но может быть тонким лириком и поэтом отчаяния. П. Безруч (1867–1958), автор одной книги — «Силезские песни» (1909), слил воедино переживания поэта и судьбы чешского этноса в Силезии, испытывавшего притеснения со стороны поляков. Поэт для П. Безруча — это народный бард, глас народа, певец его бед и страданий. Синтез социальности, этничности и индивидуализированности эмоций превратил «Силезские песни» в непреходящую ценность чешской культуры.

К этой же линии, которую с некоторой долей условности можно назвать гражданско-символистской или социально-сецессионной, относится творчество С.К. Ноймана и Ф. Шрамека — поэтов, оказавших существенное влияние на весь

inslav

облик чешской культуры первой половины XX в. С.К. Нойман (1875–1947) прошел долгий жизненный и творческий путь. Он был, пожалуй, главной фигурой чешской сецессии, заплатил дань декадентству, антихристианскому богоборчеству («Слава сатаны среди нас», 1897) и крайнему индивидуализму («Я апостол новой жизни», 1896). В то же время он с самого начала был связан с революционным движением и анархизмом. Основанный им журнал «Новы культ» (1897–1905) стал центром левой интеллигенции. С.К. Нойман стоял также у истоков создания чешской художественной книги как целостного артефакта, был зачинателем библиофильского направления в искусстве книги. Социальная поэзия («Сон о толпе отчаявшихся», 1903) чередуется с гедонистическим гимном природе и чувственной любви («Книга лесов, вод и холмов», 1909). Стиль С.К. Ноймана страдает выспренней риторикой, но может быть и грустным, и предельно конкретным. Гражданственность и эстетизм, эти две основы творчества С.К. Ноймана, обусловили сочетание, казалось бы, не сочетаемых крайностей в его творческой биографии. Он отдал дань всем модным течениям, создав в каждом из них эталонные произведения, он держал руку на пульсе жизни, что позволило ему не законсервироваться на достижениях культуры рубежа веков, а постоянно впитывать новое, эволюционировать, становиться мэтром для молодых поколений. В годы перед первой мировой войной он испытывает влияние витализма и цивилизма, в 1921 г. переходит на позиции коммунизма, став одним из основателей Коммунистической партии Чехословакии и заканчивает свое творчество певцом светлого коммунистического будущего.

Социальностью, демократизмом содержания и формы характеризуется творчество Ф. Шрамека (1877–1952) — поэта и журналиста. В начале века Ф. Шрамек был активнейшим агитатором левого толка, выразителем мятежной души, мечтающей о справедливом переустройстве общества. Положительной стороной его бунта стала любовь к реальной жизни, к простому человеку (сборник «Горькая жизнь, я все равно тебя люблю», 1905). Постепенно Ф. Шрамек переходит к лирическому воспеванию природы и ее сил, к образному языку витализма. То, что это происходит во время первой мировой войны, подчеркивает значимость жизнеутверждающего идеала, противостоящего всеобщему разрушению. Вновь открыто антивоенная тема зазвучала у Ф. Шрамека после первой и во время второй мировой войны (сборник «Раны, розы», 1945). Поэзия Ф. Шрамека, как ничья другая, стала поистине широко любимой в чешской среде.

Гораздо более бунтарским, предельно индивидуализированным было творчество К. Томана (1877–1948), по своей биографии и творческой направленности типологически сходного с поколением французских «проклятых поэтов». Его поэзии свойственен мятежный, несколько мрачный дух, сложные метафоры и ассоциации, мгновенные озарения, некоторая обобщенность и укрупненность.

В. Дык (1877–1931) соединял героический романтизм с сатирическим гротеском, переживая разлад между идеалом и жизнью. Занимая активную политическую позицию, он призывал к борьбе за национальную идею; показывая конфликт личности и общества, стоял на стороне сильной личности. Главная тема поэзии

inslav

и драматургии В. Дыка — героизм, борьба за идеалы, трагизм утраты веры и иллюзий (драма «Поумневший Дон Кихот», 1911). Поэт резко критиковал чешский национальный характер за отсутствие героики, за прагматизм и практицизм. Вершиной его поэзии стала «Военная тетралогия» (1915–1922), являющаяся также вершиной чешской гражданской лирики. В. Дык был активным участником борьбы за независимость Чехии, за что был посажен в тюрьму в 1916 г. по обвинению в государственной измене. В независимой Чехословакии поэт скоро испытал чувство разочарования. Он активизировал свою политическую деятельность, став депутатом, затем сенатором от народно-демократической партии, являвшейся правой оппозицией курсу Т.Г. Масарика.

Особняком стоит поэтическое творчество Я. Демла (1878–1961), необычайно ценное как эстетическое выражение эмоциональной и духовной жизни переломной эпохи. Человек мятежного духа, хотя и католический священник, он сфокусировал в себе кардинальные противоречия эпохи, ее несводимость к общему знаменателю, ее открытость и конфликтность. Интимно лиричны его стихотворения в прозе. В «Темных книгах», таких как «Град смерти» (1912) и «Танец смерти» (1914), жизнь и смерть предстают как таинство, наполненное видениями ужаса и любви. Творчество Я. Демла многожанрово и многопланово, оно носит исповедальный характер благодаря дневниковой форме (26 томов «Следов», 1917–1941). В сочинениях Я. Демла как равноценные выступают совершенно различные элементы, образующие единый поток феноменов: личные переживания, мелочи жизни и ее трагедии, метафизические размышления, воспоминания, сны, мечты, анекдоты.

В чешской прозе определяющими стилями оставались реализм, натурализм, импрессионизм, хотя уже сказывалось влияние символизма и сецессии. Символом традиционности служило творчество «живого классика» А. Ирасека (1851–1930) — автора многих популярных исторических романов (см. т. II).

Чешская проза продолжает концентрироваться на проблемах «маленького человека». Для авторов деревенской прозы, таких как К.В. Райс (1859–1926), Т. Новакова (1853–1912), Я. Гербен (1857–1936), А. Мрштик (1861–1925), В. Мрштик (1863–1912), характерно хорошее знание реалий, многоплановость повествования, лиричность высказывания, внимание к трагическому, к ломке патриархального уклада и деградации традиционных основ сельской жизни под влиянием новых, капиталистических отношений. Тема разрушения идиллии, зачастую окрашенная в иронические тона, присуща и городской прозе И. Геррманна (1854–1935) создавшего обобщенный тип пражского мещанина пана Конделика, приспосабливающегося к «миру наживы». Ироничность отношения к миру, иногда перерастающая в трагический гротеск, присуща такому большому писателю, как К. Чапек-Ход (1860–1927). Он специально сочетает различные стилистические манеры изложения — романтическую, реалистическую и натуралистическую, развенчивая далекие от жизни иллюзии. Принципиальная непредсказуемость человеческих чувств и поступков составляет основное содержание иронической вариации на тему преступления и наказания — романа «Кашпар Лен — мститель» (1908). Деградации

inslav

человека в дегуманизированном капитализмом урбанистическом пространстве посвящены романы «Турбина» (1916) и «Антонин Вондрейц» (1918). Мир писателя предстает отстраненным, наполненным чудаковатыми персонажами, чье поведение иррационально, хотя во многом подсознательно мотивированно; этим миром правит занимательная интрига, а сам мир предстает как некий лабиринт в городе страшновато-гротескных аттракционов, где маленький человек легко может заблудиться и потерять себя. Пессимизмом, тягой к изображению жизненного зла, тоской и безысходностью, но и выстраданным стремлением к противодействию отмечено творчество Й.К. Шлейгара (1864–1914), у которого появляется тема разрушительной, античеловеческой силы научного изобретения.

В драматургии присутствуют историко-патриотические пьесы А. Ирасека, драмы Г. Прайссовой из жизни моравской деревни, социально-психологическая городская драма М.А. Шимачека. Вершиной драматургии стала «Мариша» (1894) братьев Мрштиков, наделивших сюжет о мужеубийце глубокой социально-психологической мотивировкой. Новые тенденции в драматургии обозначились в произведениях для сцены, написанных представителями поколения поэтов-бунтарей: Ф. Шрамеком, В. Дыком, а также И. Магеном (1882–1939), в драме «Яношик» (1910) демифологизировавшим народную легенду о герое-мстителе.

В предвоенное десятилетие в литературу приходит новое поколение, прежде всего связанное с именем К. Чапека, значительно более радикально настроенное, решительно порывающее с традиционностью в пользу модернистского дискурса. Господствующими направлениями становятся витализм и цивилизм, а также экспрессионизм, оказавшие трансформирующее влияние и на авторов более старшего поколения, создающих в это время свои вершинные произведения. Включенность человека в урбанистическую цивилизацию рождает новые жизненные силы, новый идеал красоты, техногенный в своей основе, новую энергетику, но в то же время и обостренное ощущение ужаса, что ведет к гротескности образов или к бегству в царство природы. В прозе витализм наиболее ярко проявился в ранних романах Я. Дуриха (1886–1962) «Ярмарка жизни» (опубл. 1916) и «На горах» (опубл. 1919), прославляющих чувственные стороны жизни и физическую любовь.

Самостоятельной областью гуманитарного творчества стала критика, оказывавшая решающее влияние на развитие эстетических концепций. Критик являлся в глазах общества пророком нового, отрицателем старых ценностей, безапелляционным судьей художественных вкусов. Такова роль Ф.К. Шальды (1867–1937) — соавтора знаменитого манифеста чешского модерна. Свою эссеистскую критику он рассматривал как самостоятельное творчество на уровне синтеза искусства и науки. Ф.К. Шальда обосновывал тезисы о свободе творчества, о самовыражении творческой личности, о внутренней правде произведений, что означало их соответствие реальной жизни, пропущенной сквозь творческое «я» автора, приветствовал творческий плюрализм, осуждал замыкание в каком-либо одном стиле и его абсолютизацию (статья «Синтетизм в новом искусстве», 1892). Может быть

inslav

благодаря Ф.К. Шальде синтетизм стал самой характерной особенностью новейшей чешской культуры. Для взглядов Ф.К. Шальды также характерны историзм, отсутствие предвзятых суждений, анализ произведения в его цельности. Он подчеркивал высокую миссию критика — рыцаря культуры, ратующего за то, чтобы читатель, гражданин имел перед собой объективную картину развития культуры. Его почти полувековое воздействие на чешскую культуру укоренило в ней понимание художественного творчества как главного средства обогащения жизни. Искусство, считал Ф.К. Шальда, — это не только (и не столько) игра, оно имеет высшую этическую перспективу, обращенную к абсолютным ценностям.

Подъем чешской литературы, ее качественный и количественный рост вызвал к жизни появление литературоведения как самостоятельной дисциплины. Появляются синтетические труды по истории чешской литературы Я. Влчека и Я. Якубеца. Если Я. Влчек связывал развитие искусства слова с национальной идеей, то Я. Якубец с позитивистских позиций считал своей целью создание компендиума на основе максимально объективно поданного большого фактического материала.

Самые радикальные перемены переживало чешское изобразительное искусство и архитектура. Впереди всех видов чешской культуры начала XX в. оказалась живопись, сконцентрировавшая в себе культурологему разрыва с прошлым и инновационного прорыва. В изобразительном искусстве хронологически раньше в полной мере проявились авангардные течения, вводившие еще перед первой мировой войной чешское искусство в контекст мирового авангарда. Четко обозначились новые течения — импрессионизм, сецессия, экспрессионизм, кубизм, хотя для изобразительного искусства Чехии в целом характерен синтетизм. В тесной взаимосвязи левых художественных доктрин и практик происходило соединение и взаимопроникновение отдельных элементов, открывавших новые перспективы развития искусства. Инновации глубоко внедрились в художественную жизнь и образную систему чешского искусства, укоренились в нем и надолго остались его парадигмой. В то же время для чешского модернизма характерна определенная демократичность, стремление привлечь внимание зрителя к современному искусству. Этим занимались художники новых направлений в старых, уже существовавших художественных структурах, таких как «Художественная беседа» и общество «Манес». Утверждению и распространению нового искусства и новой эстетики содействовал журнал «Вольне смнеры» («Свободные направления», основан в 1896 г.). В нем выступал Ф.К. Шальда. Благодаря возникшему союзу художников и критиков окрепла уверенность, что обновление культурной жизни должно быть делом представителей всех видов творчества и что оно имеет более общий смысл и послание — модернизацию социума и человека.

Возникают новые группировки и объединения: «Осма», «Группа художников», «Упрямые». Первые десятилетия XX в. стали периодом, чрезвычайно богатым, как ни один другой период, талантами и художественными результатами. На зрителя обрушился буквально шквал нового искусства. Накладывавшиеся друг на друга стили и направления, частая смена ориентации творчества одного и того же

inslav

художника весьма затрудняли современникам анализ линий развития и классификацию явлений. Лишь к концу XX в. стала ясной картина чешского искусства этого времени, которое, вместе с искусством 1920-х гг., ныне интерпретируется как высший взлет чешского художественного гения за всю историю чешской культуры.

Пейзажная живопись отмечена сильнейшим влиянием импрессионизма. Она теперь не только «портрет родного края», она служит выражением душевного состояния художника. Великим мастером такого пейзажа стал А. Славичек (1870–1910). Он создал новый образ чешской природы — лирический, созерцательный, лишенный эффектов, растворяющий в себе художника и зрителя. В природе А. Славичек искал отражение ее души, сливающейся с душевным переживанием человека. В конце жизни художник создал цикл, посвященный Праге. Здесь и монументальная панорама «Прага с Летны», и дождливая слякоть «Марианской площади», и таинственность «Златой улочки», и диалектика глубоко личного и культурно-ассоциативного восприятия национальной святыни («Собор св. Вита»). Творчество М. Иранека (1875–1911) — критика, эстетика, журналиста, писателя, но прежде всего живописца, развивалось в том же направлении. Импрессионистическое видение у него дополняется стремлением к конструктивности целого и значительности сюжетов. Больше чистого импрессионизма у Иранека-писателя. Он очень много сделал как художественный критик, открыв чешскому зрителю огромный мир нового французского искусства.

Сецессия в чешском искусстве была явлением универсальным, охватившим все виды художественной деятельности в порыве к созданию нового «большого стиля». Для нее характерна тяга к монументальности и общезначимости, обращение к публике с новой идейной программой. Через декоративное решение целого она утверждала новую красоту, возникающую из томления по иному, нездешне прекрасному миру, где «сецессия» (уход) художника-индивидуалиста встречает поддержку перешедших в то же измерение других индивидуумов. Так возникает новое единение «гения и толпы», что позволило сецессии решить проблему индивидуального и всеобщего на небывалом до того уровне эстетизации нового урбанистического техногенного пространства благодаря насыщению его общепонятными символами и ликвидации тем самым дихотомии жизни и искусства. Противоречие между бегством в субъективный мир, находящийся в сферах, никак не соприкасающихся с реалиями бурного развития капитализма и технизации, и эстетизацией этого самого пространства объясняет такую черту сецессии, как декорирование сооружений и объектов урбанистической цивилизации — банков, вокзалов, народных домов, почтамтов, кафе, ресторанов, театров, магазинов, офисов и т.д.

Архитектурная сецессия органически вписалась в целостный строй исторически сложившегося урбанистического пространства, продолжив ту линию формирования эстетического облика чешских городов, прежде всего Праги, которая была представлена готикой и барокко. Городские власти поддерживали этот стиль, видя в нем средство продемонстрировать «модерность» Праги, ее европейскость. Первыми зданиями в стиле пражской сецессии стали кафе «Корсо» (1897, не сохр.)

inslav

архитектора Б. Омана и доходный дом Петерки (1899) на Вацлавской площади, построенный Я. Котерой (1871–1923), сразу же обозначившие два ее течения. Для первого характерно усвоение опыта барокко, изобилие скульптурного декора, повышенная декоративность, тяга к грандиозности, к гигантским сегментам овалов как основе конструктивного решения. Таковы наиболее репрезентативные здания: Выставочный павильон (1897–1907, Б. Оман и др.), Главный вокзал (1902–1909, Й. Фанта), отель «Европа» (1906, А. Дрыак и Б. Бендельмайер) и в особенности огромный по масштабам Муниципальный дом (1903–1911, А. Балшанек и О. Поливка). Последний явил собой новый тип комплексного общественного полифункционального сооружения. Его экстерьер несколько дробен, тогда как интерьер поражает цельностью решения перетекающего пространства и единством декоративного оформления, яркого, изысканного и обильного, где абсолютно все компоненты решены в едином художественном ключе. Второе течение связано с творчеством Я. Котеры — архитектора мирового значения. Его постройки, в том числе снискавший ему славу Музей Восточной Чехии в г. Градец Кралове, тяготеют к четкой архитектонике масс, внешней сдержанности, синтезу искусств при главенстве архитектуры, доминировании плоскости, обозримости контуров, четкому членению элементов внутри целого. Он разработал тип виллы и частного дома, ставший для Чехии классическим. В его творчестве есть отзвуки неоклассицизма и предчувствие конструктивизма. К последнему он склонился в своем самом грандиозном проекте — комплексе Пражского университета (построено лишь здание Юридического факультета, 1927). В творчестве словака Д. Юрковича (1863–1947), много строившего в Чехии, проявилось увлечение народной деревянной архитектурой. В целом же чешская сецессия, иногда дающая в провинции произведения удивительно рафинированной красоты, яркости и изящества, развивалась между этими двумя полюсами. Архитектура и тесно связанное с ней декоративно-прикладное искусство развивались под сильным влиянием венской сецессии, но обрели свои специфические черты. Чешская сецессия стала воплощенной сказкой, создающей двойственное — реально-иллюзорное — ощущение видимого мира.

К высшим проявлениям сецессии, не только чешской, но и мировой, относится творчество А. Мухи (1860–1939). Он прославился в Париже на рубеже веков прежде всего как плакатист, автор литографий с изображениями красивых женских фигур и головок и художник знаменитого театра Сары Бернар. Для него он разработал принцип театрального дизайна, применив единство стилистического оформления ко всем компонентам театра от сценографии, костюмов до ювелирных украшений, программок и афиш. Красота женских образов А. Мухи находится на грани слащавой красивости, но всегда претворяется в возвышенно-прекрасное благодаря необычайной певучести линий и особым, остраняющим ракурсам и планам. А. Муха как никто другой сумел сочетать рафинированность сецессии с массовым вкусом. В этом секрет успеха его графики во Франции и США, в этом же кроется причина «ренессанса стиля Мухи» на рубеже XX–XXI вв. Художник предпочитал работать сериями («Времена года», 1896 и 1900, «Цветы и фрукты», 1897, «Ви-

inslav

зантийские головки», 1897, «Цветы», 1898, «Четыре искусства», 1898, «Времена суток», 1899, «Звезды», 1902, «Драгоценные камни», 1900 и др.). Его многочисленные театральные и торговые плакаты повлияли на становление чешского плаката как самостоятельного жанра искусства. А. Муха по убеждениям всегда оставался чешским и — шире — славянским патриотом. Об этом свидетельствуют его работы, посвященные России, а также оформление павильона Боснии и Герцеговины на Всемирной выставке (Париж, 1900), проникнутые религиозно-мистической верой в силу славянского духа. Свое видение славянства, его истории, в которой былое величие сменилось порабощением, но не иссякла надежда на будущий всемирный расцвет, на великий национальный прорыв, основанный на особой духовности, присущей славянству, он задумал выразить в большой серии грандиозных полотен «Славянская эпопея». Началось с заказа на роспись и дизайн Приматорского салона Муниципального дома (1912). В этой работе А. Муха прославил возвышенный и непокорный славянский дух. Создание «Славянской эпопеи» растянулось на большой период — с 1912 по 1928 г. Периодически проводившиеся в Праге, куда художник переехал в 1910 г., публичные показы вызвали неоднозначную реакцию. Дело не только в том, что менялась политическая ситуация и панславизм устарел, но и в изменении стиля художника: вышедшая из моды сецессия сменилась у него неоисторизмом и неоакадемизмом, основанным на символистских приемах, что в обстановке расцвета авангардных течений казалось живым анахронизмом. Поэтому цикл, подаренный автором «чешскому народу и городу Праге» остался невостребованным. Лишь наше время воскресило его физически (реставрация, экспонирование, публикации) и оценило художественно, ибо он именно своей стилистикой стал отвечать современным вкусам.

Другим крупнейшим представителем сецессии был Я. Прайслер (1872–1918). Для него характерны большие циклы на типично символистские сюжеты. Музыкальность изобразительного искусства, присущая сецессии, чрезвычайно сильно проявилась у Я. Прайслера. Об этом говорят особая текучесть формы, размытость цветового пятна, условность желто-зеленого с фиолетовым колорита, общая созерцательность, погруженность автора в мир субъективных ощущений. Сюжеты картин Я. Прайслера — это видения, сны, мечты, мифы, где сначала явь переплетается с фантазией («Весна», 1900), затем полностью торжествует греза, окрашенная в меланхолические тона («Черное озеро», 1904). Мифологические и литературные мотивы (многочисленные варианты «Купания», «Истории печального рыцаря», «Соблазнения», «Леда и лебедь») часто окрашены в эротические тона; юноша, красивый, нерешительный и меланхоличный, поставлен в ситуацию невозможности противостоять соблазну и искушению, но он грустит по чему-то более возвышенному, несказанно прекрасному. В то же время Я. Прайслер тяготеет к монументальным решениям. Таковы его декоративные панно, предназначенные для общественных зданий, росписи в Муниципальном доме. Благодаря силе и своеобразию своего таланта Я. Прайслер получил широкое признание. Его живо-

inslav

пись соответствовала поэзии и музыке своего времени, что придавало цельность культуре чешской сецессии.

А. Гудечек (1872–1941) писал в более плотной манере, стремясь к насыщению своих грустных, элегических пейзажей глубокими символами. Его меланхолия скорее символистско-философского толка, чем непосредственно чувственного, что придает его тщательно прописанным полотнам монументальность и значительность. Пейзажи А. Гудечека пронизаны тягой к инобытию, реальный мир для него лишь набор знаков и символов другого измерения, реализуемого, однако, через повышенную овеществленность чувственно-визуального восприятия.

Долгий путь в искусстве прошел М. Швабинский (1873–1962). Он вышел из символизма, увлекался импрессионизмом, но более всего тяготел к академизму. В целом он предстает как традиционалист, «живой классик», официально признанный и сохранявший положение ведущего мастера при всех политических режимах. Искусство М. Швабинского, довольно поверхностное, великолепно с технической стороны, в особенности ранняя графика. Всеобщее внимание художник привлек к себе в 1900 г. картиной «Бедный край», удачно сочетавшей традиционную повествовательность, сочувствие простому человеку с новой сецессионной образностью, квинтэссенцией которой стала его картина «Слияние душ» (1896).

Сецессия глубоко повлияла на искусство книги как синтетический вид творчества, в котором объединились литература, графика, дизайн, полиграфия, переплетное ремесло. Искусство книги достигло в Чехии таких высот, как ни в одной другой стране Центральной и Восточной Европы. Крупнейшим художником книги стал В. Прайссиг (1873–1944), утвердивший единый принцип оформления книги.

Творчество художников «второй волны символизма» продлило существование сецессионного мироощущения вплоть до второй половины XX в. Ф. Коблига (1877–1962), погруженный в поэтические сны, навеянные литературой символизма, одним из первых увлекся космизмом. Более экспрессивен Я. Конупек (1883–1950), в работах которого возвышенной духовности христианского толка и ценностям мировой культуры противостоят ужас и агрессия страшного мира. Й. Вахал (1884–1969), недооцененный при жизни, но сейчас получивший статус гения, мистик, визионер, чрезвычайно плодовитый художник и писатель, выработал яркую индивидуальную манеру, сочетавшую наследие сецесии, экспрессионизм, наивизм и рафинированную технику. Он создает, первым в Чехии, авторскую рукотворную книгу. Позиция «проклятого гения» позволила Вахалу сохранить самобытность и полную творческую свободу при всех политических режимах. Мистическое визионерство, спиритуализированная экзальтация, сосредоточенность на духовно-психологических проблемах объединили этих художников, а также Я. Зрзавого в возникшем в 1910 г. в Брно обществе «Сурсум». Утонченному стилизаторству сецессии остался верен крупный художник книги В. Бруннер (1886–1928), во многом определивший направленность пражской Художественно-промышленной школы в 1920-е гг., и разносторонний Ф. Кисела (1881–1941), проявивший себя как график, иллюстратор, живописец, сценограф, дизайнер.

inslav

В скульптуре на рубеже веков появилась плеяда первоклассных мастеров, что позволяет говорить о целой школе сецессионного ваяния. Ее формирование связано с поздним творчеством Й. Мыслбека (1848–1922), создавшего в это время шедевры, отмеченные сецессией, такие как «Музыка» (1894) и «Автопортрет» (1908) (с предками и потомками), памятник св. Вацлаву в Праге. Крупнейшим скульптором чешской и, несомненно, мировой сецессии стал Ф. Билек (1872–1941). Гипертрофированная спиритуалистичность, мистичность, многозначность и неисчерпаемость символики, приобрели у него адекватную форму — «священный танец» или «ритуальное шествие», длящиеся вечно. В работах на христианские темы страдание акцентируется деформацией экспрессионистического типа. Ф. Билек давал своим композициям, сделанным преимущественно в дереве, программно-философские названия (в том числе и работам более позднего периода): «Тоска от тела, от мира и от свода небесного» (1909), «Красота молодости в своей борьбе» (1910), «Духовная встреча» (1925), «Кто закончит мой труд?» (1927), «Песня о вечном пристанище» (1929), группа «Завоеватели будущего»: «Целенаправленный», «Чувство болезни, вызванной виной», «Духовное обоняние и вкус», «Духовное зрение и слух», «Творец» (1931–1937). Поздние скульптуры Ф. Билека лишь развивают образы, найденные мастером в начале XX в.

С. Сухарда (1866–1916) активно отстаивал новое искусство как председатель общества «Манес» и член редколлегии журнала «Вольне смнеры». Мягкость, лиричность, плавность линии и живописная моделировка сделали его плакетки и медали образцами камерной пластики. Монументальный памятник Ф. Палацкому в Праге (1898–1912) утверждал патриотические ценности, как и прославленный памятник Яну Гусу в Праге (1901–1915) Л. Шалоуна (1870–1946). К. Коциан (1874–1928) долгие годы руководил школой каменной скульптуры в Горжице, ставшей кузницей молодых ваятелей. Й. Маржатка (1874–1937) создавал портреты деятелей чешской культуры и динамичные композиции с женскими фигурами. Экстатической экспрессией отличаются крупнофигурные композиции Б. Кафки (1878–1942) «Сумасшедший» и «Идущая во сне» (обе 1906).

Крупнейшим скульптором предвоенного периода, обозначившим переход от сецессии к неоклассицизму, стал Я. Штурса (1880–1925). Его женские образы, поначалу притягательно пугающие («Ева», 1909), затем обретают более классическое звучание, наполняются радостью бытия, ощущением покоя и гармонии жизни. Трагедию войны и радость обретения независимости Штурса выразил в двух монументально решенных мужских фигурах «Раненый» (1920) и «Победитель» (1921). Большой силы монументального обобщения он достиг в композициях «Гуманизм» и «Труд» для Главкова моста в Праге (1911–1913). Ни об одном чешском скульпторе не было написано столько восторженных слов, как о Я. Штурсе. Его искусство высоко гуманно, в центре находится человек, прекрасный, сильный, наслаждающийся красотой жизни. В европейской скульптуре Я. Штурса завершал антично-ренессансную линию, которая в образе человека видела эстетический идеал и драму существования.

inslav

Магистральную линию развития европейского искусства от сецессии к беспредметности во многом определил Ф. Купка (1871–1957), которого теперь можно с полной уверенностью причислить к первому ряду мировых художников-новаторов. Ф. Купка прошел длительный творческий путь. Он начинал как карикатурист, причем остро социальный, настроенный антикапиталистически. Фигура буржуя с неизменным толстым брюхом и саркастической ухмылкой всевластия предстает у него как эманация адских сил, противостоящих всему гуманному. Художник долго оставался верен постимпрессионизму, часто придерживался сецессии в духе фовизма утверждал радость бытия, не ориентируясь на классическую красоту. Ф. Купка увлекался философией, естественными науками и модным спиритуализмом. Его остро занимала проблема передачи красками музыкального звучания, слияния форм различных предметов, образующих новый цветовой, формальный и смысловой синтез («Клавиши — озеро», 1909). Прорывом в абстрактную живопись, одним из первооткрывателей которой он является, наиболее адекватно концентрировавшую все искания Купки, стала картина «Аморфа. Фуга в два цвета» (1912), имеющая принципиальное значение для мировой живописи. Провозгласив в названии сначала бесформенность, автор тут же объясняет новую, неизобразительную форму стремлением дать эквивалентное музыке пластическое подобие двухголосной фуги. Так революция в изобразительном искусстве оказывается прорывом в другие искусства и в старые культурные традиции. Но Ф. Купка идет еще дальше: в 1913 г. появляется цикл картин «Вертикальные поверхности», являющийся прямым аналогом русского супрематизма. Затем Ф. Купка долго пишет две принципиально важные картины: «Сотворение мира» (1911–1920) и «Форма голубого» (1913–1924), в которых создает «архитектуру космического пространства», исследуя становление материи и ее основных форм в креационном процессе. Микрокосм клетки при этом у него равен макрокосму Вселенной, а живописание «химических процессов» преисполнено духовными энергиями. Динамическая абстракция все более структурируется, что позволяет художнику в 1930-е гг. перейти к абстракции чистой геометрической формы. Зрелое творчество Ф. Купки устремлено к чистой духовности, к созерцанию божественных энергий. Несмотря на то, что художник в основном жил в Париже, он активно участвовал в чешской художественной жизни, став международным камертоном чешского авангардного искусства, созданного следующим поколением художников примерно в десятилетие перед первой мировой войной.

Сначала молодые живописцы, громко заявившие о себе в 1907 г. на выставке «Осма», прошли через экспрессионизм. Шедевром этого периода стал «Читатель Достоевского» Э. Филлы (1907), поражающий глубиной понимания творчества писателя и адекватностью живописной манеры. Вскоре осуществляется переход к кубизму, который вышел за рамки живописи, затронув скульптуру, архитектуру и прикладное искусство, что сделало его феноменом общекультурного значения. Размах, глубина проникновения, укоренение новой традиции, общественный резонанс и собственно художественные достижения позволяют считать чешский

inslav

кубизм уникальным явлением в культуре модернизма, ставят его в первый ряд художественных явлений мировой культуры XX в. Чешский кубизм по сравнению с французским более разнообразный, эмоциональный, более камерный, порой ироничный, даже трагичный, ему не чужды социальные мотивы. В кубизме чехов пленило отношение к произведению искусства как к предмету, объективация творчества и его продукта, что оказалось созвучно демократическому чешскому менталитету. Чехи создали «человеческий» вариант кубизма.

Кубизм пережил свой апогей в 1910–1914 гг. Его центральной фигурой стал Б. Кубишта (1884–1918). Он, как и все новое поколение, устремляется в Париж за новым искусством. Б. Кубишту увлекает мистика чисел, их отношений, в которых он видит символические значения и основу своих композиций. Он стремится к усилению экспрессии посредством кубизации формы, что сказалось в работах 1912 г., посвященных теме смерти и страдания, столь неожиданно предстающей в кубизированной форме («Натюрморт с черепом», «Поцелуй смерти», особенно «Св. Себастьян»). Их колорит предельно темный, формы динамичны. Трагизм усиливается в живописи военного времени, когда художник создает свое самое известное полотно «Медитация» (1915), уже далеко выходящее за рамки кубизма. Трагическая гуманизация кубистического метода, обращение к эмоциям зрителя, поиск сочувствия и сострадания, верность глубинным классическим традициям — все эти черты искусства Б. Кубишты определили его влияние на своих коллег, намного его переживших. В статье «О духовной сущности современной эпохи» (1914) Б. Кубишта доказывает два положения, определившие специфику чешского авангардизма. Во-первых, это стремление к «духовному наполнению формы». Во-вторых, художник не должен замыкаться в рамках одного нового стиля, более того, он обязан внимательно относиться к реальной, современной жизни, выявлять ее сущность.

Э. Филла (1882–1953), напротив, стал ортодоксальным кубистом, видя в кубизме универсальный художественный метод. У Э. Филлы сильно влияние П. Пикассо и в особенности Ж. Брака, но все же он впитывает в себя и иные художественные импульсы вплоть до народного искусства. Э. Филла активен как организатор художественной жизни авангарда: в 1911 г. в Праге он основывает «Группу художников», объединившую лучших представителей этого направления. Б. Кубишта участвовал в первых собраниях «Группы», которая сконцентрировала весь цвет творцов новых направлений. «Группа» организовала ряд выставок, показанных также в Германии, и выход журнала «Умнелецки мнесечник», что превратило Прагу в общеевропейский центр кубизма.

В краткий период увлечения кубизмом О. Кубин (1883–1969) создает живописные и графические циклы «Фигуры» (1912–1914), в которых изображение приобретает характер знака, иероглифа, ключа к новому семиотическому пространству. А. Прохазка (1882–1945) в 1907 г. создал первые чешские кубистические композиции. Его основная работа — «Прометей» (1911). После нее он обогащает свой метод, в котором теперь доминирует светящаяся изнутри густая материя цвета (краски), магически завораживающая. В ранний период А. Прохазка трактует те-

inslav

лесность как проявление креативной силы художника, но с 1920 г. переходит к телесности самого человека, создавая ее неоклассический вариант.

В. Шпала (1885–1946) с самого начала вкладывал в свои кубистические произведения огромные витальные силы, придающие особую ритмику геометрическим элементам и радостное красочное звучание всей картине. Его картины орнаментальны и динамичны одновременно. Широкая кисть легко движется внутри геометрического контура. Собственно искусство В. Шпалы — это кубистический гедонизм, гимн природе и растворенному в ее ритмах человеку. Поэтому ему так близок мир народного орнамента и игрушки.

Й. Чапек (1887–1945) — явление уникальное в чешском модернизме по своей универсальности. Как писатель он выступал в соавторстве со своим братом Карелом, в некоторых аспектах оказав на него влияние, он работал как живописец, график-станковист, иллюстратор, газетно-журнальный художник, плакатист, художник книги, сценограф. Его кубизм содержит целую шкалу эмоциональной образности, он впитал в себя все виды европейского кубизма, а также наивизм, игровое начало и элементы народного искусства. Многозначность кубизма сконцентрировалась в наиболее известной картине мастера «Гармонист» (1913). Кубизм Й. Чапека очень разнообразен: он может быть геометрически-эзотерическим, аналитическим, гротескно-юмористическим, магически-камерным, игрушечно-игровым. Именно Й. Чапек способствовал широчайшему распространению кубизма в чешской культуре, выявил его синтетический и открытый характер, придавший французскому стилю чисто чешский колорит.

Скульптурный кубизм в европейском искусстве не получил такого значения, как в живописи. Тем интереснее и значительнее творчество О. Гутфройнда (1889–1927). Он начал свои поиски с кубо-экспрессионистической фазы, тяготея при этом к образам мировой литературы, наделяя их в сущности символистским звучанием («Гамлет», «Дон Кихот», оба 1912). С 1913 г. скульптор, живя в Париже, пробует создать композиции, где экспрессия выражена динамикой чистых объемов, создающей ощущение брутальности материальных основ мира. Затем он переходит к конструированию абстрактной кубизированной формы крупного формата. Если бы не антропоморфные названия («Кубистический бюст», 1914, «Сидящая женщина», 1916), то можно было бы говорить не только о первых кубистических скульптурах, но и об абстрактном ваянии, предвещающем переход к конструктивизму и созданию скульптур-объектов. Но сам автор не пошел по этому пути, развернувшись в сторону традиционализма, тем не менее именно О. Гутфройнд должен по праву занять место «отца» мирового авангардного ваяния.

Своеобразнейшее явление — чешский архитектурный и прикладной кубизм, не имеющий аналогов в мировом искусстве. В постройках Й. Гочара (1880–1945), В. Гофмана (1884–1946), Й. Хохола (1880–1956), П. Янака (1882–1956) проявилось новое, чисто конструктивисткое понимание архитектурной формы при сохранении традиционных архитектурных типов и масштабов построек, а также некое «скульптурное» решение щитовых блоков. Типологически кубизм в архи-

inslav

тектуре стал связующим звеном между сецессией и конструктивизмом. Кубистические постройки, будь то общественные здания, доходные дома или виллы, органически вписывались и в историческое, и в новое урбанистическое пространство. Кубистическая архитектура соразмерна человеку, кубистические интерьеры создавали новый — урбанизированный, технизированный тип уюта. Манифестом чешского архитектурного кубизма стал дом «У черной Божьей Матери» в Праге (1911, Й. Гочар). Основа здания — железобетонная конструкция, создающая впечатление, что дом «растет» изнутри наружу. Й. Гочар сохранял тягу к классическим формам, что наиболее заметно в его другом шедевре — санатории в Богданечи у Пардубиц (1913). П. Янак больше увлекался теоретическими разработками, считая, что гармонизация горизонтали и вертикали достигается «размышляющим и чувствующим духом», проявляющимся в моделировке, проработке поверхности фасада здания. В. Гофман — наиболее последовательный кубист, но его творчество ограничивалось проектами и архитектурными фантазиями, оказавшими, однако, существенное влияние на чешскую архитектуру и градостроительство. Й. Хохол синтезировал разные течения в кубизме, что видно в построенных им доходных домах и виллах в пражских районах.

Кубизм благодаря основанным в 1912 г. Пражским художественным мастерским, руководимым архитекторами-кубистами, создал свой вариант и в прикладном искусстве. Это прежде всего мебель, ставшая разновидностью архитектуры малых форм для интерьера. Многоугольные, многогранные, полиплоскостные, звездообразные столы, шкафы, трюмо, постели, зеркала, стулья, кресла, этажерки создают фантастическое впечатление абсолютно ирреальных предметов, которые, однако, своей подчеркнутой материальностью, устойчивостью, функциональностью формируют новый интерьер, тем самым выводя человека из мещанской среды в артифицированное жизненное пространство. Кубизм проник и в декор тканей для одежды, и в предметы из стекла и фарфора. Особый тип авторских художественных изделий, противостоящий мещанской безвкусице, характерен для объединения «Артель» (с 1908 г.), благодаря которому чешское декоративно-прикладное искусство встало вровень с искусством изобразительным.

Несколько в стороне от кубизма развивалось довоенное творчество Р. Кремлички (1886–1932), долгое время верного импрессионизму. Ярчайшее и оригинальнейшее явление чешского искусства — Я. Зрзавый (1890–1977). Он начал в 1910-е гг., сразу обратив на себя всеобщее внимание. Член групп «Осма» и «Сурсум», он все же не очень вписывался в «главную линию» нового чешского искусства. В принципе он представлял тип художника-визионера. У него очень сильно символистское начало («Долина грусти», 1908), но манера письма плотная, с моделировкой формы цветом. Все его композиции тяготеют к духовности, окрашенной в элегические, ностальгические тона. Ранний Я. Зрзавый весьма эзотеричен: сказались модные увлечения оккультизмом. Его духовный мир выражен в такой суггестивной манере, что завораживает и потрясает зрителя, не давая возможности вырваться за рамки его магического круга. Таинственностью проник-

inslav

нуты историческо-библейские образы художника: «Ашурбанипал» (1910) и Христос в «Нагорной проповеди» (1912). Медитативностью, полной отрешенностью от мира, магически передающейся зрителю, наполнены его женские погрудные изображения («Медитация», 1915). Я. Зрзавый не избежал влияния кубизма, по сути оставшегося для него чуждым. Первая персональная выставка Я. Зрзавого в 1918 г. показала, что в его лице чешское искусство обрело самобытное явление мирового значения.

Уникальным явлением в чешской культуре по многогранности и просветительной направленности своей деятельности был Л. Куба (1863–1956). Художник-импрессионист, он значительное внимание на протяжении всей своей долгой жизни уделял этнографии и этномузыкологии. Он объехал почти все славянские земли, активно собирая этнографический материал и делая зарисовки. Им руководила идея славянского единства, что выразилось в публикациях «Напевы народа чешско-славянского» (1882) и «Славянство в своих напевах» (отдельные выпуски с 1884 по 1929 г.). Особенно его привлекал архаичный фольклор Закарпатья и Балкан. Значительное место в его интересах на рубеже веков занимала Россия, он поддерживал активные связи с русскими художниками, жившими за границей. Однако Л. Куба не замыкался в мире славянства. В 1930-е гг. он увлекся искусством старого Китая и стал крупнейшим в Чехословакии его собирателем и пропагандистом. Коллекционирование всю жизнь было страстью художника. Многие его картины связаны с миром классической музыки. Он также был автором многих литературных работ о смысле искусства. В противовес модернизму он отстаивал высокое послание и миссию культуры. Разные сферы культуры, в которых он себя проявлял, составляли синтетическое целое, стержнем которого была духовность народной культуры. Творческое наследие Л. Кубы разнообразно и колоссально по объему: 2 тыс. аутентичных записей песен, 500 литературных и научных текстов, более 4 тыс. картин и рисунков, не считая собранных коллекций. Деятельность Л. Кубы получила широкое общественное признание во всей Европе уже при его жизни. Универсальность Л. Кубы, его этнокультуроцентризм приобретают особую значимость в наше время — осмысление итогов и перспектив развития культуры.

Сплав традиций и инноваций с преимуществом последних характерен для чешского музыкального искусства начала века. Оно проходит под знаком сецессии, которая в музыкальной культуре проявила себя гораздо более значимо, чем в литературе. К 1890-м гг. чешская музыка, прежде всего в лице А. Дворжака, получила мировое признание. Ее славу упрочила чешская исполнительская школа. Музыкальная жизнь Праги, включая ее немецкую часть, в начале века была столь интенсивной, что постепенно превратила ее в одну из музыкальных столиц Европы. Строятся новые здания для музыкальных учреждений. Весьма значительной была сеть музыкальных школ и училищ: на город с 300 тыс. населения в 1900 г. приходилось почти 990 детских музыкально-образовательных учреждений. Возникают новые музыкальные общества и объединения, симфонические оркестры.

inslav

Самостоятельной научной дисциплиной стало музыковедение. Его патриарх О. Гостинский (1847–1910), прославившийся еще в 1880-е гг. борьбой за новую, национальную чешскую музыку, перешел к изучению чешского фольклора как основы национального музыкального искусства. Большую роль в становлении чешского музыковедения и его идеологической ориентации сыграл З. Неедлый (1878–1962), ставший в независимой Чехословакии активным членом КПЧ, а затем идеологом строительства социалистической культуры. В его ранних трудах чешская музыка рассматривается как часть истории чешского народа («История гуситского пения во время гуситских войн», 1913). В гусизме и Национальном возрождении (музыка Б. Сметаны) З. Неедлый видел основы национальной музыкальной традиции, которую должна продолжать современная музыка. Ее он неправомерно противопоставил «консервативной» музыке А. Дворжака и его учеников (Й. Сука, В. Новака). Разгоревшаяся полемика, получившая название «борьбы за Дворжака», прояснила глубокие национальные основы всей новой чешской музыки. Однако догматизм З. Неедлого еще долго мешал адекватному восприятию того нового и ценностного, что создавалось композиторами молодого поколения. Оно в 1890–1918 гг. заявило о себе неожиданно и сильно. Неразрывную связь чешской и европейской музыки, плавный переход от XIX к XX в. обозначил Й.Б. Ферстер (1859–1951). Он олицетворял собой целую эпоху, являясь живым носителем классической традиции. Его музыка отличается эмоциональной ровностью, мягким лиризмом, мелодичностью, неким универсализмом.

Также целую эпоху в чешской музыке охватывает творчество В. Новака (1870–1949). Он оказал сильнейшее воздействие на становление новой чешской композиторской школы, преподавая с 1919 г. в Пражской консерватории (в 1920 г. стал ее ректором). В. Новак — одна из основных фигур чешского модерна. Он творит во всех жанрах, способствуя проникновению новых тенденций во все сферы. Его творчество необыкновенно цельно, внутренне едино. Он внес в чешскую музыку плотное оркестровое письмо, роскошное колористическое звучание импрессионистического типа, оригинальность гармонических сочетаний. В. Новак был широко эрудирован, в его музыке есть много реминисценций литературного и изобразительного характера. Он пламенно любил и хорошо знал фольклор Моравии и Словакии и отразил его в своих сочинениях, составивших фольклористическую струю чешского модерна. Эмоциональный мир музыки В. Новака уравновешен, в ней над активностью превалирует созерцательность, окрашенная в яркие, чувственные тона, хотя встречается и сецессионное «томление духа». В. Новак всегда был открыт новому. О модернизации языка престарелого композитора свидетельствует этапное сочинение — «Осенняя симфония» (1934). О переживании за судьбу Родины говорит появление политически программных произведений в судьбоносные для Чехословакии годы: в связи с фашистской оккупацией в 1941 г. В. Новак пишет симфонические произведения «De profundis» («Из бездны [к Тебе взываю, Господи]») и «Святовацлавский триптих»; как бы предчувствуя ос-

inslav

вобождение страны в мае месяце он еще в 1943 г. создает «Майскую симфонию», проникнутую свежестью настроения, подъемом новых жизненных сил.

Другой крупнейшей фигурой был Й. Сук (1874–1935). Он рано заявил о себе как о верном последователе А. Дворжака, его творчество развивалось в теплой, доброжелательной атмосфере семьи Дворжаков. Серенада для струнных (1892) благодаря своей яркой мелодичности и светлому настроению сразу и надолго стала «визитной карточкой» чешской музыки. Произведения 1898–1904 гг. сложнее и богаче музыкальными идеями, появляется историко-патриотическая тема. Резкий перелом в жизни и творчестве Й. Сука связан со смертью А. Дворжака и его дочери, жены Й. Сука. Композитор погружается в мир мрачных образов и фантазий, навеянных ощущением скоротечности человеческой жизни, неумолимости смерти, трагичности человеческой судьбы, которые, однако, не конечны, а имеют высшее, неземное, духовное продолжение (симфония «Азраил», 1906, симфонические поэмы «Сказка лета» и «Созревание», 1912–1914, «Эпилог», 1920–1932). В моменты, исторически судьбоносные, субъективный настрой музыки Й. Сука уступал место единению с народом в патриотическом подъеме («Медитация на святовацлавский хорал», 1914, «Легенда о мертвых победителях» и «В новую жизнь», 1920).

Совершенно по-иному складывалось творчество Л. Яначека (1854–1928). Воспринимавшееся сначала как сугубо местное, моравское явление, несовершенное в плане музыкальной техники, далекой от классичности, оно затем приобретает общечешский масштаб, хотя с теми же упреками в резкости музыкального языка, и, наконец, во второй половине XX в. становится в первый ряд чешской музыкальной классики, более того, в конце XX в. Л. Яначек, как ни один из чешских композиторов, проникает в мировой оперный репертуар, мир переживает настоящий яначковский бум. Композитор был чрезвычайно далек от академизма, от консерваторского традиционализма с его непреложным требованием красоты звучания. Он пришел к «музыке человеческой речи», передаваемой без учета правил гармонии и контрапункта. Цель Л. Яначека состоит в непосредственном экспрессивном выражении крайне сложного мира человеческих чувств, соотнесенных с вечными категориями и ценностями. В то же время Л. Яначек никогда не занят чисто формальными поисками. Все его «модернизмы» и «варваризмы» идут не от эстетической, а от бытийной позиции, от стремления передать высказывание «от сердца к сердцу», при этом сам передаваемый эмоциональный комплекс чрезвычайно сложен и противоречив. Трагический психологизм его опер не абсолютизирован, за ним кроется объективированный мир высших ценностей и смыслов, вступить в который, однако, можно лишь через драматическое преодоление пограничной ситуации, приводящее к катарсису. Оперы Л. Яначека великолепно драматургически проработаны, в них осуществлен вечно искомый оперой синтез слова и музыки, действия и звучания. Яначек создал музыкальную драму, где за сюжетом скрываются общечеловеческие культурные символы, а архетипы сознания проявляются через музыкальную речь персонажей. Свою новаторскую художественную программу Яначек начал осуществлять в опере «Ее падчерица»

inslav

(1894–1903). Насмешкой над мещанством проникнута ироническая опера «Путешествия пана Броучека» (по С. Чеху, 1908–1917).

Огромное влияние на Л. Яначека оказала русская литература, привлекшая его постановкой экзистенциальных проблем. Ее прямое влияние мы видим в оркестровой рапсодии «Тарас Бульба» (1918), где автор сосредоточен на трех различных образах смерти героев повести Н.В. Гоголя, и в операх на сюжеты «Грозы» А.Н. Островского и «Записок из мертвого дома» Ф.М. Достоевского. Русофильство Л. Яначека носило принципиальный характер и было связано не столько с политикой, сколько с увлеченностью славянской идеей и богатством эмоциональной выразительности русской культуры. Признание, правда, относительное, пришло к композитору поздно, когда ему было за 60 лет, но это вместе с новым любовным чувством стало стимулом для расцвета его творчества в 1920-е гг.

Сочинения О. Острчила (1879–1935) относятся к абсолютной музыке, лишенной программы, что обозначило еще одну линию развития чешской музыки. Другим полюсом были оперетты и балетные пантомимы О. Недбала (1874–1930) с их красивой, мелодичной, но тяжеловатой музыкой. Обработками песен ходов (жителей Домажлицкого края), музыкально-просветительской деятельностью и собиранием произведений народной культуры прославился композитор И. Индржих (1876–1967).

Развитие театрального искусства продолжало опираться на традиции пражского Национального театра, остававшегося образцом для провинции, где в начале XX в. появляется множество театров. Впереди был Пльзень с драматическим театром, основанным в 1902 г., и где развернулась деятельность реформатора чешского кукольного театра Й. Скупы, воскресившего этот жанр не как забавное зрелище для детей, а как стилизованное выражение больших эстетических категорий. В драматическом театре обозначился переход к режиссерскому театру, что произошло не без влияния гастролей «Немецкого театра» в 1900 г. и МХТ в 1906 г. Появились крупные режиссеры. Я. Квапил (1868–1950) в 1911 г. стал главным режиссером Национального театра и привнес в него художественную струю, отвечавшую эпохе сецессии, что соединило развитие театрального искусства с общим развитием чешской культуры. Демонстрацией мирового уровня чешского театра стал «Шекспировский фестиваль» 1916 г., когда за полтора месяца было представлено 15 пьес великого драматурга. Не только в национальное, но и в общеславянское торжество в 1918 г. — году возникновения многих самостоятельных славянских государств — превратился цикл постановок пьес чешских авторов при праздновании 50-летия основания Национального театра. Квапил ставит пьесы М. Горького и А.П. Чехова. Гораздо дальше в своих поисках выразительности пошел экспрессионистический театр Ф. Заврже́ла и Г. Гилара. Спектакли Гиляра заряжали зрителя энергией трагизма, шедшей со сцены в зал, при этом большую роль играло освещение, вырывавшее из тьмы отдельные фрагменты, и предельно экспрессивная актерская игра.

inslav

Начало XX в. — период в чешской культуре необычайно цельный несмотря на обилие течений, направлений, стилей, несмотря на кажущуюся мозаичность и столкновение тенденций. Он имеет главный вектор, направленный в сторону новой культуры (модерность), обладает солидной теоретико-эстетической базой. Все виды художественной культуры развиваются синхронно, даже в тесном взаимодействии. Развитие идет быстрыми темпами, модерность как выражение современной жизни получает общественное признание, новаторство расценивается как ценностное качество. Некоторые явления чешской культуры обрели мировое признание. Чешская культура этого времени дала огромное, дотоле невиданное, количество выдающихся творцов во всех областях. Модерн стал подлинным возрождением креативной способности чешского народа в формах общеевропейской культуры. Новую культурную парадигму сформулировал А. Прохазка в журнале «Свободне смнеры» (1908): «Искусство существует не для того, чтобы как зеркало отражать жизнь, но чтобы ее воспроизводить и ей служить. Искусство самодостаточно, творя изо всего, что считает полезным, новые ценности, новые миры вне старого света, увеличивая и овладевая, всегда снова и снова созидая то, что, как кажется, уже есть на этой земле, но чего здесь до сих пор поистине не было. Каждое художественное произведение — стихотворение, скульптура, картина, симфония — это новый, оригинальный мир, стоящий рядом с нашей реальностью и над ней, он не ее отражение, а произрастание из нее, взлет в высшую сферу».

Дальнейшей самоидентификации чешской культуры способствовала продолжающаяся конфронтация с чешскими немцами. Деятели чешской и немецкой культур в Праге, за исключением некоторых художников, не устанавливали прочных связей друг с другом. Сама же немецкая культура в Чехии, особенно в Праге (поскольку представители ее часто были евреями по национальности, литературоведы говорят о пражской немецко-еврейской литературе как целостном феномене), была высокоразвитой, особенно это относится к литературе и музыке. В Праге существовала Немецкая опера, которой долгие годы руководил выдающийся дирижер и композитор А. Цемлинский, в ней проходили премьеры новейших сочинений австро-немецких авторов. Особой темой немецко-еврейской литературы стала «мистическая Прага», нашедшая прекрасное воплощение в творчестве Г. Майринка, Л. Перуца, Э. Киша. Именно из этой среды вышел такой гений, как Ф. Кафка, неотделимый от пражской атмосферы. Активные связи между чехами и немцами пытался наладить лишь М. Брод, друг Ф. Кафки и почитатель Л. Яначека. Он выявлял параллельные явления в двух культурах, стремился их сблизить, но не очень преуспел в своем благородном деле.

3. Культура 1918–1945 гг.

С возникновением в 1918 г. независимой Чехословацкой республики актуальными стали задачи культурного строительства. Благодаря плавному переходу австрийского чиновничества на службу новому государству была сохранена преемст-

inslav

венность культурных учреждений. На демократических основах была реорганизована система образования. Провозглашалась равноценность и синхронность школьного обучения на всей территории страны, вводился базовый стандарт образования. Равное образование для девочек, наконец, получило признание. Школа постепенно становилась государственной, в ней акцент делался на изучение родного языка, вводилась физкультура, изучение основ религии становилось факультативным. Подчеркивалась приверженность новой чешской педагогики наследию «учителя народов» Я.А. Коменского. Большой вклад в развитие прогрессивной педагогики внес Ф. Дртина — первый госсекретарь Министерства образования, философ, политик, разработавший еще в 1902 г. программу гуманизированного воспитания, положенную затем в основу школьной реформы 1922 г. Ее цель — формирование сознательного гражданина-республиканца, преданного национальным и общедемократическим ценностям, занятого органическим трудом на благо человека и общества, была достигнута уже перед второй мировой войной, что доказывается неприятием новыми поколениями чехов фашизма и нацизма.

Значительно увеличилось число высших школ, в том числе технических и сельскохозяйственных, был создан Гуситский богословский факультет в Праге. Католический характер сохраняла высшая школа в Оломоуце. Продолжал существование немецкий университет в Праге, поскольку немецкое меньшинство в ЧСР, несмотря на высокий процент эмиграции после 1918 г., оставалось чрезвычайно значительным. Для эмигрантов из России были созданы Русский и Украинский (с белорусским отделением) университеты, в которых трудилось много видных ученых. Расцвету гуманитарных наук в ЧСР также способствовали научные учреждения, включая основанные по инициативе Т.Г. Масарика Славянский и Востоковедческий институты.

Первая Чехословацкая республика (1918–1939) стала самым демократическим государством Центральной и Восточной Европы. Государственной идеологией была провозглашена доктрина президента Т.Г. Масарика о специфически чешском гуманизме, основанном на демократизме, социальной заботе государства и верности заветам гусизма и Национального возрождения. Президент-философ, знаток России, Масарик резко негативно отнесся к большевистской революции 1917 г. По его инициативе была принята обширная программа поддержки эмигрантов из бывшей Российской империи, что превратило Прагу в крупнейший центр культуры русской эмиграции. Этому также способствовала русофильская культурная политика другого крупнейшего чешского деятеля — К. Крамаржа. Неформальным центром, объединявшим русских людей в Праге, стал православный храм св. Николая на Старом Месте, настоятелем которого многие годы был архиепископ Сергий (Королев).

Неприятие русского коммунизма, расценивавшегося Масариком как форма государственного капитализма, антидемократического по своей сути, не означало, однако, отторжения власти от собственных левых сил, наиболее ярко проявлявших себя именно в сфере культуры. Регулярные беседы Т.Г. Масарика

inslav

с представителями творческой интеллигенции способствовали взаимопониманию власти и культуры.

Революционность чешской интеллигенции не была радикальной по сути, она была направлена не на тотальное разрушение старого, а на создание нового, социально справедливого и гуманного, поэтому в чешской левой культуре так сильно позитивное начало, а сквозь радикальную левизну формы постоянно сквозит традиционный чешский демократизм, что позволило авангардной традиции стать в чешской культуре весьма устойчивой и длительной.

В 1920-е гг. резкая политизация общественной жизни приводит к тотальной политизации прессы. Ее широчайший спектр выражает принцип свободы слова в многопартийном обществе, что в целом может служить показателем развитости и дифференцированности чешской политической культуры. Левые радикалы образовали в 1920 г. творческий союз «Деветсил», душой и организатором которого стал К. Тайге, издававший ряд левых журналов. Ведущим публицистом и вершиной чешской эссеистики стал Ф. Пероутка — свободомыслящий комментатор общественной жизни, развивавший традиции демократической журналистики XIX в. Модерность воспринималась обществом уже как положительная ценность, что позволило получить признание и широкую известность многим творцам культуры. Востребованность современного искусства свидетельствует о динамическом характере культурного развития. Здесь огромную роль продолжал играть Ф.К. Шальда, а также новое поколение критиков — А. Новак, К. Тайге и др.

В сфере художественной культуры определяющим оставался модернистский дискурс, достигший своего апогея в авангардизме 1920-х гг., однако существовала пестрая шкала явлений, течений, направлений, придававшая чешской культуре межвоенного периода необычайное разнообразие. В словесности задавала тон журналистика, ее влиянием отмечена и беллетристика. Чешская литература межвоенного периода не только закрепила свой европейский уровень, но в лице Я. Гашека, К. Чапека и «поэтистов» дала выдающиеся явления мировой литературы.

Я. Гашек (1883–1923) уже в юности приобрел славу блестящего фельетониста. Находясь под влиянием анархизма, молодой Я. Гашек ведет эпатирующий образ жизни, становится «королем пражской богемы», завсегдатаем пивных, где он в основном и сочинял свои произведения в шумной и веселой компании друзей. Его фельетоны — не стилизация под народный юмор, Я. Гашек сам был его носителем и источником. Он исходил пешком пол-Европы, побывал на Балканах во время войны. Серьезным розыгрышем было создание фиктивной «Партии умеренного прогресса в рамках закона», от имени которой писатель даже издавал всяческие документы. Его сатира была актуальна, социально окрашена и больно ранила адресатов, хотя и не поднималась до высокой степени обобщения. Последняя была достигнута в романе «Похождения бравого солдата Швейка» (1920–1923), сделавшем чешского солдата неотъемлемой частью галереи образов мировой литературы. Созданию сложного, амбивалентного образа Швейка способствовал многогранный жизненный опыт автора. Я. Гашек добровольцем пошел на войну, но

inslav

вскоре сдался в русский плен. После Октябрьской революции стал большевиком, комиссаром чехословацкой красноармейской роты, занимал посты в политотделе Красной Армии. В 1920 г. партия направила Я. Гашека на родину, но чешские коммунисты его не приняли, да и сам Я. Гашек, как кажется, разочаровался в идеалах коммунизма. Он возвращается к богемной жизни и начинает писать большое произведение о простом чехе, волею событий оказавшемся на мировой войне. Публикацию начальных глав романа предварял еще один розыгрыш — невиданная по наглости рекламная кампания будущего «романа века». Парадоксально, но шуточная самореклама вскоре после смерти автора стала реальностью. Роман остался незаконченным: Я. Гашек умер в провинции, истощив себя работой и алкоголем.

Специфический чешский юмор и едкая сатира на глупость, будь она политическая или бытовая, обеспечили популярность роману, а образ Швейка с его внутренним «пофигизмом» и внешней покорностью обстоятельствам, плачевных последствий которых герой избегает благодаря своей придурковатой хитрости, с его органическим неприятием пафосных идей стал восприниматься как воплощение чешского национального характера. Однако последнее отрицается частью чешской литературной критики, видящей в Швейке пародию на чешский характер, своеобразный национальный нигилизм. По форме роман о Швейке представляет собой цикл анекдотов и фельетонов, продолжающий традиции жанра плутовского и сатирического романов. Юмор Я. Гашека достаточно абсурдистский, так как абсурдность ситуации и поведения вызвана абсурдом тех идейно-политических установок, которые несовместимы с нормальной жизнью. Это искажение кроется в войне, выявляющей и обостряющей общую бессмыслицу человеческого существования. Но абсурдизм Я. Гашека не мрачный, он шутовской, веселый, театрализованный, даже карнавальный, что хорошо вписывалось в мировую тенденцию к абсурдизму, наметившуюся именно в 1920-е гг. прежде всего в литературе славянских народов.

Образ Швейка у Я. Гашека двойственен. Часто кажется, что Швейк под маской идиотизма и тупого благодушия скрывает народное лукавство, сметку, практичность, ведь в этом непонятном и враждебном мире маленький человек может уцелеть только под личиной придурка. Но иногда поступки Швейка лишены всякого позитивного смысла, даже опасны для него. Швейк добродушен, но ничего доброго он не совершил, а мудрость его комична. В отличие от одномерно карикатурных образов других персонажей Швейк остается загадкой, провоцирующей на поиски скрытых смыслов. Под верхним смеховым слоем в романе лежит глубокий пласт трагикомического ощущения жизни, драматического балагана, возведенного в принцип. Эта черта станет неотъемлемой частью чешской культурной традиции в XX в.

Другой подход к войне обозначили писатели-легионеры, создавшие целую романную эпопею о чехословацких легионах в России, их участии в русской революции и гражданской войне, возвращении домой через весь мир, трудностях вживания легионеров в новые условия на родине. Это романы Р. Медека, Й. Коп-

inslav

ты, Ф. Лангера, поставленные по ним пьесы получили международную известность. Простотой, реалистичностью отличаются военные рассказы Я. Йона. В целом тема войны и образования национального государства, хотя и была широко представлена в литературе межвоенного двадцатилетия, а памятники павшим и «президенту-освободителю» Т.Г. Масарику были установлены во всех крупных населенных пунктах, не стала ведущей темой чешской культуры, может быть, потому, что основные события, кровавые сражения, поход легионов не затронули собственно чешскую территорию и основную массу населения.

Вторая вершина чешской литературы и всей культуры — К. Чапек (1890–1938), оказавший, вместе с братом Йозефом, существенное воздействие на культурный облик рассматриваемого периода, а благодаря своей широкой известности за границей ставший главным представителем новой чешской культуры во всем мире. Творчество К. Чапека очень разнообразно: равное место в его наследии занимают юмористический рассказ и фельетон, социально-фантастические произведения, философские притчи, антитоталитаристские романы и пьесы. Ему помогало сочетание философского образования и многолетней журналистской работы, позволившее прийти к убеждению, что «познание относительности знания ведет к толерантности и постоянному стремлению улучшить мир вокруг нас», ставшему кредо писателя. Сложность оценок поведения человека, выбора его жизненного пути — основная тема романов «Гордубал» (1933) и «Обыкновенная жизнь» (1934). В содружестве с братом К. Чапек придумал механических людей — роботов, положив тем самым начало теме технических монстров, их войне с людьми, ставшей ведущей темой мировой культуры в конце XX в. Техногенной цивилизации будущего и ее опасностям посвящены многие социально-фантастические произведения писателя. Он считает, что главная задача науки и техники — не расширение до бесконечности человеческих возможностей, что само по себе таит угрозу человечеству, а забота о сохранении жизни. К. Чапек в глазах общества «был персонификацией специфики и духа чехословацкой демократии» (Я. Марек), этому во многом способствовала его близость к Т.Г. Масарику. Естественно, что К. Чапек опасался фашизма и предупреждал о скрытой в нем угрозе, видя в его наступлении величайшую в мировой истории культурную катастрофу, о чем предупредил в фантастическом романе «Война с саламандрами» (1936), где сплавлены элементы многих жанров от фельетона до притчи. В радиообращении к народу в сентябре 1938 г. К. Чапек призвал к духовной, нравственной мужественности, которая поможет выдержать все исторические испытания. И правая чешская печать, и партия чешских немцев требовали расправы над писателем. Мюнхенское соглашение 1938 г. подтвердило правоту К. Чапека, но и свело его в могилу. Сразу после германской оккупации Чехии в марте 1939 г. гестапо пришло арестовать уже умершего писателя. Это была реальная фантасмагория в духе созданных К. Чапеком мрачных сатир.

В литературе продолжали присутствовать авторы предыдущего поколения, издававшие свои новые произведения. Но уже не они определяли развитие ли-

inslav

тературы. Инициатива перешла к молодому поколению. В каком-то смысле связующим звеном стало многогранное творчество И. Магена с его анархическим бунтом, неуемной фантазией, любовью к дикой природе, ироничностью. Юмор, насмешка, мастерство рассказчика присуще Р. Тесноглидеку (1882–1928), чья «Лисичка-плутовка» (1920) вошла в первый ряд чешской смеховой культуры.

Особую линию в чешской прозе представляло творчество левых («пролетарских», как они себя называли) поэтов и писателей. Социальная направленность их произведений, однако, не превращалась в партийно-политическую ангажированность, она сочеталась с виртуозным владением стихотворной формой и словом. И. Ольбрахт (1882–1952), автор романа «Анна-пролетарка» (1926), открыл для чешской культуры Подкарпатскую Русь (территория, подмандатная ЧСР) с ее архаической славянской культурой и необычайно красивой природой, контрастировавшей с нищетой населения (роман «Никола Шугай, разбойник», 1933). Самым радикальным экспериментатором в чешской прозе стал другой писатель-коммунист В. Ванчура (1891–1942), создавший свою, новую языково-пространственную реальность. Этапные романы В. Ванчуры — роман-притча о современном Иове «Пекарь Ян Маргоул» (1924), «Поля пахоты и войны» (1925), иронично-поэтическое «Капризное лето» (1925), баллада о любви в кровавое время феодальных войн «Маркета Лазарова» (1931), социальный гротеск «Конец старых времен» (1934), и, наконец, пронизанные историко-патриотическими идеями «Картины истории чешского народа», созданные для укрепления духа нации накануне фашистской оккупации (1939–1940), во время которой он был казнен. Герои В. Ванчуры — люди неординарные, странные; сами произведения наполнены открытым драматизмом. Писатель тяготел к новому искусству кино, создавая фильмы; в самой его прозе прослеживается композиционное мышление, близкое кинематографу.

Традицию чешской прогрессистской «женской прозы» продолжили две левые писательницы с весьма разной манерой повествования. Для романов М. Майеровой (1882–1967) характерны широкий охват действительности, реалистическое повествование о людях труда, отсутствие сентиментальности, внимание к социальным последствиям индустриализации. Проза М. Пуймановой (1893–1958) более камерна, психологична. Она анализирует судьбы женщин из высших городских слоев, их приход к левым убеждениям и одновременно стремится дать панораму чешской жизни в эпоху индустриализации («Люди на перепутье», 1937).

В 1920-е гг. на позиции коммунизма переходит группа «пролетарских поэтов» во главе с С.К. Нойманом, редактором журнала «Червен» («Июнь»). Она страстно пропагандирует идеи Октябрьской революции, понимая их абстрактно, вне связи с реальностью. Из утонченного эстета и футуриста Нойман превращается в автора «Красных песен» (1923), славящих большевизм, однако его поэзия не ограничивается агитационным пафосом и риторикой, он создает любовную и философскую лирику большой глубины и силы. И. Волькер (1900–1924) стал культовой фигурой целого поколения. В его образно сложной поэзии идеологема борьбы со старым

inslav

миром и утверждение новых ценностей пропущены сквозь призму глубоко лирического восприятия и воплощены в традиционной, иногда даже библейской, символике. Одновременно И. Волькер пишет манифест «Пролетарское искусство», вступает в КПЧ. Коммунизм он понимал как воплощение гуманизма, как апогей культурного развития человечества, поэтому новая образность у него органически развивает и дополняет традиционный европейский культурный код. Симпатии к русской революции привели к организации в 1925 г. Общества экономического и культурного сближения с СССР, руководителем которого стал З. Неедлый.

В середине 1920-х гг. появляется поэтизм — специфически чешская интерпретация «синтезного модернизма», «отцами» которого стали критик К. Тайге и поэт В. Незвал. Организационно поэтисты были сосредоточены в обществе «Деветсил» — центре всех левых течений. Поэтисты создавали новаторское искусство, свободное от прямого выражения идеи, но в то же время сохраняющее общую левую ориентацию. Они произвели «разделение труда» между политиками и поэтами, освободив поэзию от идеологическо-воспитательной функции. Интеллектуализму они противопоставляли интуицию, сентиментальности — конкретику чувств. Они умели видеть прекрасное в каждом проявлении жизни, в самом ее течении и радоваться этому. Они чрезвычайно ценили игровое начало в культуре, которое ярче всего проявляется в «низких» жанрах искусства — цирке, балагане, кино, эстраде, джазе, детских играх, анекдотах, детективах и приключениях. Возвышение «низкого», раскрытие его неожиданных смыслов или наделение его новыми, несвойственными ему значениями делает поэтизм продолжателем чешской демократической традиции, в то же время приближая его к таким типологически схожим течениям европейского авангарда, как дадаизм и сюрреализм. Поэтизм, однако, отличается от них светлой, радостной эмоциональной окрашенностью. В начале 1930-х гг. поэтизм сближается с сюрреализмом — новым авангардным направлением всей чешской культуры. В. Незвал в 1934 г. основывает «Группу чешских сюрреалистов». Однако строгой приверженности одному «изму» у них нет, их творческий горизонт гораздо шире, он вмещает «тысячи прекрасных вещей» быстротекущей жизни и выражает их в разных литературных жанрах. Решающим фактором служит индивидуальный творческий дух, выражающий абсолютную свободу творчества.

Главной фигурой поэтизма, как уже говорилось, был В. Незвал (1900–1958), воплотивший в своем творчестве его программу и свойственный ему открытый тип творческого восприятия. Несмотря на декларируемую верность идеям коммунизма поэзии В. Незвала не свойственна политизация. Его лирика свидетельствует о постоянном обновлении, о способности выражать все многообразие человеческих чувств, ситуаций, фантазий. Он не боится банальностей, защищая здоровый гедонизм, и не боится визионерской сложности, воплощая сюрреалистический дискурс. Он очаровывает читателя виртуозностью слова, будь то традиционный или свободный стих. Поражает изобретательность и осязательная конкретность его образов. Философична, полна размышлениями о современности и прославлением жизни во всех ее формах поэма «Эдисон» (1928). Наиболее сюрреалистичны

inslav

сборники «Прага с пальцами дождя» (1936) и «Абсолютный гробовщик» (1937). Предчувствием катастрофы проникнуты «Мать Надежда» (1938) и «Пять минут за городом» (1940). В социалистической Чехословакии В. Незвал почитался как признанный мастер. Он не уставал удивляться и радоваться жизни, славил новую действительность, написал «Песнь мира» (1950). Себя поэт считал пережившим внутри своего творчества всю историю мировой поэзии.

Сложнее был творческий и жизненный путь другого поэтиста — К. Библа (1898–1951). Он эволюционировал от «пролетарской поэзии» к сюрреализму, в его стихах всегда звучали чувства горечи, болезненного разочарования. Универсализм творчества — главная тема его лучшего произведения «Новый Икар» (1929). Человек коммунистических убеждений, К. Библ, столкнувшись после 1948 г. с их реальным воплощением, не выдержал и добровольно ушел из жизни. Я. Сайферт (1901–1986) начинал как «пролетарский поэт» («Город в слезах», 1920), был увлечен поэтизмом («На волнах Т.С.Ф.», 1925), но свой почерк обрел в интимной лирике («Почтовый голубь», 1929). Побывав в 1925 г. в СССР, Я. Сайферт первым из чешских левых интеллигентов почувствовал, что большевистская революция — это совсем не то, о чем грезилось чешским радикалам («Соловей поет плохо», 1926). В последующем в творчество поэта возвращаются мотивы родного дома, чешского пейзажа, дружбы, радости жизни. Я. Сайферт был большим мастером лирического видения повседневности, певцом высоких и простых истин. Исторические события, связанные с судьбой народа и государства, он воспринимал как свои, поэтому создал лучший поэтический реквием Т.Г. Масарику — сборник «Восемь дней» (1937), стал антифашистом, а затем с болью воспринял и отразил поражение «Пражской весны» 1968 г. Присуждение ему в 1984 г. Нобелевской премии поэт справедливо воспринял как запоздалое мировое признание чешской поэзии межвоенного периода.

Большим мастером стиха проявил себя Й. Гора (1891–1945). Он дольше других поэтов оставался в плену «пролетарской поэзии». Однако затем, избежав увлечения поэтизмом, что отличает его от других левых поэтов, он переходит на позиции отстаивания вечных ценностей, используя приемы «тихой лирики», выражая тонкие душевные состояния, а в конце 1930-х гг. обращается к народно-демократическим мотивам. «Поэтами трагического пафоса» обычно называют Ф. Галаса, В. Голана, В. Заваду. Ф. Галас (1901–1949) сосредоточен на горестях жизни, мучительности процесса творчества, дисгармонии бытия. Но он также социально отзывчив, а гуманное отношение к человеку позволило ему, может быть как никому в европейской поэзии, увидеть позитивные стороны женской старости («Старые женщины», 1935). В. Голан (1905–1980) — поэт замкнутый, размышляющий о вечных проблемах бытия. Его стих спиритуалистичен, форма чрезвычайно усложнена. В. Завада (1905–1982) ощущает грядущую катастрофу, для него поэзия — это средство выразить душевную боль, горечь, страдания. Этим поэтам, вышедшим из лона поэтизма, свойственно активное внедрение неологизмов, архаизмов, сложных метафор, использование приемов барочной поэзии. «Темный»

inslav

язык они предпочитают понятной банальности выражения. Но постепенно их поэзия объективизируется и обретает мощное политическое звучание, обращаясь к чешской традиции.

В 1934 г. возникло Общество чешских писателей (руководитель Й. Гора), имевшее целью профессионально объединить литераторов разной идейно-художественной ориентации. В 1934 и 1935 гг. возникают «Группа чешских сюрреалистов» В. Незвала и «Блок» — литературная группа социалистических реалистов в ЧСР, руководимая марксистским критиком Б. Вацлавеком, затем к «Блоку» присоединились такие мастера пера, как С.К. Нойман, И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова, К. Новый. На противоположном полюсе находились католические авторы. Они объединились вокруг журналов «Твар» («Образ»), «Ржад» («Порядок»), «Акорд», книжного издательства Й. Флориана. Их эстетика противопоставляет себя авангардной, эксперименту они предпочитают правдивость и эмоциональность. Крупнейшим поэтом этого круга был Я. Заградничек (1905–1960) — певец темы «смерти и просветления», перешедший затем к прославлению жизни, к воспеванию родной земли, ее сакральности и повседневности. Стих Я. Заградничека — мощный, гимнического склада, но далекий от проповеднического пафоса. В целом писатели-католики не обладали большим влиянием в обществе, где католическая традиция считалась реакционной.

Жизнь деревни стала темой писателей-руралистов, воспевавших остатки патриархального быта, связь человека с землей как противоядие от сатанизма урбанизации, разлагающей человеческую душу. Руралисты опубликовали книгу со своими литературными портретами — «Поэты сельской жизни» (1932) и коллективный сборник «Лицом к деревне» (1936). Теоретические основы руализма разрабатывал критик А. Матула («Философия деревни», 1925). Идеологически руралисты были связаны с Аграрной партией, претворяя ее лозунг «Деревня — одна семья» в художественные образы. Тонким психологом показал себя Й. Кнап, а Ф. Кршелина был более склонен к католическому нравоучительству, как и Я. Чеп (1902–1974), который вышел на более высокий, экзистенциальный уровень обобщения «вечных тем». Проза Я. Чепа, поэтичная по языку и образности, принадлежит к вершинам чешской литературы XX в., составляя вместе с прозой Я. Дуриха консервативный противовес демократической литературе от Я. Гашека и К. Чапека до В. Ванчуры и И. Ольбрахта.

В межвоенный период продолжало развиваться творчество такой мятущейся католической души, как Я. Демл. В 1934 г. он издал «Забытый свет» — текст синтетического характера, составленный из автобиографических, порой предельно откровенных фрагментов, отзывов прессы, писем читателей, дневников. Иной характер носит творчество Я. Дуриха (1886–1962). Католик, ставший не священником, а военным врачом, он оставался в армии до 1939 г., не переставая публиковать романы, рассказы, стихи, публицистику. Он был крайне консервативен по своим убеждениям. Как писатель он много сделал для чешской литературы, прежде всего воскресил интерес к историческому роману. Он одним из первых пере-

inslav

сматривает традиционно негативную оценку периода барокко как «эпохи тьмы», открывая позитивные стороны чешского историко-культурного развития в XVII–XVIII вв. Стиль Я. Дуриха воскрешает поэтику барокко, показывая ее созвучность эпохе модерна.

Несколько особняком стоят писатели спиритуалистического, мистического, визионерского склада. Философ Л. Клима (1878–1928), чьи художественные произведения стали достоянием читателя уже после смерти автора, исходил из глубин человеческой психики, из того таинственного и иррационального, что не подчиняется никакому порядку. Его оригинальная философия — это рассуждения о способе истинного существования, где сливаются поэзия, проза, мысль, что ведет к деструктуризации текста. Он не допускает однозначной интерпретации, его цель — многозначность высказывания. Журналист Р. Вайнер (1884–1937) долгие годы работал в Париже и не был связан с чешской литературной жизнью. Его эссеистическая, прихотливая проза и стихи выражают странный и страшный внутренний мир, где фантазия и иррациональные порывы всегда тяготеют к трагическому. Этому соответствует язык его произведений, нарушающий все правила и образующий свой лексический микромир, принципиально некоммуникабельный.

В целом межвоенную чешскую литературу можно разделить на три этапа — двадцатые и тридцатые годы. Первый характеризуется доминированием левизны формы и содержания, групповой сплоченностью авторов, их социально-политической активностью, социальной отзывчивостью их творчества. На рубеже 1920-х – 1930-х гг. усиливается дифференциация литературного процесса, где уже доминируют не группы, а творческие индивидуальности. Литература идет «вглубь», сосредоточивается на сущностном, внутреннем. С середины 1930-х гг., когда угроза чешскому народу со стороны германского фашизма и собственной Немецкой партии постоянно нарастала, вновь усиливается социально-национальная позиция литераторов, обращающихся к теме мужества, демократических традиций народа.

На развитие чешской словесности большое воздействие оказал Пражский лингвистический кружок, возникший в 1926 г. В его состав входили Я. Мукаржовский, В. Матезиус, Б. Гавранек, а также русские ученые Р.О. Якобсон и П.Г. Богатырев. Разработанный ими функционально-структуралистический метод, базировавшийся на феноменологии, функциональной лингвистике, структурализме советского ОПОЯЗа, стал важным вкладом в мировую филологическую науку, принес членам кружка широкую известность. Лидер чешского структурализма Я. Мукаржовский (1891–1975), чьи интересы охватывали широкий спектр явлений культуры, подчеркивал, что при всей автономности искусства по отношению к действительности оно связано с нею целым рядом опосредованных факторов («Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты», 1936).

В изобразительном искусстве начало межвоенного периода было обозначено поворотом к социальному, ангажированному творчеству. Наиболее наглядно эта тенденция проявилась в скульптуре. О. Гутфройнд отходит от кубизма и делает

inslav

скульптуры для Легионерского банка (1923) в совершенно ином стиле, сочетавшем натуралистический фигуративизм с наивностью народной пластики. Другие скульпторы обращаются к классической традиции и наследию Мыслбека. Расцветает жанр портрета, особенно у О. Шпаниеля (1881–1955), ставшего по сути официальным скульптором Первой республики. Помимо портретов видных деятелей культуры и политики, он разрабатывает дизайн медалей и монет.

Возникшее государство нуждалось в монументальной пропаганде. Появляется большое количество скульптурных памятников, прежде всего павшим на войне. Воплощением силы нового государства, его исторической преемственности стал памятник Яну Жижке в Праге работы Б. Кафки, решенный в предельно монументализированных, даже устрашающих формах.

В живописи и графике ведущее положение продолжают занимать художники, сформировавшиеся в начале XX в. Однако их творчество заметно эволюционирует, отражая повороты общекультурного развития. Идет очень интересный процесс: при поляризации художественных течений их элементы смешиваются в творчестве одного и того же художника, что свидетельствует о поисках синтетического стиля.

Кубизм обретает второе дыхание. Его международным триумфом стала парижская Выставка декоративного и художественно-промышленного искусства 1925 г. Однако он теряет свою авангардность: то, что предлагалось как новое видение структур материально-духовного мира, сделавшись широко востребованным, прежде всего в прикладных видах, стало естественной составной частью канона современного искусства. Э. Филла продолжал оказывать существенное влияние на всю художественную жизнь, способствуя, пользуясь официальной поддержкой, закреплению и утверждению позиций современного искусства. Дольше всех в мировой живописи он оставался верен кубизму. Однако, ощущая смертельную угрозу стране и народу, он в 1930-е гг. становится наиболее ярким представителем чешского катастрофизма, перейдя к широкой манере в изображении монструозных фигур («Будет война, будет», 1939). А. Прохазка тяготеет к примитивизму и «новой вещественности», затем переходит к неоклассицизму, создавая картины необычайной пластической красоты. В. Шпала начинает писать пейзажи и натюрморты в широкой, монументальной манере. Й. Чапек также упрощает свой язык: элементы действительности превращаются в некие знаки, доступные пониманию и не очень подготовленного зрителя, хотя для посвященного сохраняют свой скрытый смысл. Живопись и графика Й. Чапека становится более наивно-игровой, имагинативной, она не лишена мотивов «социального искусства». С конца 1920-х гг. художник значительно меняет свой стиль, обращаясь к наивному миру детства. Печальный инфантилизм в конце 1930-х гг. сменяется катастрофизмом цикла «Огонь» — яркой реакции художника на политические события, выраженной в широкой, обобщенной манере живописи при сохранении конструктивности композиции.

Примитивизм и неоклассицизм очень много взяли от кубизма, составив параллель ему в стремлении к «новой простоте» — влиятельной тенденции мировой культуры 1920-х гг. Аналогичная тенденция видна в необычайно краси-

inslav

вой, изысканной по цветовому решению живописи Р. Кремлички, чей цикл «Обнаженные» (1920-е гг.) необычайно органично вобрал в себя разные художественные импульсы.

Воздействие кубизма ощутили и бывшие члены «Сурсума», однако у них главенствовал спиритуалистический реализм. Я. Зрзавый становится широкоизвестным и влиятельным мастером, достигая кульминации своего творчества, его стиль можно назвать магическим реализмом. Завораживающая медитативность изображений женщин со свечами (начало 1920-х гг.) сменяется увлечением архаикой («Велес», 1929) и метафизической живописью («Спящие лодки», 1935). Его «Клеопатра» (1919–1957) — неотразимая по силе магического воздействия притча о притягательности губительных сил, о «красоте дьявола». Наоборот, «Благовещение» (1943–1957) завораживает светящейся тишиной и благоговением. Выставка художника в 1940 г. стала в условиях немецкой оккупации манифестацией своеобразия чешской культуры, способной дать художника мирового класса, каковым Я. Зрзавый в действительности является.

Также достигает своего зенита творчество Й. Вахала, не знающее границ в экспрессивном визионерстве. Медитативно-символистическое мироощущение присуще Я. Конупеку. Его мистический спиритуализм в 1940-е гг., космизм его позднего творчества наряду с гротесками 1920-х гг. и сюрреалистической метафизичностью 1930-х делают его одной из самых характерных фигур той линии чешской культуры, которая понимает жизнь как целостность, основанную на духовных началах, которая открыта всем духовным традициям мира и синтезирует новейшие тенденции искусства.

Особую линию чешского искусства составляют художники, следовавшие реалистической традиции. Однако чешский реализм XX в. оказался не реликтом или нарочитой стилизацией, а живой частью нового искусства. Главным жанром реалистов стал пейзаж, близкий по трактовке деревенской атмосферы прозе пуралистов. В картинах В. Рабаса, В. Седлачека, В. Рады, К. Сволинского, главы школы академического пейзажа О. Неедлого пейзаж предстает как единосущностное бытие природы и человека, чье восприятие ландшафта лирично или эпично, но всегда проникнуто сознанием ценности родной природы как мерила гуманизма. Наиболее ярко синтез народности и современных форм проявился в стиле Й. Лады (1887–1957). Он создал своеобразную изобразительную энциклопедию уходящей жизни чешской деревни с ее народно-барочным обликом и красочными праздниками. Наивный примитивизм Й. Лады, четкий контурный рисунок, звучный цвет, юмористическая гротескность при общем ностальгически-созерцательном настрое давали квинтэссенцию чешскости, что обеспечило его многочисленным работам — иллюстрациям (в том числе к роману «Похождения бравого солдата Швейка»), открыткам, рисункам, детским книгам — признание всего общества и неослабевающую до сих пор любовь зрителя и читателя.

«Деветсил» — центр левого искусства — организовал в 1920-е гг. ряд художественных выставок. В работах, на них представленных, сплетались цивилизм

inslav

и наивизм у таких разных творчесских индивидуальностей, как А. Гоффмейстер, прославившийся затем как мастер гротескного рисунка-портрета, А. Ваксман, К. Тайге, Ф. Музика. Знаковым произведением эпохи стала скульптура О. Швеца «Мотоциклист» (1924). Через «Деветсил» на чешское искусство воздействовали новые ведущие стили: итальянский футуризм, французский конструктивизм, советский авангардизм. Р. Заткова в Италии создала футуристические скульптуры из разных нетрадиционных материалов и, очевидно, первую в мире кинетическую конструкцию. И. Крога (1893–1974) стал новатором сценографии, введя принцип динамически подвижной стены, «играющей» и без актеров.

Выставкой «Поэзия 32» заявил о себе чешский сюрреализм, ставший новой ипостасью чешского авангарда и мощным культурным течением, охватившим все виды творчества и укоренившимся в чешской левой традиции. Главенствующее положение сюрреализма в 1930-е гг. подкреплялось его тесными связями с парижским центром международного сюрреалистического движения. Можно утверждать, что после Парижа Прага стала вторым мировым центром этого влиятельнейшего культурного течения XX в. Отличительная черта чешского сюрреализма, для которого в целом характерно все то, что присуще французскому сюрреализму, состоит в том, что он в гораздо большей мере впитал в себя элементы других, близких ему левых течений. Временно или частично влияние сюрреализма испытал в своем творчестве очень широкий круг деятелей чешской культуры. Его протагонистами помимо поэта В. Незвала стали И. Штырский (1899–1942) и Тойен (М. Черминова, 1902–1980), а также интимный лирик Й. Шима (1891–1971) и драматичный Ф. Музика (1900–1974). Скульптуре сюрреализма, занявшей в чешском искусстве чрезвычайно видное место, присущи брутальность, непосредственное выявление свойств материала, обращение к архаическим формам, выявление архетипического. При этом форма может быть предельно лаконична, пуристически геометризована или, наоборот, текуча, колюча, нарочито неряшлива. Все эти качества присущи скульптурам В. Маковского (1900–1966) — наиболее последовательного из этой группы ваятеля мирового уровня, Г. Вихтерловой (1903–1995), стремившейся к иллюзионизму четких объемов абстрактных композиций, Й. Вагнера (1901–1957), в чьих природно-мифологических образах вдруг проявляется пластическая мощь чешского барокко или затаенная лирика. Совершенно оригинальные свето-кинетические объекты создал для Всемирной выставки 1937 г. в Париже З. Пешанек (1896–1965). В них использованы пластик, стекло, дерево, провода, неон, что стирало грань между скульптурой и прикладной вещью. Возникал синтезный арт-объект, порождающий новые смыслы. Многие идеи З. Пешанека о световом искусстве не были реализованы, но оказали серьезное влияние на современное искусство светового шоу. Живопись, графика, фото И. Штырского и Тойен 1930-х гг. в полной мере визуализируют подсознательные импульсы, становясь зеркалом фантастических объектов воображения, вращающихся в кругу любви и смерти.

Поэтизм и сюрреализм существенно повлияли на своеобразный почерк Ф. Тихого (1896–1961), персонажи работ которого балансируют на грани фантасмого-

inslav

ричности. Его реальность насыщена знаковостью, эмоционально варьируемой от скрытого ужаса («Фокусник», 1934) до трагической клоунады («Повешенный арлекин», 1948). Лирически-гротескные головы его клоунов вводят в странный мир того таинственного балагана бытия, вход в который доступен лишь людям с болезненно чуткой психикой. Это прежде всего артисты в минуты высшего творческого подъема, такие как «Паганини» (1943).

Более молодое поколение сюрреалистов сгруппировалось вокруг критика И. Халупецкого (1910–1990), ставшего на многие десятилетия живым носителем авангардной традиции и ее преданным пропагандистом, коллекционером новейшего неконформистского искусства. Молодые художники относились к сюрреалистическому методу менее ортодоксально. Они спонтанно реализуют свое «я» уже привычными средствами. Таковы четко выписанные фантастические структуры Ф. Гудечека (1909–1990), нарочито антиэстетичные, гротескные картины-схемы Ф. Гросса (1909–1985), полихромные биоморфные ассамбляжи Л. Зивра (1909–1980), колючие монструозные полуфигуративные персонажи Ф. Яноушека (1890–1943). Отдельно стоял З. Рыкр (1900–1940). Его четко структурированные картины, представляющие мир «абстрактной натуры», контрастируют с артистически-небрежными, но тонко колористически и композиционно организованными ассамбляжами, ставшими примечательнейшим явлением крайнего авангарда 1930-х гг.

Чешская художественная фотография с момента ее возникновения рассматривалась как часть изобразительного искусства, поэтому она быстро достигла высокой художественности и обрела свою поэтику, основанную на ценности эксперимента, разработанную в трудах К. Тайге. Сформировалась целая школа чешской фотографии, по своей эстетической значимости одна из лучших в Европе. Ф. Дртикол (1881–1961) прошел путь от сецессии и пикториальной фотографии к модернизму и магическому символизму. Его авангардные работы 1920-х гг. во многом повлияли на развитие мировой фотографии, также как творчество других ведущих чешских фотографов. Я. Функе (1896–1945) через репортажную документальность вышел к экспрессионистической, абстрактной и сюрреалитической фотографии, всегда подчеркивая натуралистически-ирреальную двойственность реального мира. Я. Весслер (1902–1990) относится, в мировом контексте, к пионерам конструктивизма и абстракционизма в фотоискусстве. Его работы поражают внутренней логикой и головокружительными ракурсами. Творчество Й. Судека (1896–1976) — легенды чешского фотоискусства, чрезвычайно разнообразно. Декоративизм уступил у него место социальной фотографии, функционализм перерос в поэтическое видение городской среды. Предметы у Й. Судека живут своей затаенной жизнью, полной поэзии. Поэтика авангардизма, сюрреализма, «новой вещественности» определила лицо чешской фотографии межвоенного периода, надолго превратив его в эталон фотоискусства.

Развитие архитектуры в этот период обусловлено социальным заказом государства на создание новых общественных и административных зданий, пред-

inslav

ставляющих модерность и социальную открытость нового государства, формированием новой урбанистической среды и размахом промышленности и торговли. Широкая строительная деятельность разворачивается не только в столице, но и на периферии. Каждый город, каждое местечко, даже село приобщаются к современной архитектуре: в господствующем стиле функционализма строятся больницы, почты, административные здания, целые новые кварталы, театры, крематории, даже храмы, формируя новый культурный ландшафт страны. Архитектура межвоенного периода начинается со стадии монументализированного кубизма (Легионерский банк Й. Гочара, 1921–1923) и поисков «национального стиля» (полихромный крематорий в Пардубицах П. Янака, 1923). Отдельные кубистические здания разрастаются до целых домовых комплексов и формируют городские кварталы. Но ни «прямоугольный», ни «круглый» кубизм уже не удовлетворяет современной потребности в лаконизме форм. Господствующим становится функционализм. В 1920-е гг. он обретает свои основные черты: практичность, целесообразность, разнообразие геометрических форм и объемов, насыщенность светом, обращенность к человеку массового общества, выражаемые строгими, даже аскетическими средствами. Используются новые строительные материалы: бетон, стекло, «скелетные» металлоконструкции. К функционализму переходят ведущие зодчие чешского кубизма Й. Гочар, П. Янак, Й. Хохол. Наоборот, эволюцию в сторону арт-деко и неоклассицизма обнаруживают принципиально важные для межвоенной Праги постройки словенского архитектора Й. Плечника — костел Сердца Господня (1928–1932) и перестройка Града под резиденцию президента (1922–1928). Разрабатываются и осуществляются градостроительные планы, основанные на строгом рационализме, как в Злине (1930-е гг.) — столице обувной империи Бати, появляются целые городские кварталы, застроенные типовыми домами (район Баба в Праге, П. Янак, Л. Жак и др., 1932). Формируется новое урбанистическое пространство из унифицированных элементов. Блестящим примером новых градостроительных решений, сочетающих историческую застройку с урбанизированным пространством, стал план г. Градец Кралове, разработанный Й. Гочаром, построившим там несколько великолепных зданий, поражающих органичностью своих решений. Принципиальный вклад архитектор внес в создание нового, конструктивистского облика христианских храмов, отличающихся чистотой плоскостей стен и светло-воздушного пространства (костел св. Вацлава в Праге, комплекс молитвенного дома Амброжа в Градце Кралове).

На становление чешского функционализма решающее воздействие оказали постройки австрийца А. Лооса в Чехии и его ученика К. Льготы. Крупнейшими зодчими чешского функционализма были Я. Крейцар (1895–1949), прославившийся постройкой санатория в Тренчанских Теплицах (Словакия, 1932), и Б. Фойерштайн (1892–1936). Предельный пуризм демонстрирует Дворец торговли в Праге (О. Тыл и Й. Фукс, 1928). Крупным центром функционализма стал Брно с его международным выставочным комплексом. Большой резонанс вызвали многочисленные здания, возведенные Б. Фуксом (1895–1972). В Праге Я. Зазворка воздвиг

inslav

Памятник Освобождению на Жижкове (1926–1932), блестяще решив проблему сочетания традиционного монументализма с новыми конструктивными формами и создав новую доминанту пражского ландшафта. В основном в провинции строил свои лучшие здания И. Крога (Промышленная школа и Больничная ссудная касса в г. Млада Болеслав, конец 1920-х гг.). Для них характерны динамизм форм, сложное решение пространственных композиций. Дробные членения больших объемов отличают постройки И. Кроги от сдержанного плоскостного лаконизма большинства функционалистических зданий 1930-х гг.

Чешскому функционализму присущи социальная ориентированность, стремление к воплощению социалистической утопии в урбанизме XX в., удивительная соразмерность человеку, демократизм и гуманизм. Обилие первоклассных архитекторов и сооружений делает это направление, наряду с французским, немецким и советским конструктивизмом, выдающимся явлением мировой архитектуры XX в., по достоинству оцененным лишь на исходе столетия.

Функционализм в чешской архитектуре создал современный комфорт общественных помещений и частного жилища. Этот стиль оказал сильнейшее влияние на прикладное искусство и, вместе с кубизмом и декоративизмом, на промышленный дизайн. Утверждению новых эталонов содействовали выставки архитектуры, дизайна жилища и урбанистического пространства в Брно (1933) и Праге (1935, 1940). Мебель, посуда, хрусталь, стекло, ткани, осветительные приборы обретают четкие, функциональные формы, в которых теперь и заключается красота предметов повседневной жизни. Благодаря всемирным выставкам чешское декоративно-прикладное искусство получает широкое признание.

В чешской музыке продолжается творчество композиторов старшего поколения, создавших в это время ряд значительных сочинений; достигает апогея творчество Л. Яначека, получившее, наконец, некоторое общественное признание. В его операх «Похождения Лисички-плутовки» (по произведению Р. Тесноглидеку, 1923), «Катя Кабанова» (по пьесе «Гроза» А.Н. Островского, 1921), «Из мертвого дома» (по произведению Ф.М. Достоевского, 1928), «Средство Макропулоса» (по пьесе К. Чапека, 1925), в Струнных квартетах №1 (по повести «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого, 1923) и № 2 «Интимные письма» (1928) глубокое содержание, эмоциональная метафизика выводят музыку на такую высоту душевно-эмоциональной коммуникативности, которая до Л. Яначека вряд ли достигалась мировой музыкой. Технически это осуществляется с помощью микромотивов, близких моравским попевкам, которые, не получив классического развития, сменяются новым микротематическим материалом, что вызывает у слушателя ощущение непрерывного потока бытия. Выразителем последнего служит оркестр, чье звучание далеко от общепринятой инструментовки. Стиль позднего Л. Яначека абсолютно оригинален, хотя можно отметить, кроме фольклорных и русских влияний, воздействие веризма и экспрессионизма. В Симфониетте (1926) сложнейшая ладогармоническая структура восходит к архаическим пластам славянского фольклора. Глаголическая месса (1926) — музыка огромной духовно-эмоциональной силы

inslav

воздействия и одновременно идеологическая программа славянского единства на общехристианской, кирилло-мефодиевской основе.

В 1920-е гг. чешская музыка заметно модернизирует свой язык, что проявилось в симфонических и оперных сочинениях О. Острчила, Р. Карела, Л. Выцпалека, О. Йеремиаша, прославившегося оперой «Братья Карамазовы» (1927). Чешский музыкальный авангард ориентировался на современную западную музыку, не столько на немецкую, сколько на произведения И. Стравинского и французской «Шестерки». Для него характерно остро критическое отношение к состоянию чешской музыки, обвиняемой в консерватизме, активное приятие современности, конструктивный подход к проблеме музыкальной выразительности, увлечение неоклассицизмом и «низкими» жанрами: джазом, городской песней, современной танцевальной музыкой. Авангардисты устанавливают тесные контакты с европейским движением «Новая музыка».

Ведущей фигурой стал Б. Мартину (1890–1959), приобретший мировую славу. Значительную часть жизни он провел за границей. Творчество Б. Мартину огромно по количеству созданного, необычайно разнообразно по жанрам и охвату культурного материала (от Древнего Востока и барокко до французских символистов, русских писателей, И. Стравинского, джаза и чешско-моравского фольклора), но *необычайно* цельно по способу музыкальной выразительности. Язык Б. Мартину тяготел к неоклассицизму, отсюда ощущение объективации эмоций, являющееся главной особенностью всей чешской культуры межвоенного периода. Но при всем рационализме в музыке Б. Мартину иногда кроются такие глубины эмоциональности, создающей у слушателя впечатление художественного потрясения, которые остались недоступны другим композиторам авангарда.

Среди многочисленных произведений радикального авангарда 1920-х гг. особенно интересны ансамблевые сочинения нетрадиционного состава. В эти же годы Б. Мартину переживает страстное увлечение джазом и пишет сочинения в джазовом стиле. В 1930-е гг. формируется неоклассический (по сути — необарочный) стиль композитора. Вместе с тем у Б. Мартину усиливаются две тенденции. Одна связана с увлечением традицией народных религиозных мистерий (опера «Игры о Марии», 1934) и современным сюрреализмом (опера «Жюльетта, или Сонник», 1937), ее можно назвать мистической. Вторая связана с угрозой фашизма и актуализирует ценности национальные (кантата «Букет», 1937) и религиозные, придавая им патриотическое, суровое по музыке, звучание («Полевая месса», 1939). С 1930-х гг. чешские фольклорные мотивы будут постоянно присутствовать в творчестве Б. Мартину, преимущественно в хоровых композициях. Вершины творчества композитор достигает в сочинениях 1950-х гг., написанных вдали от родины, в которых экзистенциальные проблемы получают философское воплощение языком утонченного драматизма: Симфония № 6 (1953), оркестровые «Фрески Пьеро делла Франческа» (1955) и «Параболы» (1958), опера «Греческие страсти Христовы» (1959) и «Пророчество Исайи» (1959), звучащее как последнее предостережение миру и человеку с позиций гуманизма XX в.

inslav

Иной тип авангардного композитора представлял А. Хаба (1893–1973). Его постоянно влекло экспериментаторство, открытие новых звуковых горизонтов, что, наряду с изобретательностью и творческой энергией, ставит его в первые ряды мирового авангарда. Прежде всего он обязан этим разработанной им системе микроинтервалики: привычные европейскому уху тона и полутона он разбивает на 1/4, 1/6 и даже 1/12. Возникает абсолютно иная фоника, философски соответствующая общей сонорности мира, Вселенной. А. Хаба стал выдающимся теоретиком новой системы и активным деятелем «Новой музыки», сам создавал новые инструменты, в том числе четвертитоновое фортепьяно. Творческое наследие А. Хабы чрезвычайно обширно. Принципиально важно, что экспериментаторство А. Хабы, его теоретизирование опиралось на знание народной музыки, темперация которой не идентична классической. Сочинения А. Хабы при всей их умозрительности пронизывает живая, непосредственно пульсирующая музыкальность и эстетическая красота, столь характерные для чешской музыки.

Неоцененной современниками осталась авангардная музыка блестящего пианиста Э. Шульгофа (1894–1942), гражданина СССР, погибшего в фашистском концлагере. Его творчество простирается от авангардного джаза до кантаты на текст «Коммунистического манифеста» (1932). П. Боржковец (1894–1972) обратил на себя внимание энергичными, близкими витализму и конструктивизму «спортивными» сочинениями «Старт» и «Стадион» (оба 1929). Затем его стиль становится болеее уравновешенным, сбалансированным. В двух сценических сочинениях, ставших этапными в развитии чешского музыкального театра, — балете-пантомиме «Крысолов» (1930) и позднее в опере «Палечек» (1947), он подчеркнул первенство музыкальной составляющей в синтетической форме сценического действия. П. Боржковец остался в послевоенный период тем носителем конструктивной красоты музыки авангарда (Симфониетта № 2, 1963–1968), который противостоял неоромантическим тенденциям. Он смог, благодаря педагогической деятельности, воспитать целый ряд композиторов, продолжавших традиции чешского модерна. И. Крейчи (1904–1968) считался неоклассицистом среди авангардистов, хотя именно он был наиболее близок по стилю к французской «Шестерке», что демонстрирует его Кассация для 4-х духовых (1925) — произведение, прозвучавшее как программа новой чешской музыки с ее простотой, легкостью, прозрачной фактурой, спонтанностью и внутренней ясностью. Эти же качества присущи опере «Переполох в Эфесе» (по пьесам Шекспира, 1939–1943), оптимизм которой противостоял мрачной действительности военного времени. Наоборот, в послевоенной Чехословакии автор обращается к трагическому сюжету: музыкальная драма «Антигона» (1964) стала последней вершиной его творчества. Э.Ф. Буриан был многогранным творцом, стоявшим у истоков «Деветсила». Как композитор он с особым успехом объединял «низкие» и «высокие» жанры. Его оперы «Бубу с Монпарнаса» (1927) и «Мариша» (1938) считаются вершинными произведениями музыки межвоенного периода. Популярной музыке и музыке к спектаклям отдал свой талант Я. Ежек (1906–1942), увлекавшийся джазом и бытовой танцевальной

inslav

музыкой. Он стремился к созданию «третьего направления», объединяющего бытовые и академические жанры. Композитор сформировал свой утонченный, даже рафинированный, очень изящный и простой, ярко индивидуальный стиль. Конец развитию чешского музыкального авангарда положила оккупация: многие композиторы погибли или умерли, часть эмигрировала или отошла от авангарда.

Ведущими исполнительскими коллективами были опера Национального театра, в сильном составе которой особо выделялся бас В. Зитек и оркестр Чешской филармонии, ставший одним из лучших оркестров мира благодаря мощной творческой индивидуальности крупнейшего дирижера В. Талиха.

В театральном искусстве психологический театр вытесняется театром левым, условным, чему во многом способствует влияние советского театра 1920-х гг. Левый театр создает тот тип театральной постановки, который придает чешскому театру неповторимую специфику. Его появление было подготовлено деятельностью Союза рабочей театральной самодеятельности Чехии, ставившего любительские спектакли с 1911 г., и «Дедрасбора», созданного в 1920 г. Этот коллектив в жанре хоровой декламации инсценировал революционную поэзию. Кульминацией деятельности этих объединений стала Рабочая спартакиада 1921 г., организованная в честь создания КПЧ. Это театрализованное спортивное представление стало воплощением идеи массовых театрализованных зрелищ, театров-митингов, разработанной крупнейшим деятелем левого театра И. Гонзлом (1894–1953). Роль генератора новых театральных идей воплощает «Деветсил», в котором объединились три ведущих деятеля левого театра — И. Гонзл, И. Фрейка и Э.Ф. Буриан. И. Гонзл в книге «Раскрепощенная сцена» (1925) излагает эстетические принципы нового театрального искусства. Тогда же эти режиссеры создают Освобожденный театр как театральную секцию «Деветсила». Но вскоре И. Фрейка (1908–1952) уходит оттуда и под влиянием абсурдистских тенденций основывает театр Дада, а в 1929 г. делает поворот вправо, приняв место режиссера Национального театра. Работы К.Г. Гилара и И. Фрейки значительно способствовали модернизации главной чешской сцены и в отношении стиля, и в смысле репертуара.

Освобожденный театр, существовавший до 1938 г., руководимый И. Гонзлом, ставил пьесы авторов «Деветсила». Он выработал оригинальный стиль спектакля-ревю, театра малых форм с откровенным комедианством, буффонадой, клоунадой, элементами кабаре, зонгами. Движению театра от драматического к синтетическому во многом способствовал приход в него актеров И. Восковца (1905–1981) и Я. Вериха (1905–1980), ставших легендой чешского театрального искусства и культовыми фигурами новой чешской культуры в целом. Их дуэт представлял традиционную клоунскую пару, но они реинтерпретировали клоунаду в интеллектуальном плане как политическую сатиру, часто сами выступая авторами текстов. Их импровизационная манера игры в традициях театра масок, откровенная буффонада, общение с залом, актуализация сюжетов, прямые реплики в зал, активизирующие зрителей, — все было новаторством для чешской сцены. Такая эстетика позволила чешскому левому театру стать авангардно-де-

inslav

мократическим зрелищем, в равной мере доступным интеллектуалам-радикалам и массовой аудитории.

Тотальность сценического движения, отсутствие оппозиции сцена – зал не исчерпывают арсенала левого театра. Э.Ф. Буриан (1904–1959) — режиссер, композитор, актер, драматург, поэт, теоретик создает в 1934 г. театр Д-34, где ставит собственные инсценировки чешской и мировой классики, в том числе русской, народной поэзии, используя литературный материал как «сырье» для режиссерских концепций, отличавшихся острой социальностью, политическими намеками, лиричностью выражения, оставаясь в рамках театральной иллюзии. Э.Ф. Буриан использует все виды и средства театрального искусства, включая драму, балет, пантомиму, декламирующий хор, музыку, приемы народного театра, чтобы максимально воздействовать на чувства зрителя.

Развитие чешского киноискусства шло необычайно быстро. Под влиянием «Деветсила» оно создало свою специфическую поэтику. Техническое оснащение отвечало высшему европейскому стандарту. С 1933 г. стала работать киностудия «Баррандов», выпускавшая до 35 немых фильмов в год. На посредственном художественном уровне выделялись фильмы писателя В. Ванчуры, «Эротикон» Г. Махатого (1925) и ранние ленты М. Фрича (1902–1968), ставшего патриархом чехословацкого кинематографа. С 1930г. начинается эра чешского звукового кино. Новое изобретение позволило не только использовать оригинальную музыку (для кино стали писать такие композиторы, как Я. Ежек и Э.Ф. Буриан), но и экранизировать успешно шедшие театральные постановки, например «Белую болезнь» К. Чапека (1937, с выдающимися актерами З. Штепанеком и Г. Гаасом). Особое значение в популяризации искусства Освобожденного театра приобрели киноадаптации спектаклей и оригинальные фильмы с И. Восковцем и Я. Верихом. Большой популярностью пользовались фильмы с уникальным комиком В. Бурианом (1891–1962), имевшим в Праге свой театр. Одним из лучших звуковых фильмов была лента Г. Махатого «С субботы на воскресенье» (1931). Появляются социальные фильмы О. Вавры, снимается много комедийных фильмов, экранизаций, в том числе произведений русских авторов. М. Фрич проявил себя разносторонним мастером: будучи популярным комедиографом, экранизатором, он также обращается к социальному искусству («Люди на льдине», 1937). В период кризиса конца 1930-х гг. усиливается патриотическая тематика (исторические фильмы О. Вавры). Появляется чешское документальное кино, стремящееся к лирическому обобщению природы и жизни людей. Правительство поддерживает национальный кинематограф путем субсидий и ограничений на показ иностранных фильмов. Чешские фильмы начинают проникать на международные кинофестивали.

Больших успехов достигли гуманитарные науки, особенно история, сосредоточившаяся на эпохе Средневековья с гусизмом как эпицентром европейской истории. Фундированный католический критицизм Й. Пекаржа, развенчивавшего многие национальные мифы, дополнялся прогрессивным демократизмом Й. Шусты и К. Крофты, позитивизмом крупнейшего гуситолога В. Новотного, исследо-

inslav

ваниями славянских древностей Л. Нидерле. Символом модерности и прогресса в области техники стали заводы «Шкода», производившие одну из лучших европейских марок легковых машин.

Во время немецкой оккупации, когда был создан Протекторат Богемия и Моравия, положение чешской культуры обусловливалось двумя факторами. С одной стороны, немецкие власти осуществляли жесткий контроль, проводились репрессии, унесшие жизнь некоторых видных деятелей культуры, практиковался запрет на профессии. С другой стороны, согласно тезису Геббельса о пригодности чешской нации к германизации, у фашистов отсутствовала политика геноцида, чешских деятелей культуры призывали к сотрудничеству, чешская музыкальная классика стала частью германского культурного официоза, патриотическая традиция чехов, прежде всего святовацлавская и гуситская, трактовалась как ценная часть общеимперского наследия. В таких условиях создалась возможность не только для продолжения художественного творчества представителей старших поколений, но и для выступления новой генерации, создавшей в начале 1940-х гг. свои художественные ценности. Вся чешская культура периода оккупации носила характер сопротивления германскому фашизму, которое в основном выражалось в неприятии его ценностей, в верности чешской национально-исторической традиции, в создании новых произведений в модернистском ключе, не соответствовавшем официальной эстетике захватчиков.

Демократическая позиция обусловила активность чешских писателей. До и после Мюнхенского соглашения 1938 г., означавшего конец Чехословацкого государства, они опубликовали несколько обращений к прогрессивной интеллигенции всего мира с призывом поддержать преданный западными политиками народ Чехословакии. В поэзии, которая вновь становится лидирующим жанром, возникают патриотические мотивы, пронизанные сознанием трагизма судеб родины, особенно в стихах Ф. Галаса, поэмах В. Голана «Сон» и В. Незвала «Историческое полотно», или воспеванием красоты родной земли, как у Й. Горы и Я. Сайферта. Резко возрастает интерес к истории и культуре прошлого («Над гробницами чешских королей» Я. Сайферта, ряд биографических книг З. Калисты, «Картины из истории чешского народа» В. Ванчуры, исторические романы М.В. Кратохвила, К. Нового, Ф. Кубки, К. Шульца, Й. Томана), демонстрирующий значение духовного сопротивления и мужества на примере отдаленных эпох.

Некоторые писатели активно включились в деятельность подпольного Сопротивления и стали жертвами фашистских репрессий. В случае с ведущим коммунистическим литературным критиком и публицистом Ю. Фучиком (1903–1943) это дало потрясающий художественный и человеческий феномен: в тюрьме перед казнью он тайно написал поражающий силой духа «Репортаж с петлей на шее». Его призыв «Люди, будьте бдительны!» стал камертоном всей послевоенной антифашистской литературы. Подвиг Ю. Фучика состоит в том, что из своей личной трагедии он сделал факт общей значимости, акцентировав необходимость жертв во имя борьбы гуманизма с тоталитаризмом.

inslav

Однако течение обычной жизни в Протекторате, который не был затронут военными действиями до весны 1945 г., не слишком изменилось. Это повлияло на все формы культурной жизни. Еще в 1938 г. Художественная беседа организовала выставку «Пражское барокко» — крупнейший выставочный проект за всю историю межвоенного периода, целью которого было не только реабилитировать культуру барокко, но и показать Европе, что Чехия обладает великими ценностями культуры, поэтому нельзя пренебрегать судьбой ее народа. Актуализация барочного патриотизма придала религиозный акцент духовному неприятию фашизма (стихи Я. Заградничека). На общей антифашистской национальной платформе сплотились все группировки чешской творческой интеллигенции, что во многом было результатом двадцатилетнего непрерывного развития чешской демократии. Гордость национальным прошлым, вкладом в мировую культуру и историю наиболее четко, программно была выражена в сборнике «Что дали наши земли Европе и человечеству» (1939–1940, ред. В. Матезиус), ставшем основой того направления антифашизма, которое можно назвать национальным культурно-историческим сопротивлением.

Более действенные патриотические призывы содержались в поэтическом сборнике «Крик Короны чешской» («Песни родины»), сформированном Й. Паливецем и Ф. Галасом в подполье и опубликованном в Париже и США. Культурно активна была чешская эмиграция. В Москве ее представляли коммунисты: профессор МГУ, зам. председателя Антифашистского славянского комитета З. Неедлый и поэт, переводчик левой русской поэзии И. Тауфер. В Лондоне была опубликована антология чешской литературы, ряд новых произведений чешских авторов. В США выходили чешские периодические и книжные издания, организовывались радиовыступления. Особенно творчески активен был мастер психологического романа Э. Гостовский (1908–1973), заявивший о себе еще на родине романом «Дом без хозяина» (1937). Его «Письма изгнанника» (1941) затрагивали широкий круг проблем антифашистской эмиграции. Позднее, в 1949 г., опять находясь в эмиграции, Э.Гостовский, отвергавший все виды тоталитаризма, опубликовал роман «Всеобщий заговор» о коммунистическом перевороте февраля 1948 г.

Антифашистская поэзия и проза публиковалась в Чехии в нелегальных, подпольных периодических изданиях. Выходили также подцензурные периодические издания, число которых сокращалось. Центром «культурного сопротивления» стал «Критицки мнесичник» В. Черного, при котором сформировалась группа писателей, присоединившихся к Сопротивлению. Ту же роль взял на себя «Акорд» — католический журнал, руководимый Я. Заградничеком, привлекшим в издание широкий круг известных писателей и поэтов.

Относительно спокойные условия существования сделали возможной резкую творческую активизацию поэтов, писателей и художников: количественные показатели культурной продукции военных лет весьма внушительны. Наряду с маститыми авторами печатаются молодые поэты, такие как Ф. Грубин, О. Микулашек, Й. Кайнар. Им свойственно разочарование в политических идеях, тонкий лиризм,

inslav

трагичность мироощущения. Поэзия К. Беднаржа (1912–1972) направлена на новую интерпретацию «вечных ценностей», на «поиски человека», на силу искусства, излечивающего от страха смерти. И. Ортен (1919–1941) открыто трагичен, у него сильно выражено ощущение затравленности, сложившееся на основе личного опыта, когда ему как еврею приходилось вести полулегальное существование. Он — поэт пограничных состояний психики, его драматизм далек от риторики и очень интимен.

Появляется «второе поколение» сюрреалистов, теоретиком которого стал Р. Каливода (1923–1989), впоследствии видный философ неортодоксально-марксистского направления, укорененный в гуситско-чешскобратской традиции культуры. Молодые сюрреалисты образовали в 1942 г. «Группу РА», куда входили литераторы и художники, такие как Й. Истлер и В. Тикал. Их темные фантазии в абстактно-биологических формах, где живое предстает таинственно-ужасным, соответствовали настроению военных лет. В это же время И. Халупецкий, поняв определенную исчерпанность сюрреалистического дискурса, организует «Группу 42», куда вошли Ф. Гросс, Ф. Гудечек, Я. Котик, Л. Зивр, К. Лготак, поэт и художник И. Коларж. Они обратились к урбанистической цивилизации, продолжив линию «социального искусства» и привнеся в нее мифологизацию повседневности, волшебность (часто негативную) будничности. Их картины безрадостны, наполнены загадочностью, скрывающейся за внешним видом обычных вещей. К. Лготак (1912–1990) привнес мотивы гибели цивилизации («Метеорологическая станция после грозы», 1944) и амбивалентности отношений природы и техники, когда машины биологизируются, а природа становится техногенной («Сад-машина», 1944). Появление нового поколения художников и поэтов в условиях политической несвободы и отрицательного отношения фашизма к искусству модернизма говорит о стойкости чешской культуры и укоренению в ней к концу 1930-х гг. модернистского дискурса как главного, основного течения современной культуры.

Немецкая оккупация была временем тяжелых испытаний для всей чешской культуры, но особенно для музыки, хотя внешне создавалось впечатление непрерывности музыкальной жизни в Чехии: работали оперные театры, симфонические оркестры. Фашисты установили надзор за самыми известными композиторами, писавшими в это время патриотические сочинения, такими как В. Новак, расстреляли, арестовав прямо на концерте, критика З. Немеца. Поражает творческая активность чешских композиторов, своими сочинениями, даже самим фактом их создания, сопротивлявшихся фашистской идеологии и предчувствовавших временность оккупации и грядущее освобождение. Именно этим объясняется мажорный характер многих произведений этого периода, оставшихся по вполне понятным причинам большей частью неисполненными.

В Протекторате в упадок приходит театральное искусство, резко сокращается число чешских фильмов, ставятся лишь бульварные комедии, сельские пасторали, хотя иногда прорываются произведения на историко-патриотические сюжеты.

inslav

Особую, страшную, но полную мужества и напряженного творчества страницу представляет развитие культуры в фашистских концлагерях. Образцово-показательным стал Терезин, куда приглашали международные организации для показа «нормальной» жизни заключенных, большинство из которых составляли чешские евреи. В Терезине была налажена работа культурных институций. Существовал симфонический оркестр, которым дирижировал ставший после войны крупнейшим чешским дирижером К. Анчерл. Был свой театр. Особо плодотворно работала студия детского рисунка, добившаяся замечательных результатов. Для заключенных культуротворчество стало знаком внутреннего сопротивления, символом жизни, для фашистских властей — показухой, камуфляжем геноцида.

В целом чешская культура периода оккупации, решительно отвергнув призыв захватчиков к сотрудничеству, стала вновь сущностно патриотичной и продолжила демократическую традицию, передав ее культуре послевоенного периода.

4. Культура второй половины XX в. (1945–2000)

Послевоенная культура восстановленной в мае 1945 г. Чехословакии оказалась в гораздо большей степени связанной с ее политическим развитием, чем в предыдущий период. Она с 1948 г. развивалась под жестким контролем КПЧ, поэтому на ней отразились все изменения линии партии. В то же время культура стала барометром общественных настроений и главным выразителем оппозиционных тенденций. Именно деятели культуры составили костяк диссидентства в годы «нормализации» и, затем, возглавили «бархатную революцию». Вместе со всей страной творческая интеллигенция пережила краткий период послевоенной демократической эйфории (1945–1948), период строительства социализма сталинского типа (1948 – середина 1950-х гг.), период, аналогичный советской «оттепели», и время нового усиления авторитарной власти (середина 1950-х – середина 1960-х гг.), демократического подъема «Пражской весны» 1968 г., период «нормализации», антикоммунистического всплеска «бархатной революции» 1989 г. и время поиска своего места и новых ориентиров в постсоциалистической Чехословакии (1989–1992) и в новых самостоятельных чешском и словацком государствах (с 1993 г.).

В целом чешская культура эпохи социализма была живым и плодотворным организмом, а художественные результаты 1960-х гг., а также отдельные явления до и после этого периода, имеют большую эстетическую ценность. Такую оценку лишь подтверждает состояние растерянности и упадка после 1989 г., когда, за редкими исключениями, культура не смогла подняться на тот уровень, который она занимала ранее, хотя в последние годы XX в. явно обозначились тенденции ее поступательного развития, приобретения новых черт и качеств.

Поляризация деятелей культуры по политическим критериям носила условный характер. На протяжении жизни одного – двух поколений менялись политические ориентиры, поэтому новатор 1940-х гг. мог стать «охранителем» в 1970-е, искренний коммунист 1950-х становился деятелем «Пражской весны», а некото-

inslav

рые представители «поколения 1968 года», ушедшего в диссиденты, стали критиками «послебархатной» действительности. Молодое поколение, заявившее о себе в период «нормализации» и вынужденное с самого начала приспосабливаться к существующим условиям, активно смогло развернуться только после 1989 г. Именно оно сейчас определяет ведущую тенденцию к полной интеграции с Западом, называемую «возвращением в Европу», что, в свою очередь, порождает ответную реакцию с позиций сохранения своей культурной идентичности.

Основная часть культурного развития второй половины XX в. пришлась на эпоху социализма, поэтому чехословацкой культуре были свойственны все черты, присущие этому периоду истории Восточной Европы. КПЧ считала культуру эффективным средством идеологического воздействия, инструментом построения нового общества, поэтому уделяла ей пристальное внимание, что обусловило, в целом, ее сервилизм на этапе «построения социализма». В это время деятели культуры, за исключением некоторых «отщепенцев», выступали сплоченными рядами. Причины этому: традиции «левизны» в культуре межвоенного двадцатилетия, консолидация всех спектров Сопротивления во время войны, отсутствие принципиальных разногласий между общедемократически и прокоммунистически настроенной творческой интеллигенцией, многие представители которой активно включились в новую жизнь, а также искренняя, но, как оказалось, наивная вера в то, что построение социализма и есть то решение общественных задач, которые всегда ставила перед собой чехословацкая демократическая интеллигенция, но которые Первая республика была не в состоянии *решить. Таким образом,* строительство социалистической культуры поначалу представлялось восстановлением патриотическо-демократических традиций, идущих от Национального возрождения. На волне послевоенного патриотического подъема это было закономерно. Поэтому официальной реинтерпретации подвергается важнейшая историческая ценность чешской традиции — гусизм, в котором (при помощи работ академика Й. Мацека) стали видеть антифеодальную революцию, чуть ли не первую в мире, считая таборитов предтечами коммунистов и тем самым полностью отрицая религиозный этос гусизма — основной пункт в историософской концепции Т.Г. Масарика, имя которого можно было теперь упоминать только в негативном ключе.

Со временем патриотическо-демократическая традиция борьбы за прогресс стала официальным клише, расходившаяся с ней действительность, которая к тому же дискредитировала заявленные вначале «светлые цели» социализма, требовала новых оценок. Эту миссию и взяла на себя культура, что привело к общественному подъему 1968 г. и тому краткому, но чрезвычайно мощному и эстетически ценному всплеску, который следует назвать «культурой около 1968 года». Именно она и ее позднейшие модификации представляют собой квинтэссенцию чешской культуры второй половины XX в. Конечно, кульминация 1968 г. была подготовлена не только десятилетиями существования в тоталитарных условиях, но и всей традицией чешской культуры с ее тягой к категориям правды и гуманного подхода к человеку. Как это ни парадоксально, 1968 г. стал высшей точкой той демократи-

inslav

ческой тенденции развития культуры и ее общественных функций, в русле которой в 1920-е гг. к коммунистам примкнули представители левой творческой интеллигенции, объединившейся вокруг «Деветсила». Таким образом, коммунистическая идеология к середине 1960-х гг. превратилась из прогрессивно-радикального течения в оплот консерватизма и реакции. Понятно, что в таких условиях рождались не только идеи «социализма с человеческим лицом», но и анти-, точнее, внекоммунистическая идеология, искавшая новых ценностей в западной либеральной демократии или христианской религии. Появились элементы культурного плюрализма, конец которым положила жесткая унификация культуры в период «нормализации». Диссидентская культура этих лет, развивавшаяся не только в эмиграции, но и в самой стране, имела характер, прежде всего, культурно-идеологического сопротивления новой волне тоталитаризма, поэтому также была насквозь идеологизированной, ангажированной. Вся энергия творцов культуры уходила на такое сопротивление, поэтому было важно само движение, а не его художественные результаты. Более свободно чувствовала себя эмигрировавшая творческая интеллигенция, прежде всего писатели, в силу языковых трудностей не влившиеся в культуру тех стран, где они проживали. Там в большей мере можно видеть внимание к эстетическому критерию и одновременно сохранение национально-художественной самобытности. Последнюю, в некоторой мере, утратили художники (И. Валента), музыканты-исполнители, кинорежиссеры (М. Форман), хотя и у них в творческом подсознании сохраняется «чешскость», специфика национального мировидения, что демонстрируют американские фильмы М. Формана или французские романы М. Кундеры. Многие деятели культуры в эмиграции переживали жизненную и творческую деградацию, ощутив себя ненужными в незнакомой и чуждой им культурной среде.

Политизация культуры началась сразу после освобождения. Новое направление ее развития было сформулировано уже в конце мая 1945 г. в речи З. Неедлого, будущего министра культуры, известного профессора-марксиста. Он провозгласил курс на создание не элитарной, а массовой культуры, основанной на народных, национальных, славянских традициях и поэтому не приемлющей модернистских форм. Его оппонентом выступил известный критик и историк литературы В. Черный, доказывавший западный характер чешской культуры, но потом пришедший к более объективному мнению о синтезе на чешской почве западной культуры с культурно-политическим влиянием России. Становлению послевоенной культуры способствовал Съезд чешских писателей в 1946 г., где президент Э. Бенеш озвучил доклад, написанный В.Черным, смысл которого сводился к тому, что литература должна участвовать в политике неполитическими, художественными средствами. На съезде велись острые дискуссии о реализме, об ориентации на традиции. Победа над фашизмом привела к тому, что на ведущее место претендовали две художественные доктрины и практики, одинаково преследовавшиеся при фашизме, одинаково, по сути, политически ориентированные на коммунизм, но в корне отличавшиеся по методу — социальный реализм и авангардизм. Победа ре-

inslav

ализма, получившего теперь название социалистического, означала после 1948 г. партийно-государственное патронирование наименее ценного направления, которое, однако, в отличие от перманентно бунтующего авангардизма, можно было легко приручить и сделать рупором официальной идеологии.

В литературе первых послевоенных лет первенство сохраняла поэзия. Именно она ярче всего выразила чувства радости освобождения, благодарности Советской Армии и советскому народу, надежду на мирное и социально справедливое будущее, сознание принадлежности к семье славянских народов. В. Голан, Ф. Галас, В. Незвал, Я. Сайферт, В. Завада и другие поэты старшего поколения пишут стихи подобного содержания, вкладывая в них глубокую искренность и оптимистичность. К этой плеяде присоединились Ф. Грубин (1910–1971), до этого писавший чисто лирические, медитативные стихи, и Й. Кайнар (1917–1971), бывший литературный лидер «Группы 42». Христианские ценности противопоставляет новейшему прогрессизму католик Я. Заградничек. В литературе и — шире — во всем обществе главным феноменом становится посмертная публикация «Репортажа с петлей на шее» Ю. Фучика. Из новых произведений большую популярность получают антифашистские рассказы, повести, романы Я. Дрды («Немая баррикада», 1946), М. Яриша, З. Плугаржа, которым присуща ориентация на массового читателя. Однако в целом тема войны не стала одной из ведущих, социально-психологический анализ времени оккупации также не поднялся до высот большого обобщения. Очевидно, это было связано с особым характером чешской истории эпохи войны, с существованием в Протекторате относительно нормальной жизни, в том числе культурной. Эта ситуация стала после войны основой для обвинений ряда видных деятелей культуры (Я. Демла, Я. Дуриха, Я. Заградничека, В. Таллиха и др.) в коллаборационизме и национальном предательстве, что, конечно же, не соответствовало истине.

Политизация культурной жизни в 1945–1947 гг. способствовала тому, что подавляющая часть творческой интеллигенции приняла «победный февраль» 1948 г., хотя некоторые, такие как Ф. Пероутка, Э. Гостовский, И. Восковец, дирижер Р. Кубелик, сразу поняв тоталитарный характер нового режима, предпочли эмиграцию. «Победный февраль» обозначил господство одной идеологии — марксистско-ленинско-сталинской и единого типа культуры — социалистического реализма. Авангард как стиль был признан антисоциалистическим. В период правления президента К. Готвальда тон задавала коммунистическая литературная критика, внедрявшая идеологические и стилистические нормативы в художественное творчество. Были закрыты ведущие художественные журналы иных направлений, ликвидированы творческие объединения, информация о западной культуре подвергалась жесткой фильтрации. Проводились чистки в школах и вузах, были репрессированы некоторые деятели культуры, закрыты монастыри, из библиотек изымалась и уничтожалась «неугодная» литература. В апреле 1948 г. состоялся Съезд национальной культуры, в 1949 г. — съезд нового Союза чехословацких писателей, в который не вошли даже крупнейшие поэты и писатели.

inslav

Однако большое положительное значение имели празднование столетнего юбилея А. Ирасека (1951) и открытие Музея чешской литературы (1953), превратившиеся в патриотические акции, весьма актуальные в постнацистской Европе. Художественная продукция этих лет отличается предельным схематизмом, примитивным выражением коммунистических идей (романы В. Ржезача «Наступление», 1951 и «Битва», 1954). Творцы, не согласившиеся со сталинизацией, создавали свои произведения в «катакомбных» условиях, рискуя своей безопасностью. Появился самиздат, часто рукописный, где главенствовали спиритуалистически, сюрреалистически и христиански ориентированные, а также находившиеся под влиянием эстетики «Группы 42» авторы. Ведущей фигурой стал поэт и художник И. Коларж (1914–2000), вокруг которого образовался кружок единомышленников.

С середины 1950-х гг. начинается «оттепель», усилившаяся после XXII съезда КПСС. Уже в 1955 г. В. Незвал, затем М. Кундера печатно выступили с защитой модернизма. Стали публиковаться авторы, ранее принужденные молчать. Второй писательский съезд (1956) критиковал схематизм. Ряд критиков выступил за эмансипацию искусства от целей классовой борьбы и пропаганды. Однако такая позиция вызвала реакцию: на Общегосударственной конференции Союза писателей (1959) ведущий функционер от культуры, критик Л. Штолл подверг ее разгромной критике. Вновь начались гонения, однако репрессии конца 1950-х гг. были гораздо мягче: многим раскритикованным было разрешено работать в других сферах культуры. Постепенно начал расширяться горизонт чешской культуры: издавались, ставились, выставлялись произведения тех западных и советских авторов, которые ранее находились под запретом, включая прозу пражанина Ф. Кафки, чье творчество в это время уже начинало считаться крупнейшим явлением XX в. Началось оживление в поэзии. Ф. Грубин, О. Микулашек (1910–1985), Я. Скацел (1922–1989) связывают человеческое существование с судьбами мира и жизнью природы, «малой родины». Вокруг журнала «Кветень» («Май», 1955–1959) возникла группа поэтов и прозаиков, стремившихся к правдивому отражению реальной жизни и чувств человека.

В музыке 1950-х гг. господствовал песенный мелодизм, упрощенная гармония; программные сочинения рассматривались как форма пропаганды коммунистических идей (кантаты «Сталинград» и «Приказ Сталина» В. Добиаша). Композиторы предпочитали работать в массовых жанрах, сочиняя марши, песни, хоры. Борьбе с модернизмом в музыке был посвящен I Съезд композиторов и музыковедов Чехословакии (1948), на это же была нацелена деятельность Союза чехословацких композиторов (с 1949 г.), которых материально должен был обеспечивать Чешский музыкальный фонд (с 1953 г.). В организации музыкальной жизни после войны произошли значительные изменения. Была национализирована Чешская филармония, остававшаяся одним из лучших оркестров Европы, с 1950 г. руководимая К. Анчерлом, были основаны новые оперные театры и созданы оркестры в провинции, построен завод грампластинок. В 1946 г. был основан международный музыкальный фестиваль «Пражская весна», приобретший

inslav

большой международный авторитет. Появилось новое поколение замечательных музыкантов-исполнителей.

Многие скульпторы и художники старшего поколения отразили влияние социалистического реализма. В скульптурах К. Покорного (знаковой стала композиция «Братство», установленная у Главного вокзала в Праге как символ чехословацко-советской дружбы и благодарности за освобождение) и В. Маковского он несколько скрашен импрессионизмом лепки и мастерством композиции. В подполье продолжал развиваться сюрреализм, стиль, который его ведущий мастер М. Медек (1926–1974) считал не только авангардным, но и наиболее адекватно выражающим ментальное состояние современного человека и абсурд общества. Публично новое поколение художников-нонконформистов предстало перед зрителем в период «оттепели»: в Брно в 1958 г. прошла их выставка.

В театральном искусстве ведущую роль играл режиссер А. Радок (1914–1976). Сразу после войны он ставит спектакли в духе Пролеткульта, борется за социалистический театр, вводит ряд театральных новшеств, в частности в освещении, работая со сценографом Й. Свободой. Вместе они создали ко Всемирной выставке в Брюсселе (1958) представление «Латерна магика», соединившее театр и кино в синтетическое высокотехнологичное зрелище. В конце 1950-х гг. появляются театры малых форм («На Забрадли», «Семафор», «Редута»), «низкие» жанры песенок, анекдотов, рассказиков, эстрадных миниатюр становятся большим искусством, по самому своему тону противоречащим официозу.

Подъем чешской культуры, связанный с общей либерализацией в стране, наступил в 1960-е гг. и достиг кульминации в творчестве конца десятилетия. Шестидесятые годы стали явлением и понятием в культурах всех соцстран. В чешской культуре была одна, но очень важная специфическая черта — это поиск альтернативы сталинизму внутри идейно-культурного поля социализма-коммунизма. Этому во многом способствовало возрождение модернистско-авангардного дискурса, в Чехии исторически связанного с политической левизной. Неоавангард 1960-х — явление полиаспектное, далеко не столь художественно радикальное, как «первый авангард», проникнутое историческим оптимизмом поисков «социализма с человеческим лицом». Для него важна свобода художественного выражения, но в то же время он глубоко социально ориентирован, так как вовлечен в общественную борьбу на стороне «гуманистического социализма», в котором следует видеть модификацию традиционного чешского гуманизма. Художественные достижения 1960-х гг. стали питательной средой для последующей нонконформистской культуры и сделали Чехословакию вновь членом европейского культурного сообщества. Оппозиционность культуры 1960-х гг. снискала ей огромную популярность и признание в обществе. Ее распространению в значительной степени способствовала периодика. Шоком стали публикации о репрессиях и злоупотреблениях партийных органов. Меняется бытовая культура: модным становится равнодушие к идеям и лозунгам, раскованный образ жизни, увлечение джазом и рок-музыкой, демократический молодежный стиль в одежде, т. е. все то,

inslav

что противодействовало официальной унифицированности. Изменяется характер руководства культурой со стороны КПЧ: допускаются дискуссии и художественный эксперимент, однако, в рамках социалистической идеологии.

Большое влияние на общество оказали философские дискуссии о марксизме. И. Свитак высказал «еретическую» мысль о том, что марксизм — лишь одно из направлений мысли, которому еще надлежит доказать свою правоту. Р. Каливода отстаивал концепцию «открытого марксизма». Я. Паточка (1907–1977) — крупнейший чешский философ второй половины XX в. — организовал семинар на дому, где изучалась феноменология. В Карловом университете проходили дискуссии между христианами и атеистами, активизировалось протестантское и католическое мышление, возник экуменический семинар. Сильный отзвук в стране получила речь кардинала Й. Берана «О свободе совести», произнесенная в 1965 г. на II Ватиканском соборе. Общую тенденцию перехода от реформированного марксизма к экзистенциальному гуманизму выразила книга М. Маховеца «Иисус для атеистов», изданная в самиздате в 1972 г. и ставшая известной во всем мире.

Расцвет переживает поэзия. У О. Микулашека она приобретает интимный характер, наполняется радостями и горестями тонко чувствующего природу, любовь и жизнь человека, у позднего В. Голана, Ф. Грубина, И. Шотолы продолжает эпическую традицию. Вещественную конкретику «Группы 42» развивают Й. Кайнар, И. Коларж, экспериментирующие со словом, вводящие слэнг как реалию времени. Поэзия утрачивает велеречивость, становится концентрированной, лаконичной, обретает вновь весомость слова (стихи Я. Скацела). В. Завада и особенно Ф. Грубин погружаются в глубины бытия, вновь открывая ценность трагического переживания смерти, как и И. Дивиш в большом стихотворении «Танатея» (1968). Я. Сайферт обращается к форме верлибра и теме смерти, его поэтическое видение становится гораздо более конкретным, с долей скептицизма, но все же поэт верит в ценности искусства и человеческую любовь. Экспериментаторская поэзия конца 1960-х гг. создала принципиально новое представление о стихе и поэтическом творчестве как таковом, основываясь на практике сюрреализма и конкретной поэзии. «Третья волна» сюрреализма, находившаяся под влиянием теоретика «второй волны» В. Эффенбергера, заявила о себе сборником «Сюрреалистическая исходная точка» (1969). Всей экспериментальной поэзии свойственно нетрадиционное использование языка, теряющего свою коммуникативную функцию, игра со словом, с его элементами и звуками, создание абсолютно замкнутого и самодостаточного текста, по поэтике близкого к концептуализму.

Огромную популярность приобрел другой вид поэзии, которую можно назвать бардовской. Это авторская песня, рассчитанная на публичное исполнение в клубах, кафе, кабаре, театрах малых форм. Она иронична, пародийна, музыкально и словесно проста, но далека от эстрадности. В ней дух свободы и оппозиционности нашел свое воплощение как в сфере, пограничной между «высокой» и массовой культурой.

inslav

В прозе на первое место выдвигаются проблемы личной и общественной морали, герой из ходульно-схематического становится полнокровным человеком. В этом определенную роль играет личный жизненный опыт писателей. Для прозы И. Климы, Я. Прохазки характерно расставание с прежними иллюзиями. Тема войны и оккупации получает трагическое звучание у таких писателей еврейской национальности, как И. Вайль, А. Лустиг, О. Павел, К. Сидон. Чешские литературоведы даже выделяют чешско-еврейскую литературу в особую группу по тематике, связанной с еврейством, и по специфическому интонационному строю. К этой группе также относят Л. Фукса, Л. Ашкенази и Л. Гроссмана, кинорежиссеров К. Кахиню и Я. Немеца, уделивших в своем творчестве значительное место теме преследования евреев. Этой прозе, как и ставшей широко популярной повести Я. Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма» (1958), присуще обращение от общего к индивидуальному, к частному, раскрывающееся в показе страданий обычного человека в экстремальных условиях. Гуманистический пафос борьбы против фашизма оборачивается беспафосной борьбой просто за жизнь, за элементарное существование («Алмазы ночи» А. Лустига, 1958, экранизация Я. Немеца, 1964), что делает эти произведения глубоко человечными и принципиально антитоталитарными. В них есть и черный гротеск, абсурдизм, вскрывающий абсурдность и безумие самого фашизма, разлагающего сознание простого человека («Сжигатель трупов» Л. Фукса, 1967, экранизация Ю. Херца, 1968). Есть и гимн чистой любви и самопожертвованию («Адельгейд» В. Кернера, 1967).

Поворот на магистральные пути мировой литературы произошел именно в начале 1960-х гг. и завершился вхождением в нее ряда крупнейших авторов, среди которых наиболее известны Б. Грабал и М. Кундера. В эти годы Б. Грабал (1914–1997) издает в год по книге, становясь крупнейшим прозаиком, но не включаясь в активную литературную жизнь. Необычный язык, мозаичная композиция, отсутствие идеологичности и иерархичности ценностей в его прозе вызывающе воздействовали на читателей. Однако за всем этим стоял не сразу замеченный типично чешский гуманизм «будничного существования маленького человека», который на поверку оказывается жизнестойким носителем человечности, игнорирующей любое идеологизирование («Поезда особого назначения», 1965). Чешский роман второй половины 1960-х гг. сосредоточен на теме крушения иллюзий, разочарования, трактуемой не только в личностном, но и в социальном плане. «Топор» Л. Вацулика (1966) стал глубокой критикой эпохи, чешского характера и техногенной цивилизации. «Шутка» М. Кундеры (1967) в гротескной форме ставила проблему адекватности извращенного строя и мести ему со стороны не менее извращенного или дегуманизированного этим же строем человека. За злободневной актуальностью романов читатели и критики не заметили более глубинных, экзистенциальных основ этих наиболее ярких произведений. Поиск человеком своего места в мире и в истории обусловил возрождение исторического жанра. Пристальное внимание привлекла так называемая лагерная литература с ее этической оценкой сталинских репрессий на чехословацкой почве. В 1960-е гг. появляется

inslav

и экспериментальная проза. У В. Парала такому бунтарству противостоит ироничная игра с «объективным» фактом. Автор иронизирует над своими героями, уподобляемыми куклам, над их стремлением преуспеть в жизни, над их выхолощенными стереотипами поведения. Интеллектуальная и языковая игра, фрагментарность, рефлексия, нарушения сюжетной линии также присущи И. Выскочилу, чья малая проза пронизана абсурдистским юмором.

В новую фазу вошла драматургия. Появились абсурдистские пьесы. В. Гавел (р. 1936) сразу прославился пьесой «Праздники в саду» (1963), в которой за актуальной сатирой на бюрократию просвечивала озабоченность утратой людьми своего человеческого лица. Абсурдизм пьес Гавела социально и политически детерминирован: абсурд общественного устройства ведет к абсурду человеческого поведения, к обессмысливанию языка и деградации личности. Драматургия Й. Топола (р. 1935) более многослойна, он сосредоточивается на глубине человеческих характеров, что помогает ему создать картину многомерного мира, где невозможны однозначные решения и оценки.

С новой драматургией теснейшим образом было связано театральное искусство. Это был период расцвета малых сцен. Пьесы В. Гавела ставились в театре «На Забрадли», которым в 1962–1969 гг. руководил Я. Гроссман, представивший пражанам также мировой авангард. Его стиль был подчеркнуто условно-театрален. О. Крейча после попыток модернизировать традиционность Национального театра возглавил «Театр за воротами», где ставили пьесы Й. Топола. Режиссура О. Крейчи — камерно-лирическая, неспешно анализирующая человеческое бытие, поэтому столь успешны были его постановки пьес А.П. Чехова. «Чиногерни клуб» отличался особо актуальной, язвительной трактовкой классики, где вторым слоем открывались экзистенциальные горизонты (режиссер Я. Качер — «Ревизор», «Вишневый сад»), и более объективной, конкретной, отстраненной, непсихологичной манерой игры актеров. Труппа пантомимы «На Забрадли» во главе с Л. Фиалкой сделала пластический театр выразителем эмоционального мира современного человека и внечеловеческих сил, движущих людьми в пространстве бытия и истории. Режиссер И. Срнец создал «Черный театр», где на фоне черного бархата, поглощающего одетые в черное фигуры пантомимистов — кукловодов, действовали вещи и отдельные части тела актеров, создавая атмосферу сюрреалистической игры. Особое распространение получили паратеатральные формы — сценические монологи и диалоги, песенки, скетчи, ревю. Их эстетику в Чехии сформулировал И. Выскочил, не только писатель, но и активный театральный деятель, назвав ее «не-театром». «Демократический авангардизм» стал определяющим стилем малых сцен, где сюжет, литературная основа растворялись в калейдоскопе сценических миниатюр. Таковы «Ипсилонка» (главный режиссер Я. Шмид), «Гусь на веревочке» (руководители П. Шерхауфер, З. Поспишил, Э. Тальская). Самым знаменитым театром такого рода стал «Семафор», где И. Сухий и И. Шлитр сумели как авторы и участники представлений добиться глубокого синтеза «не-театральных» форм, каждый раз находя новые смысловые

inslav

стержни и встречая спонтанный отклик публики. Сохраняет свои позиции режиссура А. Радока (абсурдистское прочтение гоголевской «Женитьбы»), ставившего спектакли в «больших» театрах и экспериментировавшего в «Латерне магике», ставшей уникальной площадкой соединения театра и кино.

Высокий профессиональный уровень чешского кинематографа был восстановлен в 1950-е гг. Крупным явлением стал фильм М. Фрича «Пекарь императора и император пекаря» (1951), соединивший в себе характерные черты чешской культуры: историзм (действие связано с легендой о первом человеке-роботе Големе и помещено в эпоху Рудольфа II), фантастичность, увлечение техницизмом, юмор и ироничность, гуманизм, социально-политическую ангажированность. Особую притягательность фильму придало исполнение двух главных ролей Я. Верихом, ставшим после войны живым воплощением демократических традиций национальной культуры. В исторической кинотрилогии О. Вавры о гуситском движении зритель впервые получил широкую картину эпицентра чешской истории, трактованной с марксистских позиций. О. Вавра проявил себя как активный и разносторонний режиссер, ставя фильмы на военную, историко-революционную, социально-актуальную темы, экранизируя чешскую классику. Заявило о себе следующее поколение кинорежиссеров: И. Вайс, И. Секвенс, К. Стеклый. В эти же годы рождается великое искусство чешской анимации, сконцентрировавшее в себе многие лучшие стороны чешского модерна прошлых десятилетий и традицию народного кукольного театра. Анимационные и анимационно-игровые фильмы К. Земана блещут авторской фантазией и технической изобретательностью, юмором и откровенно игровой стихией. Кукольные фильмы И. Трнки (1912–1969) на сказочные, цирковые, научно-фантастические сюжеты, а также экранизации классики воспринимались как новая интерпретация чешской традиции. Укорененность чешской анимации в национальной культуре не помешала ей приобрести мировую известность и стать в 1950–1960-е гг. чуть ли не главным репрезентантом культуры новой Чехословакии за рубежом.

В начале 1960-х гг. в чешской кинематограф приходит «новая волна», тесно связанная с движением за обновление чехословацкого общества и его культуры, в которой кинематограф занял одно из ведущих мест, завоевав одновременно и мировую славу, однако его развитие было резко оборвано в начале 1970-х гг., причем многие фильмы так и не успели дойти до зрителя. Поэтому в значительной мере кино «новой волны» осталось малознакомым явлением, о котором судили лишь по некоторым наиболее ярким феноменам, тогда как это было очень широкое движение, со многими стилистическими оттенками и тенденциями. Его представляет целая плеяда кинематографистов. Поражает, как за несколько лет смогло появиться очень большое число фильмов высшего класса, соответствующих общественным запросам «Пражской весны» и одновременно «надвременных», «вечных» по темам и их решению.

«Предтечами» «новой волны» стали фильмы *Я. Кадара* и Э. Клоса «Смерть зовется Энгельхен» *(с Я. Качером, 1962)* и «Магазин на площади» *(1965)*. Коме-

inslav

дии пародировали изжитые стереотипы, утверждая восприятие мира, получившее название «шестидесятничества». Таковы «Вот придет кот» В. Ясного с Я. Верихом, «Если бы тысяча кларнетов» по театральному представлению И. Сухого и И. Шлитра, «Лимонадный Джо» О. Липского, «Старики на уборке хмеля» (все 1964), и «Дама на рельсах» (1966) Л. Рихмана. Противоположны им своим трагизмом, лаконичностью фильмы о войне, о концлагерях, единые по общей интонации, но разные по манере: от сурово-документальной у З. Брыниха («Транспорт из рая», 1962) до сюрреалистической у Я. Немеца («Алмазы ночи», 1964). Огромное значение приобретают фильмы о современности, в создании которых активно участвуют писатели («Шутка» Я. Ирешa по роману М. Кундеры, 1967 и др.). Именно в них происходит концентрация актуального и экзистенционального, а постулат гуманизации общества и человеческих отношений становится глубинной основой сложных художественных концепций и решений. «Новая волна» визуально воплотила идеологему «чешского гуманизма», как бы изнутри, иронично противостоящего тоталитарной системе и тем самым ее подтачивающего. При сильном авторском начале фильмы «новой волны» нельзя целиком отнести к «авторскому кино», поскольку в них присутствует повышенная коммуникативность, обращение к сознанию того слоя публики, который активно мыслит, тонко чувствует и не чужд парадоксалистскому ощущению современной жизни.

Проблемы нравственности, моральной стойкости, ответственности, воздействия лжи на изменение характера личности стали центральными в фильмах Э. Шорма (1931–1988) «Отвага на каждый день» (1964), «Конец священника» (1968) с его амбивалентностью понимания долга, правды, добра, «День седьмой — восьмая ночь» (1969), посвященный подавлению «Пражской весны». М. Форман (р. 1932), считающийся главным представителем «новой волны», вначале исследует поведение человека, в котором зарождается антигуманное начало, и отчасти сочувствует ему («Черный Петр», 1964, «Любовные похождения одной блондинки», 1965), но его взгляд приобретает злую точность в гротескном выражении человеческого ничтожества в фильме «Горит, моя милая» («Бал пожарников», 1967) — лучшей ленте режиссера. Но злая ирония М. Формана гуманна по сути: человек униженный, страдающий, несчастный все же содержит в себе «искру Божию» и достоин сострадания, в особенности когда он, живой и грешный, сталкивается с тотальной жестокостью. Это стало темой самого знаменитого фильма М. Формана «Полет над гнездом кукушки» (1975), снятого уже в США, куда режиссер был вынужден эмигрировать. Американские фильмы М. Формана сохраняют многие интонации чешского периода. Ставший широко известным фильм о В.А. Моцарте «Амадеус» (1984), напротив, по-американски однозначен и не по-чешски пышен. Социально-психологической проблеме поведения человека в атмосфере страха, подозрений, предательства, доносов, лжи посвящена лента Я. Немеца «О празднестве и о гостях» (1966), вызвавшая особую ненависть властей. Выявление лучших сторон в человеке, показанном всесторонне, без идеализации, с иронией стало ведущей темой фильмов И. Менцеля (р. 1938), многие из

inslav

которых, в том числе знаменитый «Поезда особого назначения» (1966), сняты по произведениям Б. Грабала. В. Хитилова (р. 1929), громко заявившая о себе «Маргаритками» (1966), больше подчеркивала абсурдистское начало, которое, однако, наиболее рельефно выявляло проблему ответственности человека. В. Хитилову и в последующих фильмах волнуют разрушительные стремления, заложенные в человеке, она любит прослеживать, как вроде бы невинные забавы оборачиваются смертью, катастрофой, отчаянием. Ответственность людей друг перед другом, трагический исход «жизни по совести» сильно прозвучали в фильме о деревне «Все хорошие родственники» В. Ясного и исторической ленте Г. Бочана «Честь и слава» (оба 1968). Мрачная и суровая экранизация «Маркеты Лазаровой» В. Ванчуры, сделанная Ф. Влачилом (1966), была признана в конце XX в. лучшим чешским фильмом. Стилистически ему оказался близок исторический фильм «Молот ведьм» О. Вавры (1968), приобретший особую актуальность после 1969 г. благодаря теме «охоты на ведьм». Критике существующего режима посвящены «Жаворонки на нитке» И. Менцеля, «Ухо» К. Кахини (оба 1969) и другие ленты. Свободомыслие, призыв весело саботировать маразм власти в первом фильме сменяются мрачной атмосферой подслушивания и доносительства, разрушающей человеческую личность и психику, во втором. Притчевость, предельная метафоричность, символичность и поэтичность, наоборот, присущи вольной вариации на тему «Гулливера» «Случай для начинающего палача» П. Юрачека и экранизации поэзии В. Незвала «Валерия и неделя чудес» (оба 1969) Я. Ireша, снятой в манере антуражного поэтического кино, нетипичной для чешского кинематографа, но затем ставшей крупнейшим феноменом кино Восточной Европы 1970-х гг. Сюрреалистические экспериментальные короткометражные ленты снимает Я. Шванкмайер (р. 1934), используя средства анимационного и игрового кино. Эти фильмы полны ощущения ужаса, разрушительного абсурда, жестокой бессмысленности бытия. Фильмы «новой волны» дали возможность проявить огромный талант целому поколению актеров, самыми видными и популярными представителями которого стали Р. Грушинский, В. Бродский, Я. Брейхова, Я. Качер.

Изобразительное искусство 1960-х гг. вновь обращается к наследию чешского и мирового авангарда. Однако оно не стало столь общественно значимым, как литература, театр и кино. Оживились сюрреалисты: с конца 1950-х гг. активно продолжают работать члены «Группы РА» Й. Истлер и В. Тикал, в 1966 г. В. Эффенбергер создал группу «UDS», в которую вошел Я. Шванкмайер. В 1968 г. она организовала выставку «Принцип наслаждения». Под сильным влиянием сюрреализма развивается информель и динамический абстракционизм, который представляют такие признанные ныне мастера, как Я. Котик, М. Медек, Я. Кобласа, И. Валента, Р. Пизен, К. Малих. Продолжается творчество лидера бывшей «Группы 42» К. Лготака, перешедшего к более лирической трактовке повседневности. И. Коларж продолжает работать в оригинальной технике коллажа и создает поэзию «речевого потока», переходя затем к невербальным коллажам, где из слов, букв, разрезанных старых картинок создается некая новая реальность. Мощная манера письма, фанта-

inslav

зийность, экспрессия цвета присущи абстрактным и полуфигуративным полотнам О. Янечека с их тяготением к знаковости. Новый расцвет переживает книжная иллюстрация, остающаяся фигуративной. Искусство мастеров старшего поколения, таких как Ц. Боуда, К. Сволинский, И. Трнка, А. Стрнадель, было творчески воспринято молодым поколением, сделавшим искусство книги более рафинированным, радостным, что особенно проявилось в детской книге. Молодые художники обозначили на выставках «Конфронтация I» и «Конфронтация II» господство структуральной нефигуративной формы, что вызвало несогласие и частичный возврат к фигуративности и магическому реализму.

В сценографии Ф. Трестер, начавший еще до войны, реформировал живописное оформление сцены, дополнив его пространственными решениями, создающими выразительный конкретный образ спектакля. Другой крупнейший сценограф Й. Свобода (1920–2001), оказал воздействие на весь мировой театр, работая на родине, на Западе и в СССР. Он предложил радикально конструктивное решение сценического пространства, крайне лаконичное, функциональное и подвижное. Основой образа служит не только сама конструкция, но свет и движение, меняющиеся в соответствии со спектаклем. Й. Свобода изобрел световой занавес, динамизировал выразительность декораций. Поиски синтетичности сцены привели художника к театрально-кинематографическому принципу «Латерны магики».

С конца 1950-х гг. начинается новый расцвет декоративно-прикладного искусства. Бижутерия фирмы «Яблонекс», модная, красивая и дешевая, завоевывает международные рынки. Особым явлением стало чешское стекло, получившее, начиная с его триумфа на Всемирной выставке в Брюсселе (1958), мировое признание. Для него характерны простота, функциональность, красота лаконичных и одновременно очень декоративных форм, поиск новаторских решений, создание сложных фигурных или абстрактных композиций. В нем соединились искусство и быт, эксперимент и традиция.

Архитектура, сохраняя преемственность с довоенным функционализмом, все более стандартизируется. Строятся новые жилые кварталы, промышленные сооружения, уникальные здания, архитектурное решение которых лаконично, соразмерно человеку и направлено на рациональное преобразование его жизненной среды. Чешская архитектурная школа считалась самой прогрессивной в социалистическом лагере.

Фотоискусство чрезвычайно разнообразно. Сюрреалистическая образность и особая вещественность в передаче фактуры у Э. Медковой соседствует с документальной и репортажной фотографией, обращенной к нелегкой жизни простых людей, с изысканностью фотографической абстракции, с глубокой символикой постановочной фотографии, признанным лидером которой впоследствии стал Я. Саудек.

Музыка 1960-х гг. также испытывает воздействие вновь открытого авангардизма. Новое поколение чешских композиторов обретает свою творческую индивидуальность. К новейшим авангардным техникам приходят М. Кабелач, М. Ко-

inslav

пелент, Я. Клусак, З. Востржак, Я. Капр, сохраняющие четкую конструктивность композиции. Гораздо более умерены в использовании современной музыкальной лексики И. Гурник, С. Гавелка, И. Фельд, В. Соммер, О. Маха. «Новая музыка», являясь серьезным течением, все же не стала определяющим стилем чешской музыки, в которой, при всей дифференцированности творчества разных авторов, превалировала эклектичность, умеренность в использовании новаций, стремление к их синтезу, конкретность и конструктивность композиторской мысли, сдержанность эмоциональной сферы.

Оживляется музыкальная жизнь. В репертуар возвращаются авангардные сочинения чешских и зарубежных авторов прошлых десятилетий, активно исполняется музыка Б. Мартину и Л. Яначека. Возникают новые исполнительские коллективы, прежде всего ансамблевого типа, принесшие мировую славу чешскому искусству: Квартеты им. Сметаны, Яначека, и города Праги, Чешское трио, ансамбли «Камерная гармония», «Musici pragenses», коллективы, возрождавшие старинную музыку — «Ars rediviva» (руководитель М. Мунцлингер) и «Пражские певцы мадригалов» (дирижер М. Венгода). Высокий уровень исполнительства поддерживают выдающиеся дирижеры К. Анчерл, В. Сметачек, Ф. Илек, органист И. Рейнбергер, оперные певцы М. Подвалова, М. Красова, Б. Блахут, Л. Мраз, К. Берман и др. Прага подтвердила свой статус одной из музыкальных столиц мира. Фестиваль «Пражская весна» пропагандирует музыку XX в. Резко активизировалась сфера легкой музыки: второе рождение переживал джаз, массовое увлечение которым стало знаком нонконформизма, стремления к свободе и человечности; широкую популярность приобрело песенное творчество, в котором сосуществовали два направления, иногда перекрещивавшиеся — бардовская песня и эстрадная песня, лиричная и ироничная, не по казенному жизнерадостная, давшая таких звезд, как К. Готт и Г. Вондрачкова.

1968 г., подавление «Пражской весны» — переломная дата не только для истории Чехословакии, но и для ее культуры. В подготовке «Пражской весны» активнейшим образом участвовала пражская творческая интеллигенция, прежде всего писатели. Именно они дали первый решительный бой власти. На IV съезде Союза писателей в 1967 г. были программно обозначены цели и задачи борьбы за «социализм с человеческим лицом». Работа съезда, решительно осудившего как аморальную и антигуманную практику «реального социализма», а не только «ошибки прошлого», проходила бурно, в столкновении мнений и вызвала огромный общественный резонанс. Была отменена цензура, СМИ перешли к демократам. Свой звездный час переживала журналистика. Очень характерно, что программой, знаменем борьбы за демократию стал текст писателя — знаменитые «Две тысячи слов» Л. Вацулика, содержавшие, с сегодняшней точки зрения, умеренную программу демократического социализма, воспринятую тогда, главным образом руководством КПСС, как крамола.

Последовавшие после подавления «Пражской весны» гонения и репрессии, политика «нормализации», затянувшаяся на два десятилетия, резко изменили ха-

inslav

рактер культуры. Культура «около 1968 года» была сломлена на подъеме, ее апогей оказался ее же финалом, однако то, что она была искусственно прервана, а не изжила себя, сказалось в некоторых ее чертах периода «нормализации», имевших формально-авангардный или диссидентский характер.

Репрессии начала 1970-х гг. многих ведущих деятелей культуры «около 1968 года» заставили эмигрировать, замолчать, уйти в андеграунд или пойти служить режиму, что означало ее творческую смерть, . Однако установившееся сейчас мнение о периоде «нормализации» как о времени упадка и стагнации в культуре нуждается в корректировке. Сохраняется общий высокий уровень культуры европейского типа, во всех сферах культуротворчества иногда создаются произведения высокого уровня, хотя многие из них не доходят до публики; новации не поощряются, даже запрещаются, но возникают и существуют, что создает в обществе скрытое напряжение, плодотворное для творчества. Лучшие кадры из тех, что остались в стране, уходят в открытую (диссидентство) или скрытую оппозицию режиму. Это позволило им накопить силы и публично выступить с программой обличения коммунистического режима и защиты прав человека — «Хартией 77», авторами которой были философ Я. Паточка, драматург В. Гавел и журналист И. Гаек. «Хартия 77» стала важной вехой не только в истории страны, но и в ее культуре, показав силу морального сопротивления — характерную специфическую черту чешской культуры. Репрессии, последовавшие после этого, причем не менее жесткие, чем после 1968 г., ухудшили общую ситуацию чешской культуры, усилили атмосферу страха и внутренней опустошенности, стимулировали доносительство, карьеризм, официозное бодрячество.

В период «нормализации» происходит расщепление чешской культуры на четыре течения: официоз, диссидентство, «центр» («серая зона», по определению чешских исследователей, где авторы балансируют между разрешенным и запрещенным) и эмиграция. Наиболее рельефно различия между этими течениями проявились в литературе. Укрепление руководящей роли КПЧ в культуре началось в 1970 г. со специального решения, в котором констатировалось, что «культурный фронт» в 1968–1969 гг. «был одной из областей, наиболее подверженных правому оппортунизму, национализму и антисоветизму». Затем последовал разгон Союза писателей, возглавлявшегося Я. Сайфертом и насчитывавшего около 500 членов, и создание нового официозного Союза во главе с Я. Козаком, в который вошли лишь 115 человек. Во всех творческих организациях, как и вообще по всей стране, были проведены партийные чистки. Был фактически введен запрет на профессии для деятелей культуры «около 1968 года».

Официальная культура всемерно поддерживалась партией и государством, но ее представители были средне- или малоталантливыми авторами, использовавшими ситуацию культурного вакуума для самоутверждения. Однако среди «официальных» авторов были и выдающиеся писатели и поэты старшего поколения — В. Завада, М. Флориан, Л. Фукс, В. Парал, В. Нефф, И. Марек. Стилистически литература значительно упрощается, господствует плоская повествовательность,

inslav

беззубая юмористичность. У многих авторов прослеживается стремление к бегству от актуальности в историческую или деревенскую тематику. Особенно популярны были исторические романы В. Неффа. Характерно, что не было создано ни одного сколько-нибудь значительного произведения, художественно прославлявшего «победу над ревизионизмом» и режим нормализации. В 1980-е гг. В. Парал и Л. Фукс — на новом творческом подъеме, связанном с влиянием постмодернизма. Писатели «центристы» испытывали неимоверные трудности с публикациями текстов, с цензурой, боявшейся не только крамольных намеков и ассоциаций, но и стилистической сложности, возвышавшейся над посредственностью, серостью общего уровня. Центральной фигурой чешской литературы стал Б. Грабал, печатавшийся и в самиздате, и официально. Его романы «Я обслуживал английского короля» (1974), «Слишком шумное одиночество» (1973–1976) — вершина чешской прозы второй половины XX в. Они многоплановы: политика, эротика, гротеск, фантастика, лирика, внутренний монолог, байки за пивом, иллюзия и реальность, типично чешский юмор смешаны в единый поток, основным стержнем которого служит глубоко скрытая традиция чешского гуманизма, что, как представляется, обеспечило сложной модернистской прозе Б. Грабала успех у широкого читателя, а самого писателя превратило в легендарную фигуру, в знаковый символ хорошего маленького человека, живущего в скверную эпоху, изменить которую он не в состоянии, поэтому вынужден приспосабливаться, не теряя любви к жизни, юмора, самоиронии. В 1984 г. Я. Сайферт получил Нобелевскую премию, в связи с этим режим попытался присвоить себе творчество поэта, основываясь на его раннем «революционно-поэтическом» периоде. О. Микулашек в сборнике «Agogh» достигает впечатляющего воздействия: символика цвета, темы любви, смерти, тщеты вызывают ветхозаветные ассоциации, а критика бездуховности современной цивилизации приобретает личностную интонацию. Более объективна лирика Я. Скацела с мотивами закономерности смерти, магии природы, тоской по детству.

Диссидентская литературная деятельность была необычайно активна и продуктивна. Новым культурным феноменом стал самиздат. В самиздатовской литературе гражданское мужество ценилось выше, чем эстетическая сторона, писатель становился «совестью народа», что было типично для чешской литературной традиции, но уводило литературу в сторону от искусства. Многие произведения носили мемуарный и эссеистический характер. Автобиографизм присутствует в прозе И. Климы, в «Чешском соннике» (1981) Л. Вацулика, шокирующего своей откровенностью и депоэтизацией действительности. Самиздат не был однороден, в нем существовали разные течения от неоконсерватизма до левого радикализма. Появился андеграунд как стиль молодежной культуры.

Центром издательской деятельности эмиграции стал г. Торонто в Канаде, где Й. Шкворецкий в 1971 г. организовал «Sixty-Eight Publishers». Там печатались многие эмигранты и диссиденты, что превратило чешскую «неофициальную» литературу в явление мирового звучания. Однако перед эмигрантской литературой постоянно стояли проблемы читателя и переводов на мировые языки, без чего

inslav

феномен чешского эмигрантского издательства оставался бы маргинальным явлением. Говорить об эмигрантской литературе как о едином явлении не приходится, слишком сильно в ней индивидуальное начало. Писатели сохраняли свой стиль, сформировавшийся еще на родине. Это характерно для самого Й. Шкворецкого, автора наиболее популярного эмигрантского романа «Танковый полк» и посвященного событиям «Пражской весны» романа «Чудо». В мировую литературу активно вошел М. Кундера, обязанный этим своему постмодернистскому дискурсу, вместившему гуманистический подход к человеку и ироническую отстраненность, демифологизацию истории, культуры и текущей политики, тонкий психологизм, культурные общечеловеческие архетипы и чешский юмор, эротическую откровенность и внутреннюю замкнутость, рационализм столь любимого им XVIII столетия и иррациональность человеческих поступков и событий жизни, концентрированную, сжатую форму динамического повествования и культурологические рассуждения, захватывающую нарративность и глубокую проблемность. Подобная всесторонность и всеохватность без какой-либо претенциозности обеспечила его романам, написанным до или уже в эмиграции, таким как «Вальс на прощание» (1972), «Невыносимая легкость бытия» (1984), «Бессмертие» (1988), мировую славу. Как культуролог М. Кундера обосновывал концепцию специфики культуры Центральной Европы («Нарушенные завещания» и др.). После «бархатной революции» он попытался занять позицию «наставника» для родины, вставшей на новый путь, но не встретил понимания и отвернулся от Чехии, перешел на французский язык.

Чешская диссидентская драматургия, создававшаяся В. Гавелом и М. Угде в самой стране, П. Когоутом в эмиграции, стала заметным явлением западноевропейского театра. В 1970-е гг. в ней преобладала абсурдистская и лирико-экзистенциальная поэтика. Пьесы В. Гавела не утрачивали своей социально-политической остроты. П. Когоут в пьесе о суде над Яном Гусом «Ecce Constancia!» (1989) в притчевой форме показал смертельную опасность борьбы за демократизацию тоталитарных режимов, в результате которой верх берут холодные прагматики.

1980-е гг. в чешской литературе, как и во всей культуре, прошли под знаком углубляющегося скепсиса, бессилия, одиночества, отчаяния, ощущения незыблемости существующего режима. Особо остро это чувствовало молодое поколение. Поэтому постмодернизм им был воспринят как стиль, адекватный «неофициальной» культуре. Для «поколения 80-х» (Я. Топол, П. Плацак, З. Брабцова и др.) характерно чувство страха, ощущение угрозы, гипертрофированная чувственность, агрессивность поведения и высказывания, вульгаризмы. Внешний мир представляется враждебным, пустым и мерзким, лирический герой осознает себя изгоем. На помощь приходит постмодернистская игра, амбивалентность ценностей, деконструкция смыслов, саморефлексия и самоирония. Категория красоты мира (любовь, пейзаж, чувство), столь свойственная чешскому культурному сознанию, уходит из творчества молодого поколения. У более старшего (например И. Кратохвила) заметно влияние магического реализма.

inslav

В театральном искусстве «нормализация» сопровождалась ликвидацией наиболее самобытных театров 1960-х гг. Многие ведущие театральные режиссеры и некоторые актеры эмигрируют. Все же и в это время были яркие явления. В театр «На Забрадли» приходит изгнанный из кино Э. Шорм и ставит полные горькой иронии, условно-фантасмагоричные и гротесковые спектакли «Гамлет» и «Братья Карамазовы». И. Выскочил развивает свой «не-театр» в сторону постмодернизма в иронической реинтерпретации гамлетовской темы. Появляются новые интересные режиссерские индивидуальности, такие как А. Гольдфлам, И. Раймонт. Созревает уникальное искусство драматической клоунады Б. Поливки. Сатирической мистификацией стал «Театр Яры Цимрмана», плод трудов Л. Смоляка и З. Сверака, являвший свету «творчество непризнанного чешского гения», никогда не существовавшего, в форме «научных лекций» с последующей сатирической импровизацией. Достижения Национального театра этого периода связаны прежде всего с актерскими работами, балетом и оперной труппой, находившейся в зените. Новое слово в хореографии сказал балетный театр П. Шмока. Мировую славу приобрел балетмейстер И. Килиан.

В кинематографе, который пострадал от «нормализаци», может быть, не менее, чем литература, «новая волна» сошла на нет, сохраняясь лишь частично в фильмах изгнанного, но затем вернувшегося в кино И. Менцеля с их комическо-лирической интонацией и идиллически текущим потоком жизни, и В. Хитиловой с их широким диапазоном тем, сюжетов, интонаций от доброй иронии до злого гротеска. Любовь публики снискал веселый музыкальный и в меру назидательный фильм «Ночь на Карлштейне» (1973) З. Подскальского. О. Навра полностью перешел на позиции официоза, сняв исторически лживую помпезную трилогию о Чехословакии во второй мировой войне. В то же время продолжался расцвет анимации. Любимцем детей и взрослых стал Крот из авторского сериала З. Милера, чьи рисованные фильмы необыкновенно красивы и без сентиментальности поэтичны. Законченные формы приобретает сюрреалистически парадоксальный кинематограф Я. Шванкмайера, в котором верх берет черный юмор, вместе с физиологизмом и тактильным изображением создающий странный мир враждебных человеку предметов.

Изобразительное искусство, как и литература, находилось в «расщепленном» состоянии. «Официальные» художники создавали маловыразительные фигуративные произведения. Андеграундная молодежь подражала уже несколько устаревшим модным течениям. Дух творческого поиска, оригинальность высказывания утрачивались. Крупнейшим представителем нонконформистского искусства, работавшим в хеппенинге, концептуализме, «актуальном искусстве», затем в мультимедиа стал М. Книжак (р. 1940), поддержанный, как и все андеграундноетворчество, авторитетом И. Халупецкого, до конца своей долгой жизни остававшегося крупнейшим общепризнанным теоретиком современного искусства, не устававшим поощрять радикальные тенденции.

В музыке происходит возврат к умеренному классицизму и «полуавангарду», причем сохраняется существовавшее и ранее смешение разных стилей и влияний.

inslav

В этом плане характерны сочинения И. Пауэра, М. Клусака, И. Фельда, З. Лукаша, И. Ржезача, В. Кучеры, О. Флосмана. Как сильная творческая индивидуальность проявляется П. Эбен (р. 1929), тяготеющий к крупным жанрам, культуре Средневековья, возрождающий органное музицирование.

Музыкальное исполнительство находится на очень высоком уровне. Эмигрировавшие музыканты поддерживают славу чешской музыкальной школы во всем мире. Активно концертируют музыканты среднего поколения: крупнейшие дирижеры В. Нойман и З. Кошлер, скрипач Й. Сук, пианисты Я. Паненка и И. Моравец, клавесинистка З. Ружичкова, виолончелист Й. Хухро, многие камерные ансамбли. Появляются талантливые молодые интерпретаторы: дирижеры И. Белоглавек, З. Мацал, Л. Пешек, Квартет Панохи, исполнители на духовых инструментах. В Национальном театре выступает целая плеяда выдающихся певцов (Н. Книплова, Г. Таттермушова, Я. Йонашова, В. Соукупова, И. Жидек, И. Индрак, Э. Гакен и др.), не отстает и Опера г. Брно, руководимая Ф. Илеком (певцы Э. Рандова, В. Пршыбыл, Л.М. Водичка). Фестиваль «Пражская весна» по-прежнему остается в ряду крупнейших в мире. Музыкальное исполнительство оставалось самой благополучной и репрезентативной сферой чешской культуры периода «нормализации». То же можно сказать и о декоративно-прикладном искусстве, в особенности о художественном стекле.

Постсоциалистический период, начавшийся после «бархатной революции» 1989 г., характеризуется чертами, типичными для культурного развития всех бывших стран социализма. Разделение Чехословакии с 1993 г. на Чешскую и Словацкую Республики на чешской культуре почти не отразилось. Система старых культурных институтов была разрушена, восторжествовал принцип свободы творчества, в широкий культурный оборот поступила масса «задержанной», ранее запрещенной, культурной продукции, и потребовалось время на ее освоение и осмысление, к руководству сферой культуры пришли бывшие диссиденты, начался резкий наплыв западной масс-культуры. Переоценка эпохи социализма, поиски «нового лица» чешской культуры привели к определенной растерянности в условиях отсутствия сколько-нибудь четких идейных ориентиров. Все это обусловило резкий упадок художественного творчества в первые годы после «бархатной революции», затем к этому добавилось определенное разочарование в результатах происшедших политических изменений у части интеллигенции, воспитанной на идеалах «Пражской весны» и диссидентского движения. Вместо ожидаемого культурного рывка, обеспеченного наконец-то полученной свободой творчества, наблюдается спад культуротворческой активности старшего поколения, а молодые ищут свое место в новых, по-своему жестких условиях диктата финансовой сферы и потребительского, рыночного подхода к культуре.

Постмодернизм становится главным направлением во всех видах культуры. Черты упадка, связанного также со сменой поколений, видны даже в сфере музыкально-исполнительского искусства. Сказывается отток творческих сил за рубеж. К концу века, однако, появляются симптомы позитивного развития, возникают

inslav

произведения, привлекающие всеобщее внимание. Отметим лишь некоторые явления, характерные для этого периода.

Возникло огромное количество (около 3000!) новых издательств, выпускавших десятки новых журналов и газет, многие из которых вскоре закрылись. После эйфории «первых лет свободы» стали раздаваться голоса, предупреждающие об опасностях «культуры общества потребления». В этом плане очень важна книга «Ренессанс разума» (1994), написанная И. Крупичкой — эмигрантом, ученым-естественником старшего поколения, который предупреждал о том, что свободный рынок духовных ценностей, созданный наподобие свободного рынка товаров, — это прямой путь к упадку общества. Редакционная статья «Литерарних новин» с характерным названием «Возобновление хаоса в чешской литературе», написанная И. Кратохвилом (1992), предупреждала, что торжество масс-культуры приведет к снижению общего культурного уровня, всегда считавшегося в Чехии высоким, утрата культурой «идеологического послания» сделает ее лишь формой досуга, утеря общественного предназначения обернется редукцией самой культуры и ее творцов, быстро опускающихся на самую низкую ступеньку общественной лестницы. В условиях изменений функций культуры главным носителем нового подхода, отрицающего ее общественные функции, становится молодое поколение, для которого «Пражская весна» 1968 г. уже не является сколько-нибудь значимой ценностью.

Чешская проза 1990-х гг. увлечена постмодернистской игрой и авторефлексией, приобретающей нарочито шизоидные и шокирующие формы в прозе Я. Топола. М. Урбан играет в архетипы и культурологемы, сознательно создавая своего рода «китч для высоколобых» («Семь храмов», 1999). Бестселлерами становятся романы М. Вивега — своеобразный коммерческий вариант постмодернизма, дистанцирующегося от негативной оценки периода застоя. В драматургии интересную постмодернистскую игру с пластами культуры, основанную на традиционной теме «маленького человека», затеял Э. Тобиаш в пьесе «Войцев» (1991).

В театральном искусстве возобновляется режиссерская деятельность Я. Гроссмана, О. Крейчи, восстанавливающих стиль 1960-х гг., но он теперь не отвечает потребностям времени. Центральной фигурой становится возглавивший в 1993 г. театр «На Забрадли» П. Лебл (1965–1999), поражающий своей изобретательностью, глубинным прочтением авторского замысла, иронией символов. Его постмодернизм в чеховских спектаклях обретает иное измерение: игровая природа его театра не затмевает, а выявляет пронзительную боль, которая ранее лишь угадывалась в буйной фантасмагоричности «Ревизора» Н.В. Гоголя и насмешливом эрудитстве «Войцева» Э. Тобиаша. Наивизм, гротеск, предельная условность, жесткий абсурдизм присущи режиссуре Я.А. Питинского, А. Гольдфлама, В. Моравека, стилю «Дейвицкого театра» (Прага) и «Га-дивадло» (Брно), руководимого в 1990-е гг. Д. Яржабом.

В кино продолжает активно работать В. Хитилова. Ее увлекает личность Т.Г. Масарика (документальный фильм «ТГМ — освободитель», 1990), который вновь становится культовой фигурой, идеализируется, и, наконец-то, занимает

inslav

положенное ему почетное место в истории. В. Хитилова в стиле соц-арта реагирует на социальные реформы и, создает апокалиптические образы нагого, заблудшего, растерянного человечества и его беспринципного в погоне за сенсационностью искусства в фильме «Изгнание из рая» (2001), который подытоживает все творчество великой моралистки и тонкого художника. И. Менцель, в основном ушедший в театральные работы, экранизирует «Чонкина» В. Войновича (1994), акцентировав не швейковское начало, как ожидалось, а маразм, вывернутость, злобную фантасмагоричность жизни социалистической эпохи. К. Кахиня становится президентом созданной Чешской академии кино и телевидения. Молодое кино развивается в трудных условиях: диктат продюссеров, недостаток финансов, отсутствие зрительской аудитории — в итоге всего 20 фильмов, снятых за 10 лет. В новом киноискусстве существует несколько направлений: авторский постмодернизм, достигающий потрясающего воздействия в сюрреалистическом «Фаусте» (1994) Я. Шванкмайера и магически-поэтическом, но не менее жестком «Букете» (по стихам К.Я. Эрбена, 2000) Ф. Брабеца, коммерческая популярная комедия, социальный фильм, затрагивающий актуальные вопросы трудностей жизни, прошлой и настоящей, человеческих взаимоотношений. Именно последнее направление вновь сделало чешское кино мировым явлением. В первую очередь это относится к фильмам Я. Сверака, например «Коле» (1996, с участием З. Сверака как сценариста и исполнителя главной роли), Я. Гржебейка, а также ленте Б. Сламы «Дикие пчелы» (2000). Мировую славу чешской анимации возродила М. Павлатова.

В изобразительном искусстве в полную меру реализуются все существующие в мире авангардные течения. Это позволило молодым чешским художникам войти в мировой художественный контекст, что показала провезенная по Европе в 1999 г. выставка «The Chalupecky Award. Against All. Young Czech Visual Art of the 90's». Однако чешский авангард во многом утратил свою специфику, которая сохраняется у авторов других течений, таких как наивизм живописцев «Нормальной группы» (Я. Кнап, М. Кунц, П. Ангерманн), воплощающих в своих творениях библейские мотивы. Чешскую традицию изготовления сюрреалистических объектов успешно продолжает Ф. Скала. Интенсивно развивается фотоискусство, для которого характерны глубинный подтекст, повышенная чувственность, элегантность стиля, сложность технических приемов. Я. Саудек получает мировое признание, так же как и представители молодого поколения словак Т. Стано, чехи И. Пинкава и Д. Пепе с их подчеркнутым вниманием к сфере человеческой телесности. Возрождаются традиции народного искусства и ремесла (пардубицкие пряники, деревянные игрушки, рождественские вифлеемы), стремящиеся уйти от сувенирности и стандартизованности в сферу аутентичного ручного производства, связанную с эстетикой народной культуры.

Музыкальное творчество 1990-х не выявило новых композиторских талантов. Вершин своего творчества достиг П. Эбен, чья оратория «Пророк Иеремия» (2000) прозвучала как суровое предупреждение современному бездуховному че-

inslav

ловечеству. Композитор использует в музыке разные стилистические приемы, создавая монументальную композицию сильного эмоционального воздействия.

К рубежу XX–XXI вв. чешская культура полностью включилась в общемировую культуру западного типа.

Библиография

Будагова Л.Н. Чешская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3.

Виноградова Е.К. Графика и проблемы чешского искусства конца XIX – начала XX в. М., 1975.

Виноградова Е.К. Йозеф Чапек. М., 1981.

Иванов И. Ян Верих. Л., 1971.

Йозеф Лада. Книга о художнике. Л., 1971.

Ковтун Е.Н. Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М., 1998.

Компаниченко Г. Статьи о чешских кинорежиссерах // Кино Европы: Режиссерская энциклопедия. М., 2002.

Малевич О. Карел Чапек. М., 1989.

Мельников Г.П. Культура чехов и словаков в первой половине XX в. Культура во время второй мировой войны. Культура чехов и словаков во второй половине XX в. // Чехия и Словакия в XX веке. М., 2005. Т. 1–2.

Мигуле Я. Богуслав Мартину. М., 1981.

Полякова Л. Яначек // Музыка XX века: Очерки. М., 1977. Ч. 1. Кн. 2.

Пытлик Р. Гашек. М., 1977.

Чешское искусство и литература. XX век. СПб., 2003.

Шерлаимова С.А. Чешская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. М., 1995– 2001. Т. 1–2.

Эллридж А. Альфонс Муха. М., 2001.

Bartoáek I. Naš film. Kapitoly z dějin. Praha, 1985.

Bartoáková Š. Filmové profily. Praha, 1986–1990. D. 1–2.

Birgus V., Mlčoch J. Česká fotografie 20. století. Praha, 2005.

Czech Modern Art 1900–1960. Praha, 1995.

Dějiny českého výtvarného umění. D. IV / 1; IV / 2; V; VI/1; VI/2. Praha, 1998–2006.

Hudba // Československá vlastivěda. Praha, 1971. D. IX. Umění. Sv. 3.

Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J. Česká literatura od počátků k dnešku. Praha, 2002.

Marek J. Česká moderní kultura. Praha, 1998.

Rozum a víra. K problematice myšlení a působení T.G. Masaryka. Praha, 1991.

«Záznam nejrozmanitějších faktorů....» České malířství 2. poloviny 20. století ze sáírek státních gelerií. Praha, 1993.

inslav

Глава 41

Словацкая культура

Г.П. Мельников

В XX в. культура словаков достигает высшей степени своего развития как национальная культура, обладающая всеми соответствующими институтами. Многие из них возникают именно в XX в. Словацкая культура делает резкий рывок вперед, модернизируется, сохраняя при этом свою самобытность. Она развивается под влиянием двух противоположных факторов: сильного воздействия чешской культуры и стремления к самостоятельности, словацкой специфичности, что приводит к поискам «национального стиля» почти во всех сферах культуры, среди которых главное место занимают литература, живопись и музыка. Характернейшая черта словацкой культуры — диалектическое сочетание патриотизма, историзма, этничности и модерности, включенности в новые мировые стили, способствовавшее преодолению провинциализма при сохранении своего культурного лица. Развитие словацкого этнического самосознания привело к расцвету фольклоризма в художественном творчестве, чему во многом способствовала идеология национальной людовской партии, рассматривавшая крестьянскую культуру как комплекс высоких ценностей, что в крестьянской Словакии служило укреплению национально-культурной идентификации.

Словацкая культура приобретает динамизм, дифференцированность уже не столько по конфессиональному признаку, сколько по художественным и партийным пристрастиям. Воздействие на нее исторически более зрелой чешской культуры, имевшей общую с ней традицию Национального возрождения, было чрезвычайно обширным и в целом плодотворным. Одновременно угроза со стороны государственной идеологии чехословакизма (1910–1930-е гг.) обусловливала

inslav

сконцентрированость словаков на выражении своей культурно-этнической специфики. В межвоенной Чехословацкой республике (1918–1939) и социалистической Чехословакии (1945–1992) существовало единое культурное пространство, в котором процессы синтезирующего характера превалировали над тенденцией к дивергентности.

В начале XX в. словацкая культура оставалась весьма провинциальной, ее социальные формы были недостаточно развиты, сказывалось отсутствие единого культурного центра. Политическая и культурная деятельность словаков в Вене, Будапеште, Париже, США оставалась без отклика в самой Словакии, в государственно-правовом отношении никак не выделенной в Австро-Венгерской монархии и называвшейся «Верхние комитаты Венгерского королевства». Активно шла мадьяризация. В таких условиях сохраняется литературоцентризм словацкой культуры, так как только словесность была единственной легальной формой выражения словацкой идеи. Ведущим направлением остается реализм, его «вторая волна». В то же время заявляют о себе новые тенденции, которые, однако, полностью не порывают со старыми традициями.

Один из руководителей Словацкой национальной партии (основана в 1870 г.) С. Гурбан-Ваянский (1847–1916) еще в XIX в. стал крупнейшим словацким писателем-реалистом. В 1890-е гг. его охватывают чувства разочарования, бессилия, бесперспективности, которые он отразил в романе «Пустоцвет» (1893). В романе «Корень и побеги» (1896) С. Ваянский впервые в своем творчестве, уже получившем всеобщее признание, обратился к жизни крестьянства, которое он всегда рассматривал как «корень» нации, гарант ее существования. Эти «корни» нужно тщательно сберегать в ожидании лучших времен, уповая на Бога и надеясь на политическую помощь России. Эта идея выражена в поздней публицистике писателя и романе «Котлин» (1901).

Крупнейшим поэтом зарекомендовал себя П.О. Гвездослав (1849–1921). В его творчестве оптимистическая эпика сочетается с проникнутой горечью лирикой. Поэта интересуют переживания конкретной личности, соответствие быта и бытия, поиски высшей правды. Отсюда философские размышления в его поэзии (сборники «Летние побеги III» и «Псалмы и гимны», 1895; «Отзвуки», 1911). П. О. Гвездослав, всю жизнь проживший в глубинке, занимал активную гражданскую позицию. Он обличал богатых и власть имущих, стремился, уповая на Бога, к справедливому социальному порядку. Разрыв между идеалом и действительностью порождал у поэта чувства разочарованности, тщеты усилий. Для его стиля характерно сочетание интимности выражения с описательностью в реалистическом духе. Последний всплеск поэтического таланта П. О. Гвездослава — антивоенный сборник «Кровавые сонеты» (1914) и стихотворение «Молодая Словакия» (1918), в котором он воспел образование Чехословацкой республики.

Особняком стоит творчество М. Кукучины (1860–1928), значительную часть жизни проведшего в других странах. Его крестьянская проза — «зарисовки с натуры», пронизанные юмором и лишенные романтической чувствительности.

inslav

В то же время он восторгается патриархальностью деревни, сложившимся укладом крестьянской жизни.

На развитие словацкой культуры значительное воздействие оказала идея чехословацкого сближения, исходившая от Т.Г. Масарика и его реалистической партии. В Праге в 1896 г. создается общество «Чехословацкое единство», под воздействием которого находятся словацкое студенческое землячество «Детван»» и журнал «Глас» (1898–1904), на страницах последнего излагается новая литературная «гласистская» программа, сыгравшая неоднозначную роль в развитии словацкой литературы. Своим требованием конкретных, реальных дел, направленных на повышение уровня жизни словацкого общества, она вела к деидеализации крестьянской жизни в художественном творчестве, но, с другой стороны, утилитарным пониманием литературы она ослабляла национально-репрезентативное и социокультурное значение критерия художественности. В начале XX в. появляется несколько новых словацких литературных журналов, в том числе задававшие тон всей культурной жизни «Денница» (с 1907 г.) и «Пруды» («Течения», с 1909 г.). Их основатель Ф. Вотруба стал ведущим критиком, близким по своим взглядам к Т.Г. Масарику. Он считал, что должны сосуществовать две тенденции: социально-реалистическая и модернистско-символистская. Они и получили свое отражение в изданном им в 1909 г. «Сборнике словацкой молодежи». Так началась история течения, по аналогии с чешским получившего название «словацкого модерна», проявившегося особо отчетливо в поэзии.

В прозе господствовал критический реализм, впитывавший в себя влияния импрессионизма, натурализма, экспрессионизма. Критицизмом, беспощадным психологическим и социальным анализом процесса проникновения капитализма в деревню проникнуты повести и рассказы Тимравы (Б. Слачикова, 1867–1951). Для стиля Й. Грегора-Тайовского (1874–1940) характерен очеркизм, документальность, почти полное отсутствие фабулы и действия, активность авторско-публицистического начала. Он критически исследует жизнь низов общества, социальная тематика определяет все его творчество, расцвет которого приходится на предвоенные годы, когда он стал центральной фигурой «второй волны» словацкого реализма. Я. Есенский (1874–1945) также близок словацкому модерну. Он прославился юмористическими, иногда жестко сатирическими рассказами. Особую группу составляют исповедальные рассказы на любовную тему, насыщенные внутренними монологами. Я. Есенский много переводил русских поэтов от А.С. Пушкина до А.А. Блока и С.А. Есенина. В своих стихах он демонстрирует легкость, подвижность письма, ироничность. Более традиционна гражданская лирика. Я. Есенский, как и Й. Грегор-Тайовский, сдался в русский плен, стал легионером, в ЧСР занимал ряд административных постов, пропагандировал идею чехословакизма, поэтому не принял Словацкую республику 1939 г.

Поэзия словацкого модерна, кроме Я. Есенского, дала еще несколько крупных имен. И. Краско (Я. Ботто, 1876–1958) развивался в чешской среде. Событием в словацкой литературе стал его сборник «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество»,

inslav

1909). В нем сфокусировались новые черты, присущие европейской поэзии символизма. Впервые по-словацки так сильно прозвучало субъективированное «я» поэта. В сборнике «Стихи» (1912) проявились не только тоска и разочарованность, но и воля к «прояснению» души поэта, взвалившего на себя грехи человечества. И. Галл (1885–1955) — автор утонченной лирики, его стиль подчеркнуто артистичен, очень близок к символизму. В. Рой (1885–1936) выразил внутреннюю раздвоенность молодой словацкой интеллигенции: изысканная субъективная лирика сочетается у него с патетикой гражданской поэзии. Проза словацкого модерна наполнена мучительной рефлексией, психологичностью. Рассказы Я. Есенского, И. Краско, И. Галла отличаются бессюжетностью, исповедальностью, мучительностью переживаний героев. Словацкий модерн резко оборвался в годы первой мировой войны: закрывались журналы, писатели уходили на фронт. Несмотря на не очень долгое существование словацкий модерн ввел словацкую литературу в контекст европейского художественного развития и поднял ее, особенно поэзию на родном языке, до уровня литератур соседних народов.

С 1890-х гг. можно говорить о зарождении собственно словацкого современного искусства. Организационно оформляется художественная жизнь: в 1903 г. в Жилине после громкого успеха словацких живописцев на Верхневенгерской промышленной выставке возникает «Группа венгерско-словацких живописцев». Ведущей фигурой новой словацкой живописи, пришедшей к импрессионизму и постимпрессионизму, стал Г. Маллы (1879–1952), изображавший жизнь трудового народа в широкой, свободной живописной манере.

В ЧСР словацкая культура, наконец, получила благоприятные политические и социальные условия для своего развития. Официальная идеология чехословакизма рассматривала культуру словаков как часть общей чехословацкой культуры, ее ветвь. Поэтому для поднятия ее уровня, все еще провинциального, были предприняты организационные меры. Словацкий язык по закону 1920 г. стал основным в школьном образовании. Ликвидация мадьяризации в культуре открыла доступ к среднему и высшему образованию и активному культуротворчеству представителям низших социальных слоев, что, учитывая крестьянский характер Словакии, означало значительный рост общей культуры населения и в то же время обеспечивало сохранение демократического облика словацкой культуры. Обязательное восьмилетнее образование в школах, увеличение числа средних и специальных учебных заведений, открытие в Братиславе в 1920 г. Университета им. Я.А. Коменского чрезвычайно способствовали делу национального просвещения. Эту же цель ставили перед собой общественно-культурные организации: возрожденная Матица Словацкая, католическое «Общество св. Войтеха», евангелический «Траносциус». В 1920 г. появляется первый словацкий профессиональный театр (на чешском языке), создание которого было подготовлено десятилетиями развития любительского театрального движения. В культурной жизни Словакии межвоенного периода сказывалась поликонфессиональность общества, католики и протестанты продолжали оказывать существенное влияние на облик культуры, им

inslav

противостоял государственный секуляризм, что особенно проявлялось в острой полемике о светском или церковном характере обучения.

Лидерство в словацкой культуре сохраняет литература, уже не столь сконцентрированная на национальном вопросе. При всех различиях политической ориентации писателей они осознают себя творческим сообществом, работающим на общую цель просвещения словацкого социума и подъема художественного творчества. Важной проблемой не только для литературы, но и для всей культуры, стало отстаивание прав на существование словацкого языка как литературного, как носителя высокой культуры.

В 1920-е гг. на ведущие позиции в литературе выходит молодое поколение. Оно впитывает новейшие европейские художественные импульсы, стремится к полной свободе самовыражения. Наступившее вскоре разочарование действительностью, далекой от взлелеянного в мечтах идеала, сказалось в лирике и прозе словацкого модерна. М. Разус (1888–1937) дает глубокий анализ жизни деревни и города, человеческого «я», стремится к познанию правды. Недовольство существующим положением словаков превращает его в главного идеолога и лидера Словацкой национальной партии, стремившейся к автономии Словакии.

На эволюционном переходе словацкой культуры в новую фазу настаивал критик, поэт, организатор Ш. Крчмери (1892–1955), в 1919 г. ставший секретарем Матицы Словацкой, а в 1922 г. возглавивший ее журнал «Словенске погляды», сочетавший в своем творчестве преклонение перед Национальным возрождением и увлечение новой западной философией иррационализма. Его программу преемственности не разделяло молодое поколение. В дискуссиях также появилась новая проблема — определение сущности понятия «традиция». Новый подход четко обозначил Я. Смрек (1898–1982) в «Сборнике молодой словацкой литературы» (1924), призывавший «вырваться из зачарованного, узкого круга традиций, будь то национальных или религиозных», но сразу оговаривавшийся, что «речь идет, собственно, не о традициях, а о том, как мы их воспринимаем. Традиции следует почитать и основываться на них, но с учетом духа прогресса»[1]. Самого Я. Смрека можно считать представителем витализма в словацкой поэзии. Его жизнерадостные стихи мелодичны, конкретно образны, они воспевают любовь к природе и женщине. Иной характер носит поэзия Э.Б. Лукача (1900–1979) с ее внутренним напряжением, поисками высших истин, ностальгией, двойственным отношением к любовному чувству, философским пессимизмом. В 1930–1940-е гг. оба поэта заняли гуманистические позиции, в их творчестве возобладали тревожные, мрачные мотивы.

Ведущим стилем молодой прозы становится экспрессионизм. Иронией, мрачным гротеском, сарказмом проникнуты произведения Г. Вамоша (1901–1956). Страшная реальность войны, деградация человека в военных условиях, раскрывающих самые темные, потаенные стороны его натуры стали главной темой репортажей, рассказов и романов Я. Грушовского (1892–1975). Т.Й. Гашпар (1893–1972),

[1] Цит. по: *Богданов Ю.В.* Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 493.

inslav

наоборот, экзальтированно воспевал любовь во всех ее оттенках и здоровый словацкий менталитет. Ассоциативная манера письма, выявляющая скрытые стороны человеческой натуры, присуща И. Горвату (1904–1960) — пропагандисту авангардной стилистики, хорошо знакомому с новейшей западной культурой.

Вниманием к вечным проблемам бытия, рассматриваемым на локальном материале, стремлением к психологизму отмечено творчество М. Урбана (1904–1982), ставшее центральным явлением межвоенной прозы. Поворотным событием считается его роман «Живой бич» (1927), включивший процесс модернизации Словакии в живой поток мировых событий. Другой крупнейший прозаик Й. Цигер-Гронский (1896–1961) в 1933 г. стал секретарем Матицы Словацкой, а в 1940 г. ее возглавил, превратившись в важную фигуру политической жизни независимой Словацкой республики 1939 г., что в дальнейшем обусловило его эмиграцию. Он начинал с идеализации патриархальности словацкой деревни, затем, реально оценив бедственное крестьянское существование, усомнился в разумности социальных изменений и стал искать душевной опоры в добром сердце и жизнестойкости простого труженика («Йозеф Мак», 1933). В стиле писателя сплелись традиции и новации, живая речь и внутренний монолог, «орнаментальность» и импрессионистичность, брутальность и лиризм, что значительно обогатило художественно-выразительные средства словацкой литературы.

Формируется и революционная, «пролетарская» литература. В 1922 г. в Праге появляется «Вольное содружество студентов-социалистов из Словакии». О поддержке позиции «Содружества» заявили многие литераторы левой ориентации, жившие в Словакии. С 1924 г. они стали издавать свой журнал «Дав» («Масса»). Дависты были близки к чешской «пролетарской» поэзии и стилистике поэтизма. Для ранних стихов Яна Поничана (1902–1978) с их декларативной риторичностью характерны ненависть к буржуазному миру и его ценностям, революционное бунтарство и пролетарский мессианизм. Крупнейшим поэтом этого направления стал Л. Новомеский (1904–1976), связавший свою судьбу с КПЧ. Он редактирует словацкие коммунистические газеты, а с 1929 г., переехав в Прагу, — «Руде право», поддерживает Словацкое национальное восстание 1944 г., после войны сидит в тюрьме за «словацкий национализм», реабилитированный, пытается воспевать «истинный коммунизм». При этом Л. Новомеский — большой поэт, вышедший далеко за рамки агитационной поэзии. Он может быть осязательно конкретен, ироничен, печален и весел, его творчество — поэзия сложных авангардных структур и открытой эмоциональности, она близка эстетике «Деветсила». Разделение линий искусства и политики позволило Л. Новомескому стать центральной фигурой словацкой поэзии в целом.

Созданное в 1923 г. Общество словацких писателей провело в 1936 г. Конгресс словацких писателей, ставший одним из важнейших культурных событий в ЧСР. Он способствовал утверждению словацкой литературы в европейском контексте и сплотил очень разнородное сообщество литераторов на общей профессиональной основе. Чехословакизм и национализм были осуждены как две крайности,

inslav

принуждавшие словацкую литературу оставаться в локальных рамках. В докладе Л. Новомеского говорилось, что благодаря своему положению в центре Европы Словакия «может стать моделью складывающегося синтеза новых идей» Востока, т.е. Советской России, «с образованностью Запада. В приобщении к интернациональному культурному творчеству — залог будущего словацкой нации»[1]. Эта программа, названная концепцией «открытых окон», получила всеобщее одобрение. Конгресс также отметил опасность наступавшего фашизма для свободы, демократии и национального развития словаков. Линию Конгресса стали осуществлять созданные в 1930-е гг. журналы «Элан» («Порыв», редактор Я. Смрек, издавался в Праге) и «Слованске смиеры литерарне и умелецке» (редактор Э.Б. Лукач). Председателем Общества словацких писателей в 1930–1939 гг. был Я. Есенский. Он не только много делал для организации литературной жизни, не только продолжал русофильскую, но не коммунистическую линию словацкой культуры, но и вновь заявил о себе как крупный поэт и прозаик. Сделав в ЧСР успешную карьеру чиновника, он, верный друг и сторонник Масарика, стал испытывать разочарование в реалиях нового государства, далеких от первоначальных идеалов. Его критический образ мыслей отразился в большом сатирическом романе «Демократы» (1935–1937).

Социально-аналитический роман с элементами лиризма появляется в творчестве писателей-давистов. П. Илемницкий (1901–1949), чех, живший в Словакии и перешедший на словацкий язык, прославившийся «крестьянской балладой» «Победное падение» (1926), под влиянием советской литературы лефовского типа создал ряд романов, где жанр репортажа объединялся с эпическим обобщением, рождая новый для Словакии вид «пролетарской прозы».

Иной полюс — натуризм, представленный такими писателями, как Л. Ондрейов (1901–1962), Д. Хробак (1907–1951), Маргарита Фигули (1909–1995), Ф. Швантнер (1912–1950), показывавшими на материале архаики словацкой деревни, абстрагируясь от «благ цивилизации», сильные, неиспорченные характеры людей, живущих естественной моралью. Неслучайно натуризм позднее приблизился к эстетике народных баллад и песен. Он создал свой вариант деревенской прозы, поэтичный и полный фольклорной и библейской символики, тяготеющей к новому мифологическому сознанию. Именно натуризм в 1930-е гг. вывел словацкую литературу на новый уровень. Ее главной отличительной чертой становится лиризованная проза, в которой субъективация восприятия и его лирическая реализация являются основополагающим принципом, не только обусловливающим специфичность словацкой прозы, но и сближающим ее с поэзией, придавая особую цельность словацкой литературе.

В середине 1930-х гг. в поэзии появляются два противоположных направления. Сборники сюрреалистов Р. Фабры и других не только произвели сенсацию, но и показали высокую степень развития словацкого поэтического языка, а также спро-

[1] Цит. по: *Богданов Ю.В.* Указ. соч. С. 507.

inslav

воцировали дискуссию об органичности сюрреализма для словацкой литературы. Другое направление получило название католического модерна, заявившего о себе сборником «Антология молодой словацкой поэзии» (1933). Поэты этого направления группировались вокруг монаха-францисканца Р. Дилонга (1905–1986), очень талантливого и плодовитого поэта. Они порвали с традиционным дидактизмом и морализаторством словацкой католической поэзии, использовали модернистскую образность для вовлечения читателя в совместное духовное восхождение к абсолюту и для насыщения земных явлений и понятий божественным духом.

В драматургии видное место заняли произведения И. Стодолы (1888–1977), известного деятеля в области здравоохранения. В его комедиях нравов высмеиваются человеческие слабости и провинциализм городских жителей. Классикой стала его трагедия «Жена пастуха» (1928), произведение поднявшееся до высот мифологизированного типа трагедийности.

Словацкий Национальный театр, организованный в 1920 г., сначала состоял из чехов. В 1932 г. возникла словацкая труппа, ставшая по-настоящему первым словацким театром. Ею руководил режиссер Я. Бородач, много сделавший для утверждения реализма на словацкой сцене. Период становления переживает словацкое кино.

Музыкальная жизнь также институализировалась: возникли Музыкальная школа для Словакии, затем Словацкая филармония (как любительский оркестр), Хор словацких учителей. Сосредоточием музыкальной жизни стала опера Словацкого национального театра (1920), коллектив которой состоял вначале из чехов. С 1923 г. им руководил выдающийся чешский композитор и дирижер О. Недбал. Ставятся оперы словацких композиторов: «Кузнец Виланд» Я.Л. Беллы (1843–1936) — патриарха словацкой музыки, работавшего в Сибиу и Вене, а в 1928 г. переселившегося в Братиславу и пережившего новый расцвет творчества, а также «Детван» (1928) В. Фигуша-Быстрого — первая национальная опера на народный сюжет. Словацкая композиторская школа заявила о себе важной культурной акцией — словацким концертом в Праге (1920). Формируется новое поколение словацкого музыкального модерна. А. Мойзес (1906–1984), начав с неоромантической Первой симфонии (1928), пришел к «новой музыке» в духе чешского авангарда, увлекался джазом, импрессионизмом и неофольклоризмом. Э. Сухонь (1908–1993) привлек внимание современностью музыкального языка, концентрированно выражавшего духовно-психологическое состояние словацкой интеллигенции. Значительнейшим произведением для всей словацкой музыки стал его «Псалом земли Подкарпатской» (1938).

Наряду с литературой лидирующей сферой культуротворчества стала живопись. Гармоническое сочетание новаторства, европейскости и национальной традиции, воплощаемое плеядой выдающихся творческих индивидуальностей, позволило молодому словацкому искусству стать феноменом европейского масштаба. Организационно этому помогала деятельность Союза словацких художников и Словацкой художественной беседы. Школа художественных ремесел актив-

inslav

но способствовала укоренению в словацком искусстве основных направлений модернизма. Формируется парадигма национального модернизма. Монументальное, эпическое звучание присуще большим картинам М. Бенки (1888–1971), которому удалось создать подлинно национальное искусство. Мотив гор и трудящихся на их фоне крестьян, крепкая обобщенная манера письма, лаконизм рождают ощущения простой величавости страны и ее людей, глубокого покоя естественного существования. М. Бенка своей многогранностью как художник (графика, книжная иллюстрация, сценография, гобелены, монументально-декоративные работы) открыл словацкому искусству широкое поле для творчества.

Наивно-добрый, умиротворенно-идиллический взгляд на деревню Я. Алекси (1894–1970) в конце 1930-х гг. сменяется трагически экспрессионистским восприятием образа города. Я. Алекси активно участвовал в художественной жизни, пропагандировал новое словацкое искусство, способствовал организации в 1932 г. колонии художников в Пиештянах, занимался декоративно-прикладным и монументальным искусством, стал основателем школы словацкого гобелена. Он также прославился как автор многих романов, воспоминаний и важной для истории словацкого искусства публикации «Судьбы словацких художников» (1948). М. Базовский (1899–1968) ярко, в насыщенной цветовой гамме, отразил влияние экспрессионизма и кубизма. Напряженное пластическое решение получают у него бытовые сюжеты, переводимые в сферу абстрактных, общечеловеческих конфликтов и ситуаций. При всей экспрессии мазка и цвета работы М. Базовского четко конструктивны. В творчестве М. Галанды (1895–1938) — крупнейшего словацкого кубиста, это направление получило лирическое воплощение. Особая выпуклость форм, нежная цветовая гамма придают его почерку яркое своеобразие. Его «Мадонна» (1933) с ее нежностью и концентрированностью обобщенного выражения почти монохромной, но богатой градациями красного цвета живописью относится к лучшим мировым образам материнства. Как педагог М. Галанда сильно повлиял на укоренение авангардных форм в словацком искусстве. Экспрессионизмом отмечена живопись Ц. Майерника (1909–1945) — художника трагической судьбы, жившего в Праге. Его фольклористические картины наполнены мрачной символикой, которая стала господствующей в работах предвоенного времени с их катастрофизмом, написанных необычайно широко и точно («Огонь», 1938).

Квинтэссенцией словацкого модернизма стало фольклорно-авангардистское, праздничное по звучанию творчество Л. Фуллы (1902–1980). Он идет от народных картинок, орнамента, ему во многом присуще видение мира, характерное для народной культуры, поэтому он не стилизует, а органически выражает народность, причем в формах авангарда, которые оказываются близкими к народной эстетике. Л. Фулла работает во всех жанрах, становясь благодаря стилистической синтезности, длительности и неослабевающей интенсивности творчества, а также педагогической деятельности, центральной фигурой словацкого искусства XX в.

В конце 1930-х гг. заявляет о себе «поколение 1909 года», или «Авангард-38», чье искусство соответствовало сюрреализму в поэзии. К нему относятся

inslav

такие видные художники, как В. Гложник, Л. Гудерна, Я. Мудрох, П. Матейка, Я. Желибский, пережившие, подобно всем своим сверстникам, увлечение различными течениями модернизма, но к концу 1930-х гг. обретшие каждый свой индивидуальный стиль. Их целью было создать в Словакии по-настоящему современную (модерную) культуру и защитить ее от напора политической и культурной реакции. Характерной чертой их модернистского дискурса становится внимание к человеку, антропоцентризм. Лирико-фантастическое звучание присуще повествовательным, четко выписанным картинам И. Вайнер-Краля (1901–1978). Для художника в 1930-е гг., когда он в основном жил в Германии и Париже, характерна тема созвучности природы и жизни человека. Он всегда подчеркнуто метафизичен, от его картин веет загадочностью. Магической медитативностью наполнены полотна Э. Шимеровой-Мартинчековой (р. 1909). В скульптуре, гораздо менее развитой по сравнению с живописью, видной фигурой стал Ю. Бартфай (1888–1979) — мастер большой выразительной силы, исходивший в своем творчестве из наследия французской школы.

Словацкая архитектура как новый для словаков вид современного творчества сразу формируется в лоне конструктивизма под решающим чешским влиянием. Выставочный зал Словацкой художественной беседы (1925, арх. А. Балан и И. Гроссман) стал этапной постройкой в новом стиле. Строгой аскетикой пуризма отличается здание Технического университета в Братиславе (1928, те же авторы). С 1925 г. заявляет о себе первое поколение архитекторов-словаков, лидером которых стал Э. Беллуш. 1930-е гг. — период расцвета функционализма в Словакии. Его социальная ориентированность в значительной мере сформировала лицо так называемой жилинской школы. Самые значительные постройки этого периода: Колоннадный мост через Дунай (1932, арх. Э. Беллуш), санатории в Сляче (1931, арх. Р. Штокар) и Вышных Хагах (1934, арх. Ф. Либра и Й. Кан), торговые центры и рабочие поселки, возведенные В. Карфиком.

Продолжает интенсивное развитие словацкое народное искусство, ставшее официально признанной ценностью, основой словацкой культуры. Традиционная для региона Карпат живопись на стекле сохраняет религиозную и яношиковскую сюжетику. В среднесловацкой горнорудной области продолжает существовать уникальное явление — «расписные шалаши», ставившиеся на Рождество в домах шахтеров. Острая экспрессивность и динамизм форм народной религиозной деревянной скульптуры сближают ее с произведениями профессионального искусства модернизма. Появляется майоликовая камерная скульптура, у истоков которой стоял великий гончар и тонкий художник Ф. Костка (1878–1951). Созданные им фигурки и целые композиции полны точных реалистических наблюдений, они гротескны или лиричны. Мировую известность молодое словацкое искусство приобрело благодаря итоговой выставке, прошедшей в 1938 г. в Нью-Йорке.

В целом словацкая культура в 1918–1938 гг. сделала резкий рывок вперед, обогатилась институтами, необходимыми для полноценной жизни. Сформировался широкий слой творческой словацкой интеллигенции, что обусловило не только

inslav

небывалый расцвет литературы, ее дифференциацию, но и оформление национальных школ музыкального и изобразительного искусства.

Для культурной ситуации в независимой Словацкой республике, провозглашенной в 1939 г. в связи с фашистской оккупацией Чешских земель, характерна поляризация. В оппозицию новому людовскому режиму сразу становятся такие старые чехословакисты, как Я. Есенский. Часть интеллигенции покидает страну, и лишь немногие, среди которых Т. Гашпар, М. Урбан, В. Беня, активно призывая к «единству во всем», сотрудничают с людовскими властями и становятся функционерами режима Тисо. Большинство же творческой интеллигенции вначале испытывает некоторую эйфорию, а затем разочарование, поэтому сосредоточивается собственно на культуротворчестве. Укрепляются позиции национального языка в театре, в Братиславском университете, в научных учреждениях. Затем, с вступлением Словакии во вторую мировую войну, и в особенности в боевые действия против СССР, что глубоко противоречило русофильской традиции словаков, происходит консолидация культурных сил на общедемократической, антифашистской и антимилитаристской основе.

Первенствующую роль играла поэзия как самый мобильный и в то же время интимный жанр словесности. Коллективный сборник «Пред огнедыщащим драконом» (1939, редактор Э.Б. Лукач), объединивший авторов самых разных направлений в протесте против «катаклизма ценностей», стал поворотным явлением словацкой культуры. С другой стороны, журнал «Словенске погляды» под руководством С. Мечяра стал рупором официоза, органом борьбы за «чисто словацкие» ценности. С 1939 г. самый влиятельный словацкий художественный журнал «Элан», оформлявшийся ведущими художниками, стал вместо Праги издаваться в Братиславе, не потеряв своего демократического характера. Как ни парадоксально, военные годы (1939 – май 1945) или, по-другому, период существования Словацкой республики, стал временем расцвета поэзии, когда интенсивно звучали голоса коммунистов, сюрреалистов, католиков-модернистов, катастрофистов, поэтов умеренного модернизма, авторов старшего поколения, не принявших нового режима, и видных поэтов, пошедших на сотрудничество с ним. Очевидно, ситуация независимости и войны предельно обострила поэтическую отзывчивость, поскольку ставила перед поэтами почти неразрешимо противоречивые проблемы суверенитета нации и марионеточной государственности, национально-культурного строительства и национализма, провинциальной самодостаточности и европейскости. Надо отметить, что словацкое государство и правящая людовская партия не проводили диктата в сфере стилистики культуры, поэтому левые направления не подвергались открытой травле, но все же официально предпочтение отдавалось деревенской прозе и ура-патриотической поэзии.

Глубокие и образные поэтические произведения еще до войны создавали В. Беняк (1894–1973) и А. Жарнов (Ф. Шубик, 1903–1982), позднее ставшие репрезентантами официальной литературы Словацкой республики. У А. Жарнова в 1940-е гг. лирика становится трагической, полной размышлений о смерти. В. Бе-

inslav

няк стилистически синтетичен, его поэзия, относящаяся к вершинным явлениям словацкой литературы, охватывает спектр от символизма до сюрреализма, она виртуозна, полна жизненных впечатлений. Но оба поэта, кто эмиграцией, кто долгим молчанием, заплатили за свои политические иллюзии. В мрачные годы войны в сферу прекрасного, в родную природу бежит тонкий лирик Я. Костра (1910–1975), желая сохранить в себе гуманизм и скопить ненависть к сумасшедшему веку, которая выльется на страницы его стихов сразу после войны. Новый всплеск пережил сюрреализм: благодаря энергии М. Поважана было издано несколько альманахов «надреалистов», как они стали себя называть. В прозе продолжал господствовать лиризованный стиль. «Тоской поисков» человечности в этом мире проникнуто раннее творчество Д. Татарки (1913–1989) с его авангардистской гротескностью и беспощадностью. Новые веяния, связанные с «драмой идей» и театральной условностью, в начале 1940-х гг. приносят пьесы Ю. Барч-Ивана.

Если людовский режим оказал определенное положительное воздействие на театральную и музыкальную жизнь, то его влияние на изобразительное искусство было негативным. В Прагу переехала часть словацких мастеров, была закрыта за свою левизну Школа художественных ремесел, ликвидированы все художественные объединения, вместо которых был создан в 1939 г. Союз словацких художников. Новая программа создания «национал-социалистической» культуры носила скорее риторический характер, что позволило сохранить в словацком искусстве живые силы. Необходимо отметить, что официальная культурная доктрина, кстати, не обладавшая идеологической цельностью, несмотря на все свои издержки объективно способствовала росту самосознания словацкой нации, этому продолжала содействовать и Матица Словацкая, ставшая в новом государстве главным культурным учреждением. С другой стороны, неприятие словацкой интеллигенцией фашизма сказалось в моральной поддержке Словацкого национального восстания 1944 г.

Словацкая культура после восстановления единого чехословацкого государства в мае 1945 г. вновь стала развиваться в тесном союзе с чешской культурой. В Корпусе уполномоченных пост министра по делам образования, и фактически по всей культуре, занял Л. Новомеский, чей авторитет резко возрос в годы войны. Он наметил общие принципы развития послевоенной культуры Словакии, которая должна была иметь национальный характер и стремиться к социалистическому содержанию. В августе 1945 г. прошел I Съезд словацких деятелей науки и искусства, призванный консолидировать силы словацкой культуры и на основе революционной идеологии преодолеть наследие Словацкой республики 1939 г., объявленное фашистским и националистическим. В докладе Л. Новомеского в то же время подчеркивалось, что словацкая культура как целое противилась профашистскому режиму, поэтому в ее развитии не произошло катастрофического разрыва и скомпрометировавшие себя деятели культуры могут влиться в процесс созидания. Был создан Совет по науке и культуре, печатным органом которого стал еженедельник «Культурны живот» (1946–1968). Краткий период с лета 1945 по февраль 1948 г.

inslav

отличался плюрализмом и борьбой мнений в культурной сфере, активностью многочисленных периодических изданий. Поворот к сталинизму, в том числе в культуре, начался после «победного февраля». Заседание творческих деятелей Словакии 8 апреля 1948 г. поддержало пражский переворот и одобрило курс на создание социалистической культуры, видя в ней воплощение лучших черт демократии. Поддержка была искренней, на время объединившей разных деятелей культуры. Общие иллюзии выразил «Манифест социалистического гуманизма» — политизированная и в то же время эстетически открытая декларация.

В поэзии первых послевоенных лет тон задают надреалисты (Р. Фабры, Ш. Жары, П. Бунчак и др.), решительно обновлявшие национальную поэзию, расширявшие границы ее выразительных средств. Р. Фабры (1915–1982), зачинатель словацкого сюрреализма, оказался и его завершителем, так как в социалистической культуре трагизм и отчаяние не могли иметь место. Параллельно набирало силу направление, называемое субъектированным лиризмом, которое станет центральным этически общезначимым, создавшим славу словацкой поэзии. Для него характерно внимание к миру и к человеческой душе, рафинированная форма и доверительная простота интонаций, сложная образность, создаваемая из арсенала простых вещей и явлений, — все что интеллектуализировало лирику, не отчуждая ее от читателя. Такова поэзия Я. Костры с ее скорбными интонациями, П. Горова (1914–1972) с ее военными мотивами, простым, будничным героизмом и прорывом к свету, А. Плавки (1907–1982) с ее традиционными «збойницкими» мотивами.

IX съезд КПС в 1950 г. обвинил в «буржуазном национализме» целый ряд ведущих словацких коммунистических деятелей, которые были затем репрессированы, в их числе Л. Новомеский. По словацкой литературе и критике был нанесен сильнейший удар. Поэтому литература 1950-х гг. развивалась по жестким схемам сталинского понимания соцреализма. Тему очищения идей социализма от деформаций, что уже содержало в себе крамолу, развивает убежденный коммунист и выдающийся писатель В. Минач (1922–1996), в котором трезво-ироническая наблюдательность боролась с идеологизированным схематизмом мышления. Крупнейшим романистом стал Ф. Гечко (1905–1960), создатель эпопеи «Красное вино» (1948) — панорамы деревенской жизни, гимна силам природы, вобравшей в себя социально-политические темы. Реализм писателя народен, оптимистичен, поэтичен, сдобрен юмором.

Поворот в культуре от сталинизма к «оттепели» в Словакии обозначил сатирический памфлет Д. Татарки «Демон согласия» (1956). Настоящая либерализация началась с 1963 г., когда первым секретарем ЦК КПС стал А. Дубчек. В культурную жизнь включились выпущенные из тюрьмы Л. Новомеский и Г. Гусак, опубликовавший в 1964 г. мемуары-исследование «Свидетельство о Словацком национальном восстании». Л. Новомеский на III Съезде чехословацких писателей в 1963 г. доказывал необходимость свободы художественного творчества, полезность опыта левого искусства 1920-х гг. Новые задачи словацкой культуры — развитие демократизма, стилистическая открытость, ориентация на мировую культуру совре-

inslav

менности, углубленный анализ бытия, были сформулированы в статьях М. Гамады (р. 1933), ставшего главным выразителем стремлений молодого поколения.

Событием стала книга стихов М. Руфуса (р. 1928) «Когда созреем» (1956). М. Руфус — поэт большой цельности, совести, душевного напряжения, скорбь и печаль у него лаконичны и суггестивны, форма и образный строй стиха являют идеал углубленной сложности, достигаемой простыми средствами, что придает его лирическому герою облик народного мыслителя[1]. В 1960-е гг. обретает второе дыхание поэзия старшего поколения поэтов: П. Горова, А. Плавки, Я. Костры, печатаются ранее обреченные на молчание Я. Смрек, Э.Б. Лукач, В. Беняк. Реабилитируется надреализм, что вызвало активизацию его представителей (Р. Фабры, П. Бунчак, Ш. Жары), с радостью возвратившихся к своей ранней сюрреалистической манере, оказавшейся весьма созвучной творческим исканиям 1960-х гг. От лозунгово-политической примитивности к тяжкому познанию противоречивости и сложности мира и человека приходит еще один выдающийся поэт — В. Мигалик (р. 1926). М. Валек (1927–1991) в эссе «Пути поэзии» (1958) обозначил несколько иное направление: универсальное обновление содержания и формы поэзии за счет «языка улицы». Богатая метафоричность поэзии М. Валека подчинена рациональной конструкции, отсюда ее отстраненный аналитизм. М. Валек как редактор журнала «Млада творба» (1956–1970) содействовал появлению в печати «трнавской группы» молодых поэтов, называемых также конкретистами и сенсуалистами.

Освобождение прозы от догматизма обозначило творчество А. Беднара (1914–1989). Его рассказы насыщены психологизмом, насмешкой, иронией, гротеском. Он настороженно относится к современному человеку. В монументальной дилогии «Пашня» (1964–1972), облеченной в форму современной саги, А. Беднар стремится дать анализ жизни словацкой деревни на протяжении целого века. Творческому методу Р. Яшика (1919–1960) присуще сочетание эпики и лирики, общечеловеческого и конкретно-исторического, реализма и романтизма. Д. Татарка в 1960-е гг. мучительно пересматривает былые идеалы, остро критикует социалистическую действительность. В творчестве В. Минача нашли отражение искания и сомнения эпохи, расставание с былыми идеалами и невозможность их кардинально пересмотреть (трилогия «Поколение», 1958–1961, сатира «Производитель счастья», 1964 и др.). Л. Мнячко (1919–1994), чей роман «Смерть зовется Энгельхен» (1959) получил международное признание, в книге «Запоздалые репортажи» (1963), ставшей общественной сенсацией, прямо обличал преступления социализма против личности, которая, даже находясь у власти, и, может быть, именно поэтому, как показано в другом его романе «Вкус власти» (1968), резко деградирует.

Веяния, подготавливавшие «Пражскую весну» 1968 г., лишь в малой степени затронули словацкое общество. Поэтому группа словацких писателей (В. Минач, В. Мигалик, Я. Костра, М. Валек и др.) не поддержала чешских коллег на писатель-

[1] В 2003 г. М. Руфус получил награду московской Государственной Академии славянской культуры за вклад в развитие славянских культур и сохранение высокого духовного уровня культуротворчества.

inslav

ском съезде 1967 г., а из рядов словацких деятелей потом вышли жесткие «нормализаторы» Г. Гусак, В. Биляк, М. Валек. Характерна эволюция М. Валека, ставшего в 1970-е гг. министром культуры Словакии, членом Президиума ЦК КПС, а в своем поэтическом творчестве частично повернувшего к пустой риторике. В. Минач переходит к публицистике, защищая «дело социализма» и автономность словаков, их укорененность на родной земле. Однако репрессии, которым подверглась словацкая культура и ее деятели в начале «нормализации» нельзя считать умеренными. Закрываются многие журналы. Эмигрирует Л. Мнячко. Д. Татарка единственным из словацких литераторов подписывает «Хартию 77» и публикует на Западе произведения, полные трагического сарказма и евангельской надежды.

Литература времен нормализации переживает общий упадок, однако она более чем чешская, предпочитает легальную «внутреннюю эмиграцию», что обеспечивает плавную эволюцию литературного процесса и появление некоторых художественно значительных произведений.

В 1970-е гг. выходят поэтические сборники П. Горова, А. Плавки, М. Руфуса, Р. Фабры, Ш. Жары, В. Мигалика и других поэтов, что доказывает живучесть словацкой поэзии. Метод соцреализма теперь рассматривается шире, творчески, с учетом опыта «давистов» и современной советской литературы. В 1980-е гг. начинается оживление в литературе, все более ощущающей неудовлетворенность «реальным социализмом» и нерешенностью «словацкого вопроса», что показала работа V съезда Союза словацких писателей (1987) и дискуссия о современной словацкой литературе (1989).

Среднее поколение заняло сильные позиции в словацкой литературе 1960-х гг. Такая ситуация не дала в полной мере развернуться молодому поколению. Его «вторая волна» имела более счастливую судьбу. Чрезвычайно пестрым представляется творчество плодовитого П. Яроша (р. 1940), пробующего свои силы в разных стилях и жанрах, что наталкивает на мысль о полистилистической природе его творчества. Самое знаменитое его произведение — роман «Тысячелетняя пчела» (1979) — синтез личной памяти и национально-коллективного опыта. В. Шикула (1936–2001), напротив, целен, его произведения (трилогия «Мастера», 1976–1979, новеллы) образуют как бы бесконечный рассказ об одном и том же, его интонация обыденна и одновременно лирична, ценностям эпохи он явно предпочитает вечные ценности. Все это обеспечило успех прозы В. Шикулы на родине и за границей. К романному циклу более реалистического плана склоняется Л. Баллек. Р. Слобода исследует жизненные проблемы своих героев-неудачников, его интересует постоянное изменение внутренней жизни человека. Критический анализ действительности, моральной деградации личности становится характерен для прозы второй половины 1980-х гг. Интеллектуальный гротеск, демифологизацию, издевку над ложными ценностями, раздвоенность сознания принес в эту тему П. Виликовский (р. 1941). Из обширной драматургии следует выделить пьесы П. Карваша (1920–2000), остро ставящие проблемы морали и деформации человеческого сознания в атмосфере

inslav

общественного абсурда, и психологические пьесы О. Заградника «Соло для часов с боем» (1972) и «Мелодия для павлина» (1977), которые благодаря ироничному, но в основе очень доброму взгляду на человека получили широкое признание, в том числе и в СССР.

В послевоенном словацком искусстве ведущие позиции сохраняет фольклорно-жизнерадостное, ярко современное творчество Л. Фуллы. Я. Желибский переходит к темам войны и жизни простых людей. Как педагог он воспитал целое поколение словацких художников. В 1950-е гг. живопись М. Базовского достигает особой монументальности и красочности как в пейзажах, так и в тематических картинах. Я. Мудрох в эти годы приходит к глубоко индивидуальному, лирическому, поэтическому реализму. Общественно-политическая тематика, ангажированность, сначала искренняя, потом казенная, характерна для основанных в послевоенные годы «Группы художников 29 августа» и Союза словацких художников, активнейшим членом которых был Ш. Беднар (1909–1976) — художник четко выраженной социальной позиции, один из ведущих мастеров соцреализма. В. Гложник (1919–1997) стал одним из крупнейших словацких живописцев и графиков, иллюстраторов книги. Его отличает своеобразный экспрессивно-монументальный стиль. Художник проиллюстрировал свыше 300 книг, в том числе Библию. Одной из вершин его творчества стали мозаики и витражи в костелах Словакии. Кубизирующим экспрессионизмом отмечена послевоенная живопись П. Матейки (1913–1972), перешедшего затем к более яркой и радостной манере широкой моделировки с четко очерченным контуром. Он активно участвовал в художественной жизни, был одним из основателей многих значительных культурных институтов — Словацкой Национальной галереи, Высшей школы изобразительных искусств, Союза художников, способствовал становлению словацкой школы гобеленов и монументально-декоративной живописи. Левые позиции занимает созданная в Жилине в 1957 г. «Группа имени М. Галанды». В 1960–1970-е гг. усиливается авангардный дискурс словацкого искусства, выраженный в манифесте «Белое пространство в белом пространстве». Крупнейшим книжным иллюстратором стал А. Бруновский. В скульптуре проявились яркие индивидуальности Й. Костки, Р. Прибиша, Я. Кулиха. В 1980-е гг. давление официальной идеологии значительно ослабевает, словацкое искусство все более приобщается к течениям современного модернизма. Можно выделить геометрическо-абстрактную живопись и кинетические объекты А. Климо (1922–2000) и авангардистские инсталляции на историко-патриотическую тематику, преимущественно великоморавскую, а также ассамбляжи из старых вещей С. Филко (р. 1937). Ведущими стилями становятся информель, абстракционизм, неоэкспрессионизм, особенно проявившийся в живописи Л. Терена и И. Чудая. В конце века неоавангардизм занял в словацком искусстве ведущие позиции. В архитектуре главным событием стало строительство Музея Словацкого Национального восстания в Банской Быстрице (1969, арх. Д. Кузма и Й. Янкович) — смело решенного в духе динамического конструктивизма двухобъемного здания, великолепно вписанного в урбанистическое пространст-

inslav

во. Оригинальное решение в форме пирамиды имеет здание Словацкого радио (1984), доминантой дунайского пейзажа является Мовый мост (1973).

Одним из значительнейших видов культуры стала музыка. После 1948 г. в музыкальной жизни Словакии возникли институции, значительно способствовавшие прогрессу музыкальной сферы: симфонический оркестр Словацкой филармонии, Словацкий народный художественный коллектив, целью которого была популяризация в профессионализированных формах словацкого фольклора, народный ансамбль «Лучница», Словацкое музыкальное издательство, Высшая школа музыкальных искусств, наконец, Союз словацких композиторов. В 1960 г. Б. Вархал основал Словацкий камерный оркестр, быстро приобретший европейскую славу. Мировым музыкальным форумом с 1970-х гг. становится фестиваль «Братиславская осень». Представители словацкой вокальной школы (Л. Попп, Э. Груберова, Г. Бенячкова, П. Дворский, С. Копчак и др.) прославились на лучших оперных сценах мира.

В композиторском творчестве на первое место выдвигается опера. Начало этому положила премьера оперы Э. Сухоня «Крутнява» (1949), ставшей на время одной из самых репертуарных послевоенных опер в Европе. Я. Циккер (1911–1989), бывший наставником нескольких поколений молодых словацких музыкантов, прежде всего — оперный композитор, создавший, наряду с Э. Сухонем, европейскую славу словацкой опере. Уже его первая опера на сюжет о народном герое-разбойнике «Юро Яношик» (1953) вошла в фонд национальной классики. Циккер предпочитал сам писать либретто своих опер на основе классических произведений мировой литературы, в том числе русской («Воскресение» по Л. Толстому, 1960) и венгерской («Осада Быстрицы» по К. Миксату, 1983). Напряженно экспрессивная музыкальная речь Я. Циккера выражала веру в человека, в лучшие качества его души. Э. Сухонь продолжил свое оперное творчество исторической фреской «Святоплук» (1960). Композитор приходит к трагически-экзистенциальному пониманию жизни человека, ведущему к этическому пафосу и катарсису, достигаемому самыми современными музыкальными техниками, что проявилось в его симфонических, концертных, камерных сочинениях 1960–1970-х гг., отмеченных также драматической балладичностью и экспрессивной лирикой. Среди композиторов следующего поколения привлекли внимание Д. Кардош, О. Ференци, Л. Бурлас, И. Зельенка.

С 1980-х гг. опера Словацкого Национального театра переживает подъем, что связано с деятельностью режиссера Б. Кришки и сценографа Л. Выходила. В драматическом театре Словакии после войны происходят структурные изменения: осуществляется национализация, основываются новые театры, в том числе в провинциальных центрах, растет профессиональное мастерство коллективов, что обусловливает обширность репертуара словацких пьес. В 1960-е гг. новые театральные тенденции, созвучные исканиям чешских малых сцен, ярко проявились в братиславском Театре на площади, руководимом В. Стрниско. Популярность снискали постановки братиславского театра им. П.О. Гвездослава. Из актеров, ут-

inslav

верждавших и развивавших профессионализм на словацкой сцене, необходимо назвать А. Багара и Й. Бородача.

Словацкий кинематограф, начало которому как школе положили фильмы П. Биелика и В. Багны, обрел свою специфику, выражающуюся прежде всего в лиричности авторского высказывания, фольклорно-мифологическом компоненте, подчеркнутой визуальности. Таковы «Полевые лилии» (1972) Э. Гаветты и ленты, пожалуй, крупнейшего словацкого режиссера Ю. Якубиско (р. 1938). Его четко выраженный поэтически-метафорический стиль, не лишенный юмора и антуражной красоты, нашел путь не только к элите и критикам, но и к широкому зрителю, получил международное признание. Его также добился своими документальными и игровыми фильмами экзистенциального характера Д. Ганак (р. 1938). Основоположником прославленной школы братиславской кинодокументалистики был К. Плицка (1894–1987), крупный фольклорист, ставший позднее одним из лучших фотографов Чехословакии. Словацкое документальное кино в творчестве Ш. Угера (р. 1930) обрело свою тематику — реальную, показываемую без прикрас, но с лирическим акцентом жизнь и судьбу обыкновенного человека. Лиризмом пронизаны и его игровые фильмы, принесшие первую международную известность словацкому кинематографу. Ш. Угер был одним из зачинателей «новой волны» в кино Чехословакии, ему также близок сюрреализм. К наследию «новой волны» обращается один из интереснейших режиссеров молодого поколения М. Шулик (р. 1962). Словацкая анимация заявила о себе ярко образным гротесковым решением исконно словацкой темы в фильме В. Кубала «Разбойник Юрко» (1976). В художественной фотографии выделяется творчество М. Гавранковой и Т. Стано, лирически относящегося к шокирующе передаваемой им телесности.

Матица Словацкая в социалистический период получает в г. Мартин целый комплекс новых зданий, при ней в Братиславе организуется Словацкий дом народного художественного творчества. Матица превращается в главный научно-гуманитарный центр и, хотя испытывает давление со стороны социалистической идеологии, остается главным хранителем традиций словацкого аутентизма. Великолепные Этнографический и Литературный музеи в г. Мартин акцентируют значение двух наиболее развитых у словаков сфер культуры.

Культура независимой Словацкой Республики (с 1993 г.) сталкивается с тем же комплексом проблем, что и культура всех новых государств постсоциалистической Европы. Идет интенсивный процесс не только переоценки и ломки старого, но и утверждения национальной культуры как государственной. Отсюда проистекает дистанцирование от чешской культуры. В культурном имидже страны превалируют культурно-исторические памятники прошлых эпох и «идиллия» маленькой аграрной страны с прекрасными старинными городками. Современная культура Словакии в этом имидже почти не представлена. Это во многом связано с ее положением в современной Словакии: она в 1990-е гг. еще переживает период становления в новом статусе, ознаменованный столкновением двух тенденций — решительной вестернизации и верности словацким аутентичным ценностям.

inslav

Библиография

Богданов Ю.В. Словацкая литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 130–1 72, 479–524, 801–826.

Богданов Ю.В. (раздел драматургии Широкова Л.Ф.) Словацкая литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995–2001. Т. 1. С. 248–316; Т. 2. С. 232–287.

Компаниченко Г. Биелик. Гаветта. Ганак. Угер. Шулик. Якубиско. // Кино Европы. Режиссерская энциклопедия. М., 2002.

Машкова А.Г. Словацкий натуризм. М., 2005.

Мельников Г.П. Культура чехов и словаков в первой половине XIX в. Культура во время Второй мировой войны. Культура чехов и словаков во второй половине XX в. // Чехия и Словакия в XX веке. М., 2005. Т. 1–2 .

Полякова Л.В. Чешская и словацкая опера XX века. М., 1983. Кн. 2. С. 114–251.

Словацкая литература. XX век. М., 2003.

Шведова Н.В. Философские мотивы в словацкой поэзии. М., 2005.

Rusinová Z. a kolektív. Dějiny slovenského výtvarného umenia. 20 storočie. Bratislava, 2000.

Slovenská hudba. // Československá vlastivěda. Hudba. Praha, 1971. D. IX. Umění. Sv. 3.

Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, 1988.

inslav

Глава 42

Серболужицкая культура

А.А. Гугнин

1. Культура периода 1890–1945 гг.

Рубеж XIX–XX вв. был одним из самых противоречивых периодов в истории Сербской Лужицы. Немецкие капиталисты прокладывали через Лужицу железные дороги, создавали на ее территории угледобывающую и химическую промышленность, строили текстильные фабрики, открывали акционерные общества и банки. Лужичане, уходившие из деревни на немецкую фабрику, попадали в среду, где излишними оказывались не только их прежние привычки и обычаи, но и сам их язык. «Младосербы», осознавшие эту опасность, по существу предлагали искать новые формы народной общности, которые смогли бы удержать ее от распада. В 1888 г. было создано Центральное серболужицкое крестьянское общество. Оно проводило разнообразную работу от обмена передовым опытом и оказания материальной помощи обедневшим хозяйствам до организации культурных мероприятий. Вслед за ним стали создаваться и другие крестьянские союзы. В 1898 г. талантливый организатор и публицист А. Барт (1870–1956) выдвинул программу объединения всех крестьянских союзов и обществ в единую национальную организацию, которая и была создана в 1912 г., получив название Домовина. Она вобрала в себя также и культурно-просветительские общества, став — впервые в истории Сербской Лужицы — действительно народной организацией.

В 1890-е гг. в верхнелужицкой культуре происходит смена поколений: умирают или отходят от творческой работы писатели, ученые и деятели культуры, определявшие подъем национального возрождения во второй половине XIX века.

inslav

В литературу вступает молодое поколение, пополнявшееся прежде всего из «Сербовки» (так называлось с 1846 г. объединение серболужицких семинаристов и студентов, учившихся в Праге), выпускавшей свой литературный журнал «Кветки» («Цветы»), где публиковались первые литературные опыты таких авторов, как Я. Барт-Чишинский (о нем см.: т. II, с. 487), М. Бедрих-Радлюбин, М. Андрицкий, Я.А. Голан, Ю. Вингер, Р. Домашка, Я. Лоренц-Залеский.

Весьма ощутимо кризис национального возрождения проявился после 1905 г., когда надолго ушел из литературной жизни Я. Лоренц-Залеский (1874–1939), умерли крупнейшие писатели национального возрождения Я. Веля-Радысерб (1822–1907) и Я. Барт-Чишинский. Кризис был вызван усиливающимся нагнетанием шовинистической атмосферы в Германии, которую М. Андрицкий в 1907 г. после выборов в рейхстаг охарактеризовал так: «Милитаризм и прусский шовинизм вступают в свою золотую эру». Организованный М. Андрицким в 1900 г. Союз серболужицких писателей прекратил свою деятельность в 1906 г. Но кризисные годы воспитали целую плеяду талантливых писателей и публицистов, определивших новый этап развития и несомненного расцвета серболужицкой литературы в период Веймарской Республики (1919–1933), когда были отменены цензурные запреты и ослабла национальная дискриминация.

Поражение Германии в первой мировой войне попытались использовать радикальные представители серболужицкой интеллигенции. А. Барт в 1918 г. возглавил Серболужицкий народный комитет, в котором разрабатывались планы провозглашения автономного государства. Требования лужичан сводились к стремлению добиться устранения все еще сохранявшейся национальной дискриминации. Но даже в Веймарской Республике этого осуществить не удалось. Образованный в 1920 г. и просуществовавший до 1945 г. «Вендский отдел» («венды» — одно из немецких обозначений серболужичан), хотя и располагался в Будишине, был немецким правительственным органом и предназначался для «поощрения растворения вендов в германстве», как гласят инструкции, где, в частности, предлагалось «всякое проявление вендского национального самосознания рассматривать и разоблачать как враждебное немецкому государству». Католическая церковь тоже внесла свою лепту в укрепление «германства»: в 1921 г. была закрыта Серболужицкая семинария в Праге. Тогда же было восстановлено епископство в Майсене, в задачу которого входило усиление немецко-католического влияния среди католиков Сербской Лужицы.

И все же Веймарская Республика оставляла немало возможностей для отстаивания национальных интересов и развития культуры. Так, на верхнелужицком и нижнелужицком языках выходило более 10 газет и журналов, в том числе популярная «Сербске новины». Регулярно издавались журналы «Лужица» и «Часопис Матицы Сербской». С 1923 г. возобновил свою деятельность Союз серболужицких писателей, став под руководством Я. Лоренца-Залеского одним из центров духовного противостояния онемечиванию. Важным очагом борьбы за национальное равноправие стал основанный в 1924 г. Союз национальных меньшинств Герма-

inslav

нии, в который вошли представители проживавших в Германии датчан, фризов, литовцев, поляков и серболужичан. Особую активность в рамках Союза развил поэт и журналист Я. Скала (1889–1945). Наиболее интенсивно в этот период проблемами серболужицкой литературы и культуры занимался чех Й. Пата, издавший в Праге самую обширную в то время «Серболужицкую хрестоматию» (1920), включавшую не только произведения 50 верхнелужицких и нижнелужицких писателей, но и переводы на верхнелужицкий язык других славянских писателей, а также статьи славянских ученых о серболужичанах. В 1925 г. Й. Пата издал образцовое «Введение в изучение серболужицкой письменности».

В дискриминационной политике национал-социалистов по отношению к серболужичанам отчетливо различаются два этапа: с 1933 г. до марта 1937 г. и с 18 марта 1937 г. до мая 1945 г. В первый период фашисты стремились ассимилировать серболужичан мирными средствами. Домовина должна была из национальной организации превратиться в территориальную, что открывало доступ в нее немцам, которые, превосходя серболужичан численностью, заняли бы ведущие позиции. В начале 1937 г. руководству Домовины был ультимативно предложен проект устава «Союза говорящих по-вендски немцев» (т. е. серболужичане должны были добровольно признать себя «немцами», хотя и говорящими «по-вендски»), при условии принятия которого сохранялись и Домовина, и лужицкая пресса. Руководство Домовины во главе с энергичным ученым-филологом и писателем П. Недо (1908–1984) отказалось признать этот устав, унижавший национальное достоинство серболужичан. 18 марта 1937 г. Домовина, не запрещенная формально, была упразднена фактически: запрет на публичное употребление серболужицких языков, ликвидация всех печатных органов Домовины, роспуск Матицы Сербской, закрытие издательства и типографии, арест архива и библиотеки, приказ об изъятии серболужицких книг из всех публичных библиотек сделали ее работу невозможной. Летом 1938 г. было запрещено преподавание серболужицкого языка в школах. Единственным общественным местом, где еще звучал серболужицкий язык, оставалась церковь: в 21 евангелической и 10 католических церквях продолжали звучать проповеди и псалмы на обоих серболужицких наречиях. Договор Германии с Ватиканом (1933) предусматривал право изданий религиозной прессы на верхнелужицком языке. Последний легальный орган серболужицкой письменности — газета католиков — была запрещена в июле 1939 г. Некоторые ее материалы представляют собой тексты с «двойным дном»: национально-патриотическое содержание преподносится в абстрагированно-религиозных сюжетах и формах. М. Навка сочинил в 1935–1940 гг. шесть «военных хоралов», которые лужичане читали и пели как религиозные тексты, но которые по существу говорили о современности и призывали лужичан к духовному сплочению перед лицом нависшей опасности. Талантливым журналистом и патриотом Сербской Лужицы заявил себя А. Андрицкий (1914–1943), активно публиковавшийся в журнале «Сербский студент», который он возглавлял в 1936–1937 гг. до последнего номера, публикуя материалы с патриотическим и антифашистским подтекстом. До 1941 г. А. Андрицкий служил

inslav

капелланом при католической церкви в Дрездене, позволяя себе критически высказываться о нацистском режиме. В январе 1941 г. он был арестован гестапо и умер от голода и тифа в концлагере Дахау. Удар по серболужицкому этносу за годы фашизма был нанесен колоссальный. Но национал-социалистам не удалось окончательно прервать преемственность культурного развития, запечатленную в подпольных репортажах М. Новака-Нехорнского, стихотворениях Ф. Метшка, О. Вичаза, Ю. Хежки, в «Эрфуртских воспоминаниях» М. Виткойц и др. В 1943–1945 гг. известный серболужицкий композитор Б. Кравц (1861–1948) создал на слова М. Навки ораторию «Война и мир», где звучит вера в разгром фашизма.

Значительных успехов достигло в первой половине XX столетия изобразительное искусство. Яркие художественные решения фольклорных мотивов отличают графику М. Новака-Нехорнского (1900–1990), создавшего циклы иллюстраций к национальной и русской классике и фольклору. Гравюры и иллюстрации преобладают и в творчестве Ханки Кравцец (1901–1990). Самым известным нижнелужицким художником стал Ф. Латк (1895–1980), создавший не только прекрасные виды озер и равнин Нижней Лужицы, но и иллюстрирации к книге стихов М. Косыка.

Верхнелужицкая литература первой половины XX в.

Из протестантских поэтов наиболее оригинальным было творчество М. Урбана (1846–1931), внесшего заметный вклад в религиозную и светскую лирику. Им написано около 400 поэтических текстов религиозного содержания, публиковавшихся в журналах, газетах, календарях и отдельными книгами (с 1904 г.). Специфика религиозной лирики М. Урбана состоит в том, что, являясь таковой по содержанию, она была свободной и разнообразной по форме: акростих, сапфическая ода, алкеева строфа, а также формы, близкие к народной песне. М. Урбан был одним из крупнейших переводчиков мировой поэзии, включая поэмы Гомера, на верхнелужицкий язык. Он написал также немало светских стихотворений, в основном национально-патриотического содержания.

Для углубления духовного содержания и развития языка верхнелужицкой литературы, ее сближения с европейскими течениями рубежа XIX–XX вв. огромное значение имела лирическая проза М. Андрицкого (1871–1908), который в 1892–1895 гг. возглавлял «Сербовку» в Праге. Для развития поэзии наиболее важное значение имели его лирические циклы «Лето», «Весна», «Зимние картинки», в которых оформился новый для серболужицкой литературы жанр стихотворения в прозе. Огромную роль в популяризации поэзии сыграл композитор, ученый и писатель Ю. Пилк (1858–1926), который не только собирал, обрабатывал и популяризировал народные легенды и песни, но и «озвучивал» стихотворения многих поэтов. В содружестве с Я. Велей-Радысербом он написал либретто первой лужицкой оперетты «Смертница» (о богине смерти), а затем и музыку к ней. Но попытки поставить «Смертницу» на сцене в этот период не увенчались успехом: она исполнялась лишь в отрывках (1903, 1904).

inslav

Й. Новак (1895–1978) опубликовал сборник стихотворений «С духом свободы» (1919), ставший поэтическим манифестом возрождения серболужицкой литературы после первой мировой войны. Патетическая лирика Й. Новака: национально-патриотические по духу и историко-мифологические по сюжетной канве стихотворные поэмы-диалоги «Невеста свободы» (1919) и «Любин и Спрева» (написана к съезду Домовины в 1928 г.) часто декламировалась на студенческих сходках 1920-х гг. Новак насыщает свои произведения национально-аллегорической символикой. Широкой популярностью пользовались стихотворения М. Навки (1885–1968), которые нередко становились народными песнями — известно около 100 песен, музыку к которым написали сам М. Навка и Б. Кравц.

Первооткрывателем новых художественных возможностей серболужицкой поэзии стал Я. Лайнерт, дебютировавший в 1923 г. путевым очерком «Серболужицкая вересковая пустошь». Он создал яркие образцы импрессионистически насыщенного, музыкально организованного стиха, передающего красоту родной природы, интимные переживания, но главное — трагедию сотрясаемого катаклизмами общественного бытия, безжалостно разрушавшего идиллию лужицкого патриархального быта. Все это отчетливо проявилось в сборнике «Пыл ликований и капли слез» (1928). Традиции Я. Лайнерта во многом продолжил Ю. Хежка (1917–1944), учившийся в Праге. В 1935 г. он начал писать статьи и стихотворения, в 1937 г. — издавать рукописную газету «Гмейска гейя», которая стала своеобразной хроникой фашистского террора в Сербской Лужице. Ю. Хежка подготовил два поэтических сборника — «На пути к другой родине» (1937) и «Поэзия малой каморки» (опубл. в 1971). Эти два заголовка символизируют духовное пространство поэзии Ю. Хежки, отмеченной чешским влиянием, основные тенденции его лирики, где звучали отчаяние, «горький плач об утрате родины... и робкая надежда», постоянно прерываемые «предчувствиями войны и разрушений».

Заметно расширились горизонты прозы. Сформировались жанры исторической повести и романа — прежде всего в творчестве М. Хандрика, Ю. Вингера, Я. Вели-Радысерба, Я. Валтара, Э. Добруцкого и Я. Лоренца-Залеского. Дидактическое начало, еще столь очевидное в притчеобразных народнических рассказах и повестях Я. Вели-Радысерба и М. Бедрих-Радлюбина, заметно ослабевает или исчезает вовсе в прозе М. Андрицкого и М. Навки. М. Андрицкий 8 лет (1895–1903) служил капелланом в Ральбицах, «самом бедном приходе под лужицким солнцем». Утонченность и напряженная чувствительность соединялись в его натуре с огромным общественным темпераментом. В 1896–1904 гг. он был редактором журнала «Лужица», а в 1903–1904 гг. редактировал к тому же и газету «Католический вестник». В число крупнейших прозаиков этого периода выдвинулся М. Навка, в 1906–1914 гг. опубликовавший в журнале «Лужица» 10 рассказов, в которых выступил продолжателем социально-критической прозы М. Андрицкого. М. Навка создает максимально опредмеченные картины действительности накануне войны: расслоение деревни, противоречия крестьянского быта, положение женщины, отхожий промысел. Его точные зарисовки разговоров женщин

inslav

во время работы в поле или мужчин в корчме близки к натуралистическим, но элементы юмора, иронии и социальной сатиры, точный отбор характерных деталей свидетельствуют о том, что в верхнелужицкой прозе успешно шло преодоление романтических традиций.

Самым крупным верхнелужицким прозаиком, осваивавшим новые художественные пространства для серболужицкой прозы XX в., приобщавшим ее к новейшим философским и литературным европейским течениям был Я. Лоренц-Залеский. В его прозе с самого начала отчетливо чувствовалась реалистическая, социально-критическая направленность, но не менее заметным было и неоромантическое начало, которое позднее, в романе «Остров забытых», подтолкнуло его к символизму. Обе эти существенные черты его дарования то воплощаются по отдельности, как, например, в реалистической повести «Картины военных маневров» (1896) или в неоромантическом цикле рассказов и очерков о таинственной жизни леса, то причудливо переплетаются с фольклорными и сказочными мотивами, как, например, в повести «Восташан» (1898) и в историко-мифологической повести «Сербские богатыри». «Остров забытых» считается духовным завещанием и важнейшим произведением Я. Лоренца-Залеского. Роман, по своему ритму напоминающий поэму в прозе, насыщен философской и нравственной проблематикой. В его сюжете и языке неожиданно сочетаются наивно-повествовательный стиль и сложнейшая абстрактно-символическая философская метафорика. Этот роман можно интерпретировать как в рамках символизма, так и — еще точнее — как серболужицкую модификацию магического реализма.

Публицистика также заметно расширила свой тематический и проблемный диапазон, усилились реалистические социально-критические аспекты. Ярким примером этого была статья Я. Лоренца-Залеского «Социализм у серболужичан» (1921). В ней трезво анализировались особенности политической, экономической и психологической атмосферы в Сербской Лужице после войны. Свыше 600 очерков и статей опубликовал в 1923–1937 гг. в газете «Сербске новины» писатель и композитор Ю. Слоденк (1873–1945). Особая роль в развитии жанра путевых очерков принадлежит художнику и писателю М. Новаку-Нехорнскому, который стремился всеми средствами сохранить национальный облик культуры. Он опубликовал в прессе свыше 200 фельетонов и очерков, высмеивавших идею расового превосходства и расовой неполноценности. Столь же активно он стремился поддержать национальное достоинство серболужичан, обращаясь к романтическим идеям славянского единства и взаимности. В 1930-е гг. его книги «В царстве Душана Сильного» (1936, о Югославии) и «По лужицким дорогам» (1937) были запрещены нацистами. Социально-критические, реалистические тенденции получили дальнейшее развитие в прозе Я. Скалы, создавшего наряду с многочисленными публицистическими статьями повесть «Старый Шимко» (1924), в которой реалистическая точность деталей сочетается с психологической глубиной и панорамностью социального анализа. В том же ключе писала и М. Кубашец (1890–1976) — первая учительница-серболужичанка.

inslav

Драматургия в межвоенный период сыграла очень важную консолидирующую роль, поддерживая столь необходимый серболужичанам дух солидарности. Выразителем этих тенденций стал в 1930-е гг. Ю. Веля (1892–1969) — автор социально-критических и антифашистских пьес «Хозяин и работник» (1931), «Дракон» (1936), а также пьес на народно-мифологические («Загубленная невеста», 1935) и исторические («Наш дом», 1937) сюжеты. Событием общенационального значения стал «Дракон», где Ю. Веля использовал христианскую легенду о Георгии Победоносце, однако подоплекой сюжета была весьма злободневная проблема сопротивления фашизму и убежденность в неотвратимости его краха.

Нижнелужицкая литература первой половины XX в.

В Нижней Лужице процессы германизации проходили гораздо интенсивнее, территории компактного проживания славянского населения были разбросаны, и это сводило почти на нет все трудоемкие усилия немногочисленной интеллигенции по сближению литературного нижнелужицкого языка с диалектами. В качестве языка междиалектного общения обычно выступал немецкий, иногда — верхнелужицкий. Попытки крупнейшего нижнелужицкого писателя К.Ф. Стемпеля (1787–1867) развивать нижнелужицкий литературный язык на собственной диалектной основе, игнорируя нормы верхнелужицкой орфографии, уже в 1860-е гг. встретили полное непонимание со стороны деятелей верхнелужицкой культуры. В 1880 г. было создано нижнелужицкое отделение Матицы Сербской, на нижнелужицком языке регулярно издавался протестантский еженедельник «Брамборски сербски цасник» («Bramborski Serbski Casnik»).

М. Косык (1853–1940) собирал народные песни, сочинял стихотворения в духе Г. Зейлера. Помимо больших поэм «Сербская свадьба в Блотах» (1880) и «Предательство маркграфа Геро» (1881), он написал обширную историческую трилогию о потере серболужицкими племенами независимости. В 1882 г. в Вербне состоялась премьера драмы М. Косыка «Прощание сербских воинов, или Пророчество старой цыганки». Но энтузиазм М. Косыка иссяк в 1883 г. Изданные книги почти не раскупались. Он попытался стать протестантским священником, но и это ему не удалось. Тогда он записался в школу евангелических священников-миссионеров в штате Иллинойс, пополнив обширную уже колонию серболужицких эмигрантов в США, где и оставался до конца жизни, поддерживая контакты с серболужицкими патриотами. Важным является то, что, смело вводя в свою лирику американские мотивы, он заметно расширил тематические горизонты серболужицкой поэзии. Особое место занимает в его творчестве индейская тема.

Другим крупным поэтом был Ф. Роха (1863–1942), редактировавший в 1908–1913 гг. евангелический ежемесячник «Всадник». В 1908 г. он издал свой единственный сборник «Венок нижнелужицких песен», который был сразу же высоко оценен ведущими критиками. Отличительной чертой лирики Ф. Рохи является приглушенность субъективного авторского начала; он словно целиком растворяет свою личность в любви к окружающей природе, к людям, с их повседневными

inslav

заботами и радостями. Красота этой лирики в ее изобразительной точности и выразительности. Ф. Рохе легко удается игра слов, благодаря этому качеству он стал одним из любимых детских поэтов. Его поэзия вся пронизана игрой и светом, он не любил изображать темные стороны жизни, не любил жалоб и стенаний, которых так много в серболужицкой поэзии.

Нижнелужицкую прозу рубежа XIX–XX вв. заметнее всего представляли К. Швеля (1836–1922), более 50 лет редактировавший газету «Брамборски часник» и его сын Б. Швеля (1873–1948), один из самых активных участников нижнелужицкой общественной и литературной жизни. Талантливый журналист, К. Швеля многое сделал для пропаганды нижнелужицкого литературного языка. В лице Б. Швели нижнелужицкая культура получила, наконец, выдающегося ученого, общественного деятеля, журналиста и издателя. Таким образом, в рассматриваемый период начинается беспрерывное развитие нижнелужицкой прессы и литературы, возникает литературная общественность и литературная жизнь. Но основная проблема остается неразрешенной: созданный усилиями писателей и журналистов нижнелужицкий литературный язык развивается в отрыве от народного разговорного языка, который продолжает существовать в форме достаточно разрозненных диалектов с заметными «вкраплениями» германизмов как в лексику, так и в грамматику.

Следующая попытка «оживить» нижнелужицкий литературный язык, сблизить его с народной разговорной речью относится уже к межвоенному периоду, когда разностороннее творчество талантливой нижнелужицкой писательницы М. Виткойц (1893–1975) способствовало расширению читательской аудитории и активизации диалога между верхнелужицкой и нижнелужицкой литературами. «Нижнелужицкие стихотворения» (1925) и сборники «Венок цветов из Блот» (1934) утвердили за М. Виткойц славу живого классика. Особая черта ее лирики состоит в органическом сплаве фольклорной и литературной традиции. Особое художественное впечатление производит пейзажная лирика М. Виткойц, ее очерки и воспоминания, где она, в частности, рассказывает, как пешком ходила из деревни в деревню, распространяя редактируемый ею «Сербский часник», пытаясь вернуть наполовину онемеченное население к родной речи. Значителен ее вклад в развитие нижнелужицкой прозы. Бесспорную художественную ценность сохраняют ее рассказы и очерки о родной природе, в которых органично соединяется тонкое поэтическое восприятие природы с реалистической зоркостью и точностью в описаниях социальной действительности. Другую группу составляют художественные пересказы местных легенд и рассказов бывалых людей. Большую поддержку нижнелужицкой литературе оказывали деятели чешской культуры (В. Срб, Л. Куба).

2. Культура 1945–1960-х гг.

В мае 1945 г. Домовина возобновила свою деятельность. В то же время сербы-антифашисты, проживавшие в Праге, а также лужичане, освобожденные из

inslav

концлагеря Дахау, основали в Праге Лужицкосербский Национальный Комитет, развернувший агитацию за выход Сербской Лужицы из состава Германии и присоединение к Чехословакии. Однако съезд Домовины 30 ноября 1946 г. отказался подчиниться Национальному Комитету, хотя вопрос о присоединении к Чехословакии продолжал вставать до 1948 г. Когда к власти в Чехословакии пришла КПЧ, Серболужицкий Национальный Комитет был распущен. Серболужские земли продолжали существовать в составе Восточной Германии — ГДР.

Активную деятельность, направленную на социальное обновление Верхней и Нижней Лужиц и возрождение национальной культуры, развернули писатели, прошедшие через антифашистскую борьбу. В 1946 г. было воссоздано Объединение серболужицких писателей, его первым председателем был избран М. Новак-Нехорнский. В 1947 г. Домовина открыла типографию и издательство; в том же году начинает выходить серболужицкая газета «Нова доба». В 1948 г. был основан первый в истории Сербской Лужицы профессиональный театр, тогда же организуется и регулярное радиовещание на верхнелужицком и нижнелужицком языках. С 1950 г. начинает выходить культурно-политический ежемесячник «Розгляд». В 1951 г. был основан Институт серболужицкого народоведения, ставший филиалом Академии наук ГДР и развернувший разностороннюю публикаторскую и исследовательскую деятельность; в университете в Лейпциге был открыт Институт сорабистики. Впервые за свою многовековую историю Сербская Лужица получила благоприятные условия для национального культурного развития. Учитывая, что в Нижней и Верхней Лужицах проживало около 60000 лужичан, можно констатировать, что серболужицкая литература в послевоенных условиях (при всех недостатках культурной политики ГДР) сумела достичь невиданного прежде расцвета, став не только важной составной частью литературы ГДР, но и выделив из своей среды целую группу ярких талантов.

Развитие серболужицкой культуры отмечено некоторыми специфическими особенностями. Важнейшая из них — сохранение двуязычия серболужичан, установившееся уже с конца XIX в. В годы нацистского режима, когда серболужицкий язык был запрещен, постепенно сократилось и число людей, говорящих и пишущих на родном языке. Послевоенные серболужицкие писатели зачастую создавали свои произведения как на немецком, так и на верхнелужицком или нижнелужицком языках. Весьма показательно в этом плане творчество крупнейшего современного серболужицкого поэта К. Лоренца (р. 1938), который лишь в процессе занятий славистикой, а также работы с книгами и рукописями своего великого деда, стал писать и на родном языке. Двуязычие серболужицких писателей и читателей способствовало углублению творческих контактов с немецкими писателями, значительному увеличению публикаций серболужицкой литературы на немецком языке, активному вовлечению богатого опыта немецкой культуры в серболужицкую послевоенную литературу. Другая важнейшая особенность — постоянный рост творческих контактов со всеми славянскими литературами. Преимущества, которые дал реальный социализм серболужичанам, были вплоть до 1970-х гг. более

inslav

очевидными, чем те новые проблемы, которые он принес. Заметной чертой первых послевоенных лет была тесная связь лужицкой и чешской интеллигенции, продолжавших контакты межвоенного двадцатилетия. В Праге выходил с двухнедельной периодичностью журнал «Наши новины. Лужицкосербский часопис» (1946), редактировавшийся выпускником пражской Лужицкой семинарии Ю. Мерчинком. Автобиографическая поэма М. Виткойц «Эрфуртские воспоминания» впервые вышла на чешском языке (Прага, 1947). И в последующие годы серболужицко-чешские литературные взаимосвязи оставались наиболее интенсивными.

После 1945 г. вернулись к общественной и литературной деятельности поэты и переводчики, активно работавшие в годы Веймарской Республики и пережившие нацистский террор. Наиболее активно как поэт в первое послевоенное десятилетие выступал Ю. Брезан (р. 1916), ставший самым известным в мире представителем серболужицкой литературы. С 1951 г. он пишет на двух языках. В 1954 г. была издана в его переводе первая антология серболужицкой поэзии на немецком языке, включавшая как классическую, так и современную поэзию.

Новое поколение серболужицких поэтов, вошедшее в литературу в начале 1960-х гг., наиболее ярко представляют Ю. Кох (р. 1936) и К. Лоренц. Но если для первого поэзия была лишь «пробой пера» на пути к прозе, то второй уже в 1960-е гг. стал ведущим поэтом обеих Лужиц. К. Лоренц родился в то время, когда его дед, писатель Я. Лоренц-Залеский, был арестован фашистами. Впоследствии К. Лоренц вспоминал, с каким любопытством и благоговением он подходил в детстве к хранившимся в доме отца книгам и рукописям, мечтая о «чуде, которое произойдет, как только — пишет он — я смогу прочитать бумаги в шкафу, что тогда для меня означало: вообще начать жить другой жизнью в другом языке...» На серболужицком языке издан его первый поэтический сборник «Новые времена — новые свадьбы» (1961). Поэт изучает топографию и историю родного края, ездит по отдаленным деревням, слушая и записывая сохранившиеся народные песни, читает произведения лужицких классиков, обнаруживая полузабытые или неизвестные тексты, в том числе рукописи своего деда. Все эти впечатления и интенсивная духовная работа находят отражение в многочисленных поэтических произведениях, которые К. Лоренц пишет как на нижнелужицком, так и на верхнелужицком языках. Двойная — эмоциональная и интеллектуальная — оптика становится отличительной чертой творчества К. Лоренца. В 1967 г. одновременно на немецком и верхнелужицком языках выходит его второй поэтический сборник «Струга. Образы нашего края». Струга — небольшая речка в Нижней Лужице — превращается поэтом в символ вечно живого исторического прошлого и противоречивого настоящего.

К числу творчески наиболее активных верхнелужицких прозаиков относился Ю. Брезан. Его сборники привлекали к себе красочностью образов, выхваченных из гущи народной жизни. Такие рассказы, как «Конь Фридолин» и «Как старуха Янчова с начальством воевала» стали хрестоматийными. Широкую известность Брезану принесла автобиографическая трилогия о Феликсе Хануше («Гимназист», «Семестр потерянного времени» и «Годы зрелости», 1958, 1960, 1964), ставшая

inslav

вехой в развитии литературы ГДР. Разоблачение фашизма в ней шло под двойным углом зрения: национальным и социальным. В юмористическом и сатирическом жанре, активно используя фольклорные приемы, успешно работал Ю. Винар (1909–1991), издавший сборник рассказов «Горшок с деньгами» (1955), юмористический роман «Грешная деревня» (1963) о конце войны и первых послевоенных месяцах в одной из лужицких деревень, а также сборник рассказов «Матильда и священник» (1961), воссоздающих некоторые характерные эпизоды довоенной жизни. Традиции Я. Гашека попытался продолжить А. Навка (1913–1998), создавший в образе солдата-лужичанина Гавштына Новотника своеобразного двойника «бравого солдата Швейка». Творчество серболужских авторов впервые в Германии получает официальное признание: в 1951 г. Национальная премия ГДР присуждается М. Новаку-Нехорнскому, Ю. Винару и Ю. Брезану. Более молодое поколение прозаиков активно заявляет о себе в 1960-е гг., когда были опубликованы произведения П. Малинка, М. Млынковой, Ѣ. Шолты, Б. Будара, Ю. Кравжи, Я. Ворнара и Ю. Коха. В творчестве названных прозаиков постепенно преодолевается дидактизм, обостряется критическое чутье, заметно раздвигается круг философских, нравственных и эстетических проблем.

3. Культура 1970–1990-х гг.

До середины 1960-х гг. в серболужицкой литературе преобладала мажорная тональность — слишком велик был контраст с предшествовавшим периодом тотальной национальной дискриминации при нацистах. Однако новые противоречия не замедлили заявить о себе уже в первые послевоенные десятилетия. Летом 1956 г. в Нижней Лужице началось строительство энергетического гиганта «Шварце пумпе»; к 1989 г. полностью исчезли с лица земли 46 лужицких деревень и поселков. Для 60000 серболужичан это имело во многом необратимые последствия: помимо уничтожения деревень и расселения жителей по разным местам (в основном в городах), повсеместно строились химические заводы, теплоэлектростанции и другие предприятия, что увеличивало приток немцев в Сербскую Лужицу. Отдельные выражения протеста со стороны населения или представителей интеллигенции, в том числе священников, рассматривались властями как проявления «национализма», «пессимизма» и «ревизионизма». С конца 1960-х гг. экологическая тема становится одной из важнейших. Параллельно с процессами индустриализации, наносившими огромный ущерб маленькому серболужицкому этносу, активизировались процессы вытеснения серболужицкого языка как основного языка в серболужицких школах.

Все эти процессы, естественно, глубоко переживались серболужицкой интеллигенцией. Никогда еще проблема двуязычия не обретала такой принципиальной остроты. В ГДР у серболужицкой литературы впервые в истории появилась перспектива резкого увеличения числа читателей. В немецком литературоведении возник даже термин «новая немецкая литература славянских серболужичан», кото-

inslav

рый, по сути, адекватно отражает новую культурную ситуацию, отчетливо обозначившуюся уже со второй половины 1970-х гг., когда на общегерманский книжный рынок, «прорвались» не только Ю. Брезан и К. Лоренц, но и ряд других авторов, причем «прорвались» благодаря своему таланту и умению писать и на немецком языке так, что их стихи и проза стали привлекать немецких читателей.

Новый этап обозначился в творчестве К. Лоренца. Он не сомневался, что серболужичанин поймет его на обоих языках, но он хотел разговаривать и с немцами, которых не воспринимал как враждебную социальную и культурную среду: и лужичане, и немцы составляли единое государство с единым социальным и духовным климатом. Драматизм поэзии К. Лоренца состоит в том, что в ней сосуществуют и полемизируют друг с другом созерцание «социалистического» человека, гордящегося возрастанием социально-экономического потенциала своей страны, и миросозерцание «нормального» человека, с ужасом наблюдающего, как уничтожаются родные деревни, пруды и озера. Все творчество К. Лоренца после «Струги» видится как осуществление вполне определенной программы с ясно очерченными эстетическими и национально-патриотическими координатами. Он развивает интенсивную творческую, организационную и издательскую деятельность, стремясь стать в равной мере признанным серболужицким и немецким поэтом и проложить тем самым серболужицкий «мост» в большую европейскую литературу. Поэтическое развитие К. Лоренца сочетало как углубление лирического самовыражения, так и нарастание сатирических и иронических элементов в экспериментальной поэзии, активно использовавшей постмодернистские приемы и средства.

Крупнейшим явлением в прозе становится роман «Крабат, или Преображение мира» (1976) Ю. Брезана[1], соединяющий три художественных пласта: фольклорно-мифологический, исторический и научно-фантастический. Книга стала «эпопеей серболужицкого народа». Философско-эстетическая переориентация писателя, позволяющая говорить о качественно новом этапе его творчества, была вызвана событиями 1989–1990 гг. и отразилась даже в названии второго тома дилогии «Крабат, или Сохранение мира» (1994).

Другим крупным прозаиком рассматриваемого периода стал Ю. Кох, пишущий на обоих серболужицких и на немецком языках. Ю. Кох обновил сюжеты и темы, изменил характер конфликта, отказавшись с начала 1970-х гг. от широких эпических полотен, он одновременно субъективизировал свою прозу, усилил национальный элемент, который начал превалировать над социальным. Ставшая

[1] Интересная литературная судьба ожидала легенды о Крабате, впервые записанные серболужицким композитором, историком и этнографом Ю. Пилком. Они были изданы на немецком и серболужицком языках еще в 1896 г., но тогда не привлекли внимания. В 1954 г. М. Новак-Нехорнский издал литературную переработку народной легенды «Магистр Крабат». Ю. Брезан, сразу же после выхода «Магистра Крабата», перевел книгу на немецкий язык, затем издал на серболужицком и немецком языках свою собственную беллетризованную переработку — повесть «Черная мельница» (1968), а позже использовал весь известный материал в философско-фантастическом романе «Крабат, или Преображение мира».

inslav

одной из важнейших для Ю. Коха экологическая тема разрабатывалась им в прозе с такой же остротой, как К. Лоренцом в поэзии. На уровне художественной идеи Ю. Кох тяготеет к миру дохристианских реликвий, к магическому миросозерцанию, где все вещные элементы мира находятся в неразрывных взаимосвязях — их Ю. Кох рассматривает особенно пристально. Среди его произведений можно выделить повесть «Виш́невое дерево» (1984), философскую повесть-сказку «Пинтлашк и золотая овца» (1983), магический детектив «Багола. История одного браконьера» (1985).

В несколько более камерном ключе развивалась проза А. Стаховой (р. 1948), с первых же рассказов и повестей естественно вписавшейся в литературу ГДР 1970-х гг. Тонкий психологизм, недоговоренность, полутона, легкая грусть, но и способность к иронии, к взгляду на героев со стороны — вот отличительные черты прозы А. Стаховой.

Центром культурной жизни Сербской Лужицы в течение всего послевоенного периода был Будишин, исторический центр Верхней Лужицы. Литература на нижнелужицком языке развивалась после 1945 г. далеко не столь интенсивно, как верхнелужицкая. Выдающуюся роль в собирании и изучении нижнелужицкой письменности и литературы в этот период сыграл историк, филолог и писатель Ф. Метшк (1916–1990). Несмотря на существование с 1948 г. профессионального Серболужицкого народного театра в Будишине драматургия выглядит явно беднее, чем лирика и проза. Выделяются лишь комедии-гротески К. Лоренца.

В 1990-м г., с присоединением ГДР к ФРГ, завершился очередной этап в истории серболужицкой культуры. Прошедшие 45 лет — при всех возможных оговорках — стали периодом расцвета серболужицкой литературы, впервые получившей широкий выход в немецкоязычную читательскую аудиторию и значительно укрепившей свои позиции в европейских масштабах. На сегодняшний день сосуществуют и дискутируются несколько концепций развития национальной культуры. Заметную роль в формулировании тех или иных позиций среди населения по-прежнему играет церковь — как католическая (за последние десятилетия заметно упрочившая свои позиции), так и протестантская. У авторов, пишущих на верхнелужицком и нижнелужицком языках остается и в условиях объединенной Германии достаточно возможностей для публикации своих произведений: созданный в 1991 г. «Фонд для серболужицкого народа» располагает средствами, чтобы оказывать финансовую помощь издательству «Домовина» (с учетом издаваемых там же журналов и газет), Серболужицкому институту, Немецко-серболужицкому народному театру и т.д.

Библиография

Гугнин А.А. Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. М., 1997.

Гугнин А.А. Серболужицкая литература XX века в славяно-германском контексте. М., 2001.

inslav

Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte. Hrsg. von D. Scholze. Bautzen, 1993.

Geschichte der Sorben. Bautzen, 1976. Bd. 3. Von 1917 bis 1945.

Mirschin M. Sorbische Kunst. Die zwanziger und dreißiger Jahre. Bautzen; Budyšin, 1992.

Nowotny P. Dolnoserbske pismowstwo 1918–1945. Budyšin, 1983.

Perspektiven sorbischer Literatur. Hrsg. von W. Koschmal. Kцln; Weimar; Wien, 1993.

Přinoški k stawiznam serbskeho pismowstwa lět 1945–1990. Budyšin, 1994.

Prunitsch Ch. Sorbische Lyrik des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zur Evolution der Gattung. Bautzen; Budyšin, 2000.

Scholze D. Stawizny serbskeho pismowstwa. 1918–1945. Budyšin, 1998.

Stone G. The Smallest Slavonic Nation: The Sorbs of Lusatia. London, 1972.

inslav

Глава 43

БОЛГАРСКАЯ КУЛЬТУРА

К. Аврамов (Болгария)

Болгария — наследница богатого культурно-исторического прошлого, которое заложено в основах европейской цивилизации. Однако историческая судьба предопределила ей мрачный период пятивекового османского владычества, во время которого не только остановился ее подъем, но было уничтожено огромное количество материальных памятников культуры, отнята возможность образовательного и культурного развития. Новый этап обозначило болгарское Национальное возрождение. В результате победоносной освободительной для болгарского народа русско-турецкой войны, начавшейся после подавления и утопления в крови Апрельского восстания (1876 г.) порабощенных болгар, была восстановлена болгарская государственность. После освобождения Болгарии (1878 г.) прошли бурные годы соединения Княжества Болгарии с Восточной Румелией и сербско-болгарской войны. Новое столетие страна встретила в обстановке относительного спокойствия, стремления не только к материальному, но и к духовному созиданию.

От Освобождения до начала XX в.[1]

Освобождение Болгарии благодаря русско-турецкой войне 1877–1878 гг. создало условия для развития болгарской культуры нового типа, ориентированной на ведущие страны Европы, прежде всего Россию. В России продолжает полу-

[1] Текст этого раздела (до материалов о народных читалищах и музеях) составлен редактором тома по публикациям М.Г. Смольяниновой, В.И. Злыднева, Е.П. Львовой, М. Цончевой (см. Библиографию).

inslav

чать образование болгарская молодежь, формирующая затем болгарскую интеллигенцию. Отставание культурного развития Болгарии от общеевропейского, вызванное многовековым османским гнетом, было очевидно несмотря на ценности, созданные Национальным возрождением. После освобождения начался процесс институализации болгарской культуры. За короткий исторический период культура страны перешла от позднесредневекового типа к современному, соответствующему западной и русской культуре рубежа XIX–XX вв. Такой ускоренный процесс развития обусловил спрессованность культурных явлений и динамизм культурной трансформации. Положительную роль в этом процессе сыграла демократическая Тырновская конституция 1879 г., по которой Болгария стала конституционной монархией с Народным собранием. Детерминированное историей болгарское русофильство оставалось господствующим общественным настроением, которому, однако, противостояло усиление «немецкого курса» (политика князя, затем царя Фердинанда Кобургского). Начался трудный процесс выработки «болгарской национальной идеи», вызвавшей острые разногласия среди болгарской интеллигенции. По инициативе премьер-министра С. Стамболийского издавалась специальная книжная серия «Болгарское отечество».

В 1880-е гг. центрами культурной жизни Болгарии становятся Пловдив (столица Восточной Румелии), затем София, превратившаяся из незначительного поселения в столицу страны.

В культуре Болгарии конца XIX в., как, впрочем, и всего XIX в., резко доминировала литература, определявшая духовно-интеллектуальную жизнь нации и отражавшая все аспекты жизни болгарского народа. В литературе после Освобождения обозначились три линии: 1) воспевание освободительной борьбы (И. Вазов, З. Стоянов), 2) критика современности (И. Вазов, А. Константинов), 3) идеализация патриархальной жизни крестьянства (писатели-народники Т. Влайков, М. Георгиев, Ц. Церковский).

Крупнейшим явлением не только литературы, но и всей новой культуры Болгарии стало творчество И. Вазова (1850–1921), оставившего глубокий след в ее развитии. Он начинал как поэт, переживающий страдания своего народа (стихи об Апрельском восстании 1876 г., сборник «Печаль Болгарии», 1877) и воспевающий его освобождение благодаря России (сборник «Избавление», 1878). Вершиной болгарской патриотической поэзии стал цикл поэм И. Вазова «Эпопея забытых» (1881–1884) — своего рода национальный героический эпос, панорама эпохи Национального возрождения. Живя в Пловдиве, И. Вазов ведет активную деятельность: он председатель литературного общества, главный редактор журнала «Наука», вместе с К. Величковым основывает литератрный журнал «Зора» и газету «Народни глас». Лирика И. Вазова 1880-х гг. разнообразна по темам и жанрам, его интересуют политика, труд крестьян, путешествия, природа, жизнь общества.

Проза И. Вазова поначалу носит мемуарный характер. Классикой стали его романы «Отверженные» (1884) о болгарских эмигрантах в Румынии и «Под игом»

inslav

(1890), написанный в Одессе, куда писатель вынужден был уехать из-за преследований русофилов в Болгарии. Роман приобрел широкую известность, он переведен на основные языки мира. В романе И. Вазов, по его словам, поставил целью «изобразить жизнь болгар в последние дни рабства и революционный дух Апрельского восстания». В 1890-е гг. внимание И. Вазова обращено к современности. Его повести, рассказы и очерки с сочувствием изображают трудную жизнь простых людей-тружеников, сатирически рисуют образы «новых болгар» — представителей мелкой буржуазии, рвущихся к богатству и политической власти. Драматургия И. Вазова: социально-бытовые пьесы, исторические драмы, авторские инсценировки романов и поэтических произведений, оказала большое влияние на становление болгарского театра. Многогранное творчество И. Вазова имеет огромное значение для болгарской культуры: он продолжил традиции Национального Возрождения, создал новый жанр романа, расширил тематику литературы, утвердил реализм как художественный метод.

Самым значительным явлением в обширной мемуарной литературе стали «Записки о болгарских восстаниях» (изд. 1884–1892) З. Стоянова (1850–1889) — активного участника революционных событий 1870–1876 гг. Это своеобразная народная летопись-хроника, получившая в болгарской культуре статус одной из главных книг для болгарина. Мемуары «В темнице» (1899) многогранного деятеля политики и культуры К. Величкова повествуют о страданиях и несломленном духе борцов за освобождение Болгарии.

Творчество писателей-народников воспевало старину, обычаи и направляло молодую болгарскую интеллигенцию, особенно учителей, на конкретную работу в народных массах. Народники считали литературу средством просвещения и воспитания нравственности, хранилищем «народного духа». Таковы повести, рассказы и очерки Т. Влайкова. Мудрость и справедливость крестьянства, сохраняемые им даже в условиях многовекового ига, а затем уже и в свободной Болгарии, где его положение мало в чем улучшилось, воспевает в реалистических по форме рассказах М. Георгиев. Поэзия народников представлена Ц. Церковским, опиравшимся на фольклор.

Уродливые стороны процесса превращения Болгарии из страны средневековой в капиталистическую породили сатирическую литературу (С. Михайловский, А. Константинов и др.), бичующую новые нравы. Вершиной болгарской сатиры стала повесть «Бай Ганю» (1895) А. Константинова (1863–1897), учившегося в России, а затем пешком исходившего всю Болгарию и на деле узнавшего народную жизнь. Имя героя повести — «нового болгарина», мелкого торговца, становящегося крупным дельцом и политиком, человека невежественного, грубого, но очень активного, рвущегося в Европу, стало именем нарицательным в Болгарии, что возбудило ненависть реальных «бай Ганю» к писателю, ярко отразившему ломку социального уклада Болгарии и появление негативного героя. А. Константинов был убит наемными убийцами, но созданный им образ стал неотъемлемой частью болгарской культуры.

inslav

А. Страшимиров (1872–1937) — выдающийся прозаик, драматург, публицист, политик — испытал влияние народничества и социал-демократии. Его проза остро социальна, его волнуют нравственно-психологические проблемы (романы «Смутное время», 1899, «Осенние дни», 1902). В рассказах и повестях 1990-х гг. А. Страшимиров предстает как писатель острой социальной направленности.

Значительных успехов достигают гуманитарные науки. Чех К. Иречек пишет первую научную «Историю Болгарии», принимает участие в создании Национального музея и библиотеки в Софии. И. Шишманов становится крупнейшим филологом, профессором Софийского университета, фольклористом, издателем сборников народного творчества, повлиявших на развитие национальной культуры.

Стемительное развитие болгарской драматургии на рубеже веков (пьесы И. Вазова, А. Страшимирова и др.) привело к быстрой профессионализации болгарского театра. В 1892 г. в Софии формируется первая постоянно действующая драматическая труппа «Слезы и смех», преобразованная в 1904 г. в Народный театр. Возникают многочисленные передвижные и провинциальные театры.

Значительное развитие в болгарской мысли рассматриваемого периода получили идеи социализма и революционного преобразования общества. Главным идеологом социализма стал Д. Благоев (1856–1924) — крупный общественный и культурный деятель. Он учился в России, где стал марксистом и основателем первой в России марксистской группы (1883), в Болгарии он основал Болгарскую рабочую социал-демократическую партию (1891). Д. Благоев участвовал в создании таких крупнейших периодических изданий, как журналы «Современни показател» (с 1885), «Ново време» (1897–1923), газета «Работническо дело» (с 1897). Необходимо отметить, что социализм в болгарском обществе воспринимался как «новый гуманизм», поэтому он оказал существенное влияние на болгарскую интеллигенцию, видевшую в нем продолжение освободительных идей Национального Возрождения. В эстетике Д. Благоев отстаивал марксизм, ориентируясь на Г.В. Плеханова, считавшего литературу «зеркалом общественного развития». Д. Благоев положительно оценивал опыт Национального возрождения и творчество современных писателей-реалистов, обращая особое внимание на художественность формы. Однако вульгарный социологизм марксистской эстетики также был присущ Д. Благоеву.

В изобразительном искусстве Болгарии обозначился новый этап. На первый план выдвигается жанровая живопись, повествующая о жизни крестьянства с его патриархальностью, живой традицией обрядов и обычаев, связью с землей и природой. Стиль живописи — натуралистически-повествовательный, проникнутый сочувствием к крестьянской доле, во многом близкий русским передвижникам. Болгарские художники еще учатся за границей, в родной стране они занимаются не только художественным творчеством, но и активной общественной деятельностью. В 1893 г. создается Общество поощрения искусства в Болгарии, которое организует (впервые в стране) выставочную деятельность, издает журнал «Изкуство». В Пловдиве в 1882 г. проходит Первая болгарская земледельческо-промыш-

inslav

ленная выставка с большим художественным отделом. В 1896 г. в Софии основано Рисовальное училище, позднее переросшее в Художественную Академию, что решило вопрос обучения будущих художников на родине.

Большой вклад в становление новой болгарской живописи внесли два чешских художника — И. Мрквичка и Я. Вешин, для которых Болгария стала второй родиной. И. Мрквичка (1856–1938) стал первым директором Рисовального училища. Его картины (самая знаменитая — «Рученица», 1894) изображают крестьянство, его труд и отдых. Особое внимание художник уделяет проявлениям традиционной культуры, он этнографичен, описателен, но в то же время его картины в совокупности создают панорамный образ народного бытия. Я. Вешин (1860–1915) обогатил болгарскую живопись новыми колористическими и пластическими решениями. Он отходит от этнографизма, обращая внимание на тяжесть и изнурительность крестьяноского труда. Он выдающийся баталист, создававший официальные, парадные полотна; в то же время его цикл, посвященный 25-летию битвы на Шипке, пронизан чувством величия военного подвига, а в «Балканской серии» (1913–1914) художник показывает суровые будни войны, его главным героем становится простой солдат. А. Митов (1862–1930), чье творчество формировалось под влиянием идей Д. Благоева, прославился как мастер жанровой живописи (особенно привлекают внимание изображения базаров), портрета, пейзажа, в особенности городского. Как баталист, запечатлевший Балканские войны, он показывает суровую, неприглядную правду войны. И. Ангелов (1864–1924) поэтично живописует крестьянский труд, особенно художник любит тему жатвы. К началу XX в. в его полотнах нарастает драматизм, возникает обобщенный образ болгарского крестьянина. У И. Ангелова, как и у Я. Вешина, в жанровых картинах чрезвычайно важна роль пейзажа. Реализм в искусстве переживает свой расцвет в 1890-е гг., его традиции надолго сохраняются в болгарском искусстве XX в.

Необходимо отметить, что активное участие в становлении новой болгарской культуры после Освобождения принимают деятели культуры из других славянских стран и земель, прежде всего из России, а также Чехии. Это вызвано распространением во второй половине XIX в. «славянской идеи», желанием помочь порабощенным славянским народам в их стремлении к свободе. Такая деятельность усиливала идею славянской культурной общности.

После Освобождения начинается строительство системы образования. По Тырновской конституции 1879 г. вводится всеобщее начальное образование. Средние учебные заведения создаются по типу российских. В 1888 г. основаны Высшие педагогические курсы (с 1889 г. — Высшая школа), ставшие основой создания в 1905 г. Софийского университета им. Климента Охридского.

В это же время народные читалища — эта специфическая болгарская форма общественного проявления в духовной сфере (читалище — клуб, дом культуры, имеющий библиотеку-читальню), родившаяся в середине XIX в. и внесшая незаменимый вклад в освобождение от иноземного рабства, — неутомимо продолжают свою народнополезную деятельность. Читалища — этот демократичес-

inslav

кий институт, поистине народное творение, создавшее свои непреходящие традиции, — имелись почти во всех населенных пунктах. Находясь в непосредственной близости к людям, они поддерживали пробуждение их национального самосознания, заботились о развитии просвещения и культуры. Вместе с церковью читалище продолжало быть естественным притягательным центром духовной реализации свободного болгарского общества, направляя его социальную энергию, утоляя его жажду к знаниям.

Читалища стремились пополнять и обогащать фонд книг и периодических изданий своей библиотеки, которая была доступна каждому читателю. В задачи, которые ставили перед собой читалищные настоятельства (попечительские советы), входили организация вечерних школ и курсов по обучению грамоте (в 1900 г. грамотность населения составляла всего 23,9 %), способствовавших повышению уровня просвещения и культуры населения, а также создание художественных школ, различных кружков, сцен, мастерских и других форм самодеятельного искусства.

Демократические традиции эпохи болгарского Национального возрождения являются здоровой основой, на которой видные общественные деятели и ученые создают библиотечную систему и библиографию страны в стремлении догнать передовые в литературном отношении государства. Особую роль в развитии библиотечного дела сыграло создание национальной библиотеки. Софийская публичная библиотека открыта еще в год освобождения Болгарии от османского владычества (1878 г.), а в следующем, 1879 г. она перешла в подчинение Министерства народного просвещения и переименована в Болгарскую народную библиотеку.

Интересно, что в библиотеке был и музейный отдел, который впоследствии стал Народным музеем. В нем обособляются три коллекции: древностей, этнографическая и нумизматическая, начинается комплектация художественного отдела.

В 1905 г. состоялось официальное открытие экспозиции первого государственного музея, что заложило основы музейного дела в Болгарии. Еще раньше (в 1876 г.) в г. Русчук (ныне Руса) был открыт частный «анатомический музей», где были представлены препарированные животные, а увлекавшийся естественными науками князь Фердинанд создал в 1889 г. Царский зоопарк и Царский естественнонаучный музей.

Важную страницу в истории музейного дела представляет создание сети военно-исторических музеев. В 1896–1902 гг. воздвигнут уникальный храм-памятник в с. Шипка, увековечивший память о воинах, павших в русско-турецкой войне. В 1904 г. начинается благоустройство Парка имени русского генерала Скобелева, а в 1907 г. открывается мавзолей-костница в г. Плевен. В том же году открывают двери дома-музеи в селениях Бяла, Горна-Студена, в Плевене, которые становятся частью единого комплекса плевенских военно-исторических музеев.

inslav

С начала XX в. до конца первой мировой войны

Первое десятилетие XX в. вносит коренные перемены во все области общественной и частной жизни болгарина. Особенно выдающимся оно стало в культурном отношении. Отдельные виды искусства все более осязаемо занимают свое место в повседневной жизни людей, играют важную роль в духовном общении и обмене идеями. Удовлетворяются ожидания насыщенной развлечениями и социальными контактами жизни прогрессивно мыслящей, обращенной к Европе интеллигенции, желающей видеть болгарскую действительность радикально измененной. В этот период появляется ряд ярких произведений талантливых творцов.

Особенно широкое поле открылось для расцвета **архитектуры**. Градостроительство и благоустройство, возведение жилых построек, общественных, просветительных, культурных и культовых зданий требуют разнообразных архитектурных решений.

Для разработки кадастровых планов местные органы власти — общины приглашают европейских урбанистов. В качестве образцов используются самые передовые для того времени европейские градостроительные решения, благодаря чему болгарские селения постепенно приобретают городской вид. В Софии грязные труднопроходимые переулки и узкие улицы начинают уступать место новым бульварам, некоторые из них даже вымощены специально заказанной за границей желтой брусчаткой. В центре городских площадей воздвигаются памятники. Еще в 1900 г. на софийских улицах вспыхивают первые электрические лампочки, а в начале следующего года по главным софийским бульварам начинают двигаться трамваи.

В строящихся общественных зданиях и других монументальных сооружениях господствует дух архитектуры Центральной Европы XIX в. Некоторые строения, спроектированные в основном зарубежными зодчими, выполнены в стиле неоренессанса, венского необарокко с элементами эклектики. В 1906 г. конкурс на строительство Софийского университета выиграл парижский архитектор Бреансон, а на возведение здания Рисовального училища — русский архитектор А.Н. Смирнов. Авторы построенного в 1907 г. Народного театра — венские архитекторы Г. Гельмер и Ф. Фельнер.

Разнообразным стилевым оформлением отличаются массово появляющиеся в это время здания учебных заведений, банков, больниц, железнодорожных вокзалов и др. Архитектура жилых строений, предназначенных для быстро разбогатевших слоев городского населения, проектируется в основном болгарскими зодчими. Получив образование на Западе, они приносят оттуда новые объемно- пространственные и стилевые решения. Однако разнообразные европейские неостили ведут к космополитическому унифицированию архитектурного образа новых зданий и исчезновению оригинальности возрожденческого характера болгарских городов. Молодые архитекторы реагируют на это попытками создать и использовать национально-романтический архитектурный стиль, но это наблюдается, к сожалению, только в отдельных случаях.

inslav

Возведение новых церквей удовлетворяет стремление болгарских православных христиан свободно выражать свои религиозные чувства, веками подавляемые поработителями. Скромные по своему виду возрожденческие храмы начинают уступать место масштабной культовой архитектуре. На остатках римских терм в Софии русский архитектор Васильев воздвигает церковь «Святая Неделя», отвечающую потребности в представительном кафедральном храме. Патриарший храм Святого Александра Невского в столице воздвигнут в память и благодарность русскому народу и царю-освободителю — императору Александру II. Его проектировал известный русский архитектор А.Н. Померанцев. Истинные шедевры росписи этого храма, являющего собой вершину монументального церковного строительства на Балканах, создали знаменитые российские живописцы. При написании сцен с болгарскими святыми проявили себя молодые талантливые болгарские художники. На средства, собранные в России в с. Шипка строится церковь в память о русских воинах, погибших на полях сражений русско-турецкой войны. В чисто русском стиле по русскому проекту в 1912 г. в Софии построен храм Святого Николая (его называют Русской церковью).

Параллельно с созданием материальной базы нового болгарского государства духовная сфера обогащается новыми литературными произведениями. После эпохи Национального возрождения, когда пробуждается и формируется национальное самосознание и создается национальная культура, в которой первостепенную роль играет искусство слова, наступает коренной перелом. Основы болгарской литературы нового европейского типа, сложившиеся традиции и накопленные классические ценности, созданные такими мастерами пера, как Л. Каравелов, Х. Ботев, П.Р. Славейков и, прежде всего, И. Вазов, уже рассматриваются как устаревшие. Необходимость создания другой, более современной, модерной литературы ведет к столкновению между старым и молодым поколением литераторов. Эти перемены оказывают существенное влияние не только на дальнейшее развитие болгарской культуры, но и на общественную и политическую жизнь в целом.

Как идеолог современного направления в болгарской литературе утверждается П. Славейков (1866–1912) — неформальный лидер круга, образовавшегося около литературного журнала «Мисъл» («Мысль»), издаваемого критиком К. Крыстевым. Носитель новых духовных ценностей и культурных идеалов журнал собрал вокруг себя значимых по своему литературному творчеству мастеров пера. Среди них особенно выделяется поэт с неукротимым темпераментом и революционным порывом к самопожертвованию во имя народной свободы — П. Яворов (1877–1914). Хотя всей душой П. Яворов рвется сгореть в огне борьбы за освобождение остающихся все еще порабощенными братьев-славян, он находит свою гибель в пепелище личной драмы. Трагизм его жизни, положившей начало новой драме болгарского духа, сочетается с покорением поэтических вершин, соизмеримых с высотами современной мировой литературы. Близко к П. Яворову в этом литературном круге стоит писатель П. Тодоров, творчество которого наполнено

inslav

мечтательностью, смирением и кротостью. Близок к ним и лирик с трагической чувствительностью Д. Бояджиев.

Символизм как художественное направление в бóлгарской культуре дает простор для проявления таланта блестящих лириков. Своим исповедальным творчеством они доводят до музыкального совершенства возможности болгарского языка, с тонким чувством раскрывают сокровенные глубины болгарской душевности. В этой поэтической плеяде блистают имена таких авторов, как Т. Траянов — один из родоначальников болгарского символизма, Д. Дебелянов, выразивший отчуждение, душевные терзания и одинокие вопли современного человека в многолюдной толпе и погибший в безумной мировой бойне, а также преждевременно погибший Х. Ясенов. К этому созвездию можно отнести и имена таких значимых поэтов, как К. Христов, нежный лирик Н. Лилиев, Э. Попдимитров, Л. Стоянов, разносторонний автор Н. Райнов.

Замечательный беллетрист Э. Пелин (псевдоним Д. Иванова, 1877–1949), в произведениях которого сочетаются современность и традиции, является неоспоримым мастером рассказа, непревзойденным «певцом болгарской деревни». Своим пером он реалистично не только воссоздает сельские быт и проблемы, но, рисуя волнующие образы героев, делает акцент на индивидуальных человеческих ценностях, имеющих глубокие народные корни. С другой стороны, в отличие от тематической направленности произведений Э. Пелина творчество Георгия Стаматова (1869–1942) — типично «городское», саркастично отражающее атмосферу социальной разрухи, коррупции, политической развращенности и упадка нравов. Значимые произведения создают писатели-народники Ц. Церковски и Т. Кунев, «пролетарские» писатели Г. Кирков и Д. Полянов.

В начале века создают драматургию, ставшую впоследствии классической, такие авторы, как П. Тодоров («Каменщики» и «Самодива»), П. Яворов («У подножия Витоши» и «Когда ударил гром»), А. Страшимиров («Вампир»). Увидели свет пьеса И. Вазова «Хыши» («хыш» — болгарский революционный эмигрант в Румынии в период турецкого ига) и его комедии «Газетчик», «Поединок», «Карьеристы». Эти пьесы послужили ощутимым толчком к развитию болгарской драматургии, она становится чувствительной к реальным переменам, способной проникать в болгарскую душу и мотивировать характеры и конфликты.

Рука об руку с литературным творчеством идет и книгоиздательство. Создаются условия для выпуска книг и периодических изданий. Из-за границы в страну перевозятся типографии. Закупается новое печатное оборудование — прежде всего наборные, полуротационные и ротационные печатные машины. В начале века в Болгарии было 150 типографий, причем они продолжают множиться усиленными темпами, и за два десятилетия их число достигает 203.

В это время предпринимаются попытки ввести новый стиль в издательском деле. Издатели способствуют утверждению новых литературных имен, меняют облик книг, осознается необходимость в правовой защите интеллектуальной собственности, соответствующей гонорарной политике.

inslav

Издательская продукция растет в количественном отношении, и накануне Балканских войн в стране ежегодно выпускается более 1700 изданий. Наряду с отечественной литературной продукцией расширяется издание переводной художественной литературы. По количеству названий ведущая — русская классическая литература.

На пороге XX в. болгарский театр переживает переход от любительского к профессиональному. В отличие от частных театральных трупп в Болгарском княжестве, государство субсидирует столичную труппу «Слезы и смех», которая успешно работала более десяти лет. На ее сцене выросло поколение талантливых актеров, прежде всего последователей русской театральной школы. Среди тех, кто творчески овладевал богатствами русского театра, преломляя его через призму нашего национального своеобразия, заслуживают быть отмеченными В. Кирков, И. Попов, А. Будевска, К. Сарафов, И. Димов. Они сотрудничали с получившими образование у западноевропейских педагогов С. Огняновым, В. Игнатиевой, В. Николовым.

Развитие театра «Слезы и смех» связано с развитием национальной художественной мысли и с репертуаром пьес современных болгарских авторов. Стремясь подняться до европейского уровня сценического искусства, он включал в свой репертуар пьесы Л. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова, Г. Ибсена, А. Франса, О. Уайльда и других европейских драматургов. Естественно, что этот театр, накопивший богатый опыт и создавший традиции, выполнял миссию национального лидера. В соответствии с этой ролью, поддерживаемый государственными институтами, он получает название «Народный театр» и все более утверждается как «первая сцена» страны. Присутствие в этот период в Народном театре таких творческих личностей, как П. Славейков и П. Яворов, создает атмосферу взыскательности и подчеркнутого внимания к сценичному слову, отстаивания тенденции к синтезу эмоционального и интеллектуального начал, развития актерского чутья к национальному не только при трактовке бытовых отношений, но и при раскрытии психологического своеобразия героев болгарской драматургии.

В 1905 г. ряд видных актеров Народного театра (К. Сарафов, А. Будевска, Х. Ганчев и др.) выражают недовольство эклектичной репертуарной политикой, режиссерскими неудачами. Эти единомышленники уходят из театра и, убежденные в правильности реформаторской эстетики К.С. Станиславского, создают «Свободный театр» в «морской столице» Болгарии — г. Варна. «Свободный театр» отразил кризисные процессы в индивидуальном сознании, наиболее остро выражавшиеся среди интеллигенции. Он стал выразителем стремлений общества, культурные запросы которого к тому времени уже возросли, иметь театр с обновленными идеями, использующий современные выразительные средства, находящийся под влиянием европейской эстетической мысли, театр, более тесно связанный с действительностью и литературными процессами.

Одновременно с этим оформляется творческая биография все большего числа недавно возникших городских и общинных театров в провинции, а также немалого количества бродячих или размещенных в столице частных трупп.

inslav

В области музыки в 1900 г. можно отметить событие, послужившее толчком к развитию этого вида искусства в последующий период. В г. Казанлык энтузиасты-любители поставили первую болгарскую оперу — «Беднячка» Э. Манолова. В 1903 г. сравнительно бедную картину музыкальной жизни страны обогатил первый съезд Музыкального союза. Музыкальные силы в Княжестве Болгария выросли на основах новой музыкальной грамотности, привнесенной прибывшими в Болгарию после ее освобождения от османского владычества чешскими музыкантами. Рядом с получившими музыкальное образование молодыми барышнями на исполнительском подиуме все чаще появляются и серьезные музыканты, как например, скрипач и композитор П. Наумов.

Развивается и получает и все более широкое распространение хоровое искусство, чему способствует изучение церковного пения и введение в школах обучения пению. Начинается формирование оркестров, создается множество музыкальных обществ. В 1904 г. рождается Музыкальное училище, а в 1921 г. — Музыкальная академия, где готовятся молодые кадры профессиональных музыкантов. Издатели начинают выпускать музыкальную литературу, необходимую для школ и хоров.

Ставятся оперные спектакли, значимые симфонические произведения включает в свой репертуар Гвардейский оркестр (дирижер Г. Атанасов). В целом это было время создания и укрепления важных музыкальных институтов и оживления музыкального творчества.

XX в. застает болгарское изобразительное искусство на подъеме, ориентированным на европейские традиции. Основы, заложенные ранее, помогают обновлять это искусство, преодолевать отставание, обусловленное историческим развитием страны и отсутствием нормальных условий для художественной жизни во время пятивекового османского владычества. Естественно, болгарские художники ведут поиски пути своего утверждения в европейском духовном пространстве, ибо чувствуют себя сязанными с культурной общностью Европы. В 1921 г. создана Художественная академия. Устраиваются художественные выставки, проводятся лекции и беседы. Все это помогает посеять семена художественного просвещения в стране, где до недавнего времени единственным визуальным образом была икона.

Объединение художников «Современное искусство», где подвизаются многие художники, учившиеся в Мюнхене, Флоренции, Турине, а также те, кто учился в стенах родного Рисовального училища и продолжил свое образование в Париже, является иллюстрацией перемен, наступающих под влиянием новых веяний в европейском искусстве с приходом символизма, импрессионизма и сецессии. Влияние этих течений почти всегда сочетается и взаимосвязано с национальной школой, воспитывавшей болгарского автора.

Бесспорная заслуга в утверждении пейзажного жанра принадлежит Н. Петрову. Свой зачимый вклад внесли также Б. Михайлов, А. Михов, Х. Йончев-Крискарец, А. Мутафов, С. Скитник, Н. Танев, Б. Денев, П. Морозов. Портреты, мастерски написанные Ц. Тодоровым, Н. Мариновым, Н. Михайловым, С. Ивановым,

inslav

Е. Карамихайловой, Е. Консуловой-Вазовой, представляют галерею образов болгарской интеллигенции тех лет.

Изобразительное искусство того периода, проникнутое аутентичностью болгарского духовного мира, остается в поле традиционного и классического. В своих произведениях болгарские авторы проявляют подчеркнутую сдержанность в отношении того, что происходит в центрах европейской художественной жизни, не увлекаясь левыми художественными течениями.

Появление на болгарском культурном небосклоне седьмого искусства — кино носит скорее ориентальный привкус и не вызывает ожидаемого внимания. Поистине благодаря возникновению «синематографа» впервые публично демонстрировались «движущиеся фотографии» — сначала в Русе, а потом в Софии и других крупных городах страны. Показ кинолент в Болгарии начинался в палатках и деревянных бараках, почти два десятилетия кино было обречено путешествовать на повозках и телегах, а «киношникам» приходилось ночевать в дешевых трактирах и провинциальных гостиницах, радуя в основном простолюдинов и детей.

В стремлении удовлетворить новые потребности в развлечениях в 1908 г. открывается «Модерный театр» — первый в Болгарии и один из нескольких в Европе специально спроектированных кинозалов. Это послужило толчком к оживлению кинематографической жизни. Начинается процесс приобщения к кино интеллигенции и людей из более богатых городских прослоек. Премьеры фильмов постепенно становятся частью этикета и признаком общественного престижа. Снимаются документальные ленты с сюжетами из столичной жизни. Публика ждет появления и первых болгарских игровых фильмов. Однако этому помешали войны. Только в январе 1915 г. такое событие стало фактом — В. Гендов представил свой фильм «Болгаран — Галант». В то время в Болгарии не было условий, необходимых для создания кино, поэтому оно было обречено на незавидное существование.

Между двумя мировыми войнами

Второе десятилетие XX в. поставило Болгарию перед лицом тяжелых испытаний: она участвовала в Балканской, межсоюзнической и первой мировой войнах. После национального энтузиазма и надежд на победное окончание для Болгарии Балканской войны лакейские внешнеполитические, алчно недальновидные и коррумпированные политические элиты вовлекают страну в ряд военных авантюр, завершившихся национальной катастрофой. Эти события не останавливают культурное развитие страны, но и не благоприятствуют ему. Оно оказывается под сильным влиянием депрессии, вызванной национальным погромом, усиленной мятежными настроениями и утопическими надеждами на формирование более справедливого общества. Продолжительные кровопролитные войны меняют не только межгосударственные границы, политические системы, но и сознание, психологию людей. Общая разруха в стране в послевоенный период вызвала смещение духовных пластов и толкнула общество к переоценке социальных и моральных

inslav

ных ценностей жизни. В этой переоценке отражаются интеллектуальные и творческие искания Европы, направленные на раскрытие тайн человека, осмысление цивилизационных путей развития. С Востока светит надежда на лучшее будущее, по-новому устроенное общество, во имя чего Россия переживает мятежные и голодные годы. Для большинства деятелей искусства и культуры войны становятся своеобразным катализатором, раскрывающим человеческим душам бездны ужаса и страдания.

Во время войн погибло немало болгарских писателей. С другой стороны, войны и революции, пережитые Болгарией (1912–1925 гг.), обогащают болгарскую литературу новыми темами и дают толчок различным художественным тенденциям. Создаются произведения, в которых подводятся итоги и дается оценка происшедших событий, содержится порыв к поиску новых путей в поэтике, связанных с новыми идеалами, с революционными настроениями. В культуротворчестве соседствуют эстетический бунт авангарда, экспрессионизм и переосмысление традиционных ценностей. Основной художественной тенденцией в поэзии является преодоление настроений символизма через порыв к социальной проблематике. В этом отношении характерны творения Г. Милева и Х. Смирненского.

Г. Милев (1895–1925) — выдающийся болгарский поэт, которому присущи ярко выраженные авангардистские настроения. Это был идеолог и творец, обладавший талантом литератора, художественного и театрального критика, художника и переводчика. Он редактировал два интереснейших болгарских издания — «Везни» («Весы») и «Пламък» («Пламя»), которые объединили новаторски настроенных литераторов, эстетов, художников.

В своей поэзии Х. Смирненский (1898–1923), ведомый социально-сентиментальными настроениями любви к «горемыкам и несчастным», «униженным и оскорбленным», доводит свой стих до выразительного и мелодичного совершенства, характерного для болгарского символизма.

В области поэзии блистают также дарования Н. Фурнаджиева, Е. Багряны, Д. Габе, М. Белчевой, М. Петкановой, А. Далчева, Н. Марангозова, Н. Хрелкова.

После первой мировой войны среди творцов особенно сильны революционные настроения и надежды на установление социализма. Ряд болгарских поэтов (Н. Хрелков, М. Исаев, Х. Радевски) увлекаются созданием «пролетарской» культуры.

В конце 1930-х – начале 1940-х гг. появляется новое поэтическое поколение «рожденных между двумя войнами». Так, выделяются имена А. Вутимского, Б. Райнова, исключительный талант В. Петрова, который наряду с собственными литературными произведениями преподносит болгарскому читателю блестящие переводы зарубежных авторов. Нежную лирику создает Н. Лилиев.

Несколько в стороне от других стоит творчество Н. Вапцарова (1909–1942). Его исключительное дарование довольно быстро формирует новую поэтику, создает современный свободный стих, которому свойственна новая ритмическая структура. Поэт воспевает с особым чувством романтику мира машин и моторов,

inslav

жестокость жизни, веру в лучший будущий мир. С мужеством и глубокой убежденностью отдается он борьбе против фашизма, сражается за реализацию идеалов свободы и социального равенства. За участие в движении Сопротивления он был приговорен к расстрелу.

В 1920-е гг. в болгарской прозе особенно сильны модернистские тенденции, которые обогащают традиционалистское направление, что проявилось в творчестве Д. Немирова, С. Чилингирова, К. Петканова, С. Минкова, В. Полянова, Ч. Мутафова и других писателей. Они разрабатывают городскую тематику под сильным влиянием немецкого экспрессионизма. Своей лиричностью выделяются рассказы А. Каралийчева, который на базе богатого фольклорного наследия создает сказочные произведения для детей.

Особое место в период между двумя войнами занимает значимое литературное творчество Й. Йовкова (1880–1937). Он получает сначала признание благодаря военной прозе. Потрясенный национальной катастрофой, чутко предвидя опасности гражданских мятежей, Й. Йовков пытается дать своему многострадальному народу идеал эстетизированной религии труда и творчества, прощения и смирения.

Тридцатые годы ознаменованы творчеством таких прозаиков, как Л. Стоянов, О. Василев, К. Велков, С. Загоричинов, Г. Караславов, А. Каменова, юморист Чудомир. Критическая литературная мысль нашла видных представителей в лице С. Радева, А. Балабанова, В. Василева, Г. Цанева, университетских профессоров И. Шишманова, Б. Пенева и М. Арнаудова.

Значимым событием в театральной жизни явились гастроли в 1920 г. труппы В.И. Качалова из Московского художественного театра. Этот прекрасный коллектив взволновал болгарскую культурную общественность психологической проникновенностью и эстетической возвышенностью своего искусства. Дальновидным в смысле преодоления консерватизма и стабилизации Народного театра оказалось назначение в 1926 г. главным режиссером Н.О. Массалитинова. Опыт многолетнего сотрудничества с К.С. Станиславским он творчески применил к болгарской культурной среде, национальному характеру и психологии болгар. Современные идеи театрального искусства нашли благодатную почву для развития, что определило облик не только главной болгарской сцены, но и театров за пределами столицы на десятилетия вперед.

Особый нюанс представляют так называемые рабочие театры 1930-х гг., в постановках которых выражалось отрицание конвенционального, «буржуазного» искусства. Среди режиссеров этих театров своей художественной значимостью выделяется Б. Дановский. Его эстетические поиски в разных направлениях представляют его как оригинального и противоречивого мастера.

Развитие музыкального творчества характеризуется утверждением новой болгарской композиторской школы. Значимые произведения создают П. Владигеров, Л. Пипков, П. Стайнов, Д. Ненов, В. Стянов, М. Големинов, П. Хаджиев, А. Карастоянов, Ф. Кутев, П. Бояджиев. Рождаются эмблематичные для болгарской музыки произведения, такие как Болгарская рапсодия «Вардар» П. Владиге-

inslav

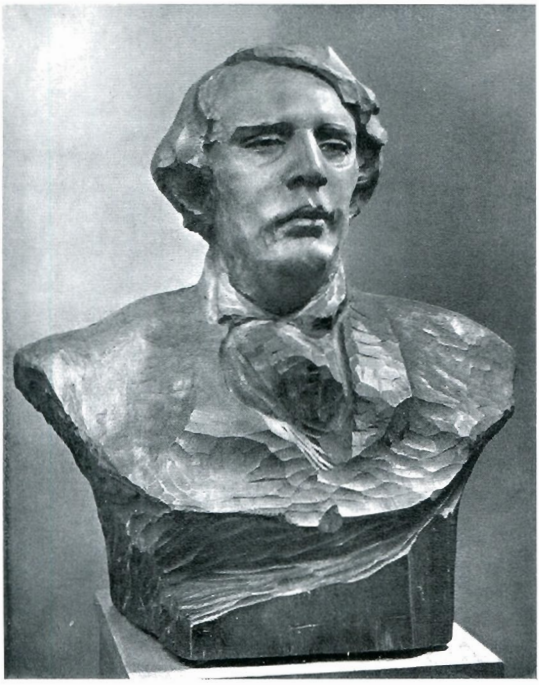
79. М.А.Врубель. Портрет В.Я.Брюсова. 1906.

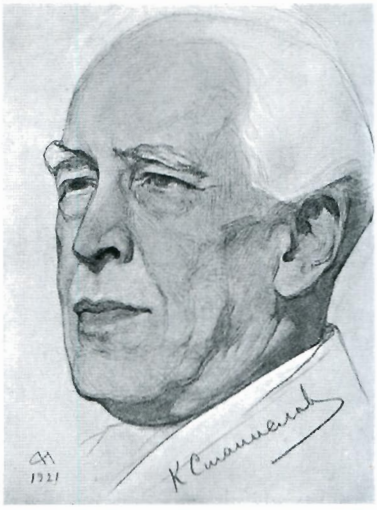
80. К.А.Сомов. Портрет А.А.Блока. 1907.

81. К.А.Сомов. Портрет С.В.Рахманинова. 1925.

82. Б.М.Кустодиев. Портрет Ф.И.Шаляпина. 1921.

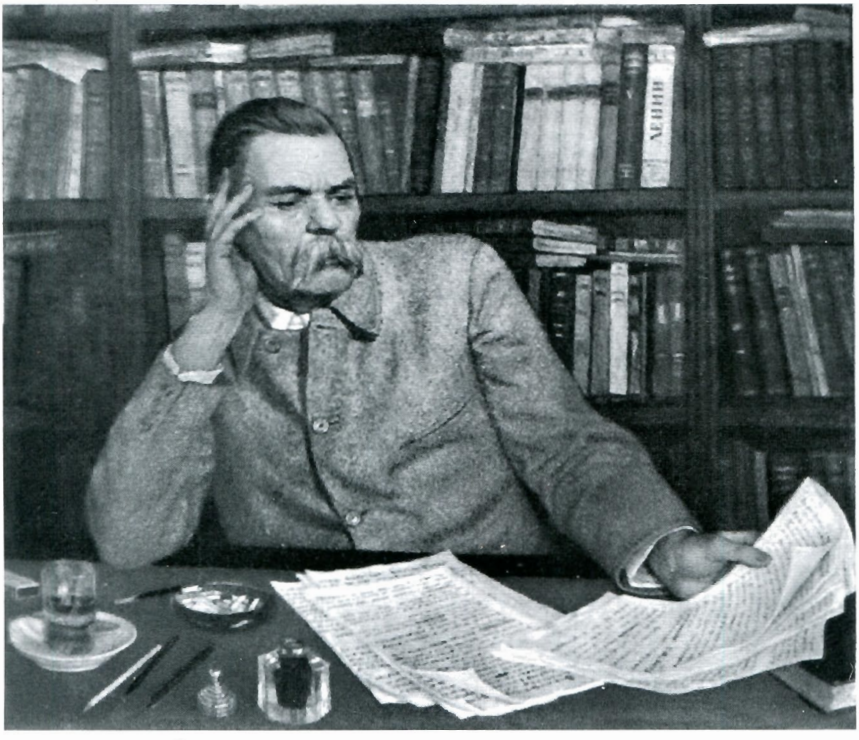
inslav





84. Н.А.Андреев. Портрет К.С.Станиславского. 1921.

83. А.С.Голубкина. Портрет А.Н.Толстого. 1911.



85. Н.П.Богданов-Бельский. Портрет М.Горького. 1940.

inslav

86. С.Т.Конёнков. Автопортрет. 1916.

87. С.Т.Конёнков. Бабушка. 1922.

88. С.Т.Конёнков. Паганини. 1908.

89. С.Т.Конёнков. Коленопреклоненная. 1907.

inslav

90. Ф.О.Шехтель. Особняк Рябушинского. Москва. 1906.

91. А.В.Щусев. Мавзолей Ленина. Москва. 1930.

inslav

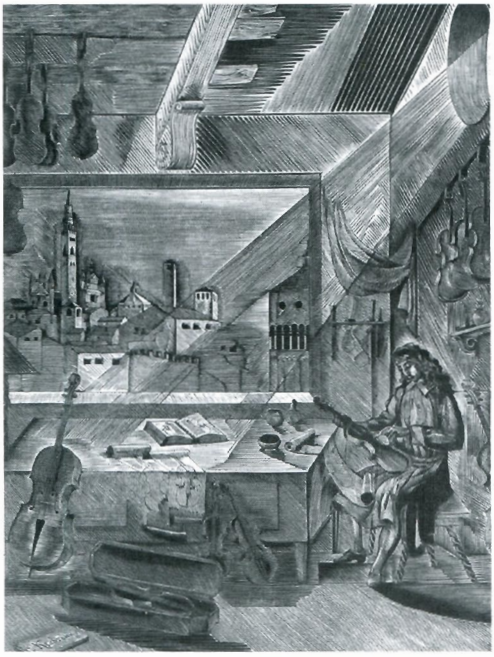
92. В.А., Л.А., А.А.Веснины. Дворец культуры завода им. Лихачева. Москва. 1932.

93. Павильон СССР на всемирной выставке. Париж. 1937. Архитектор Б.М.Йофан, скульптор В.И.Мухина

inslav

94. А.Н.Бенуа. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». 1905.

95. М.В. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». 1922.



96. А.И.Кравченко. Страдивари в своей мастерской. 1926.

97. В.А. Фаворский. Иллюстрация к библейской книге «Руфь». 1924.

inslav

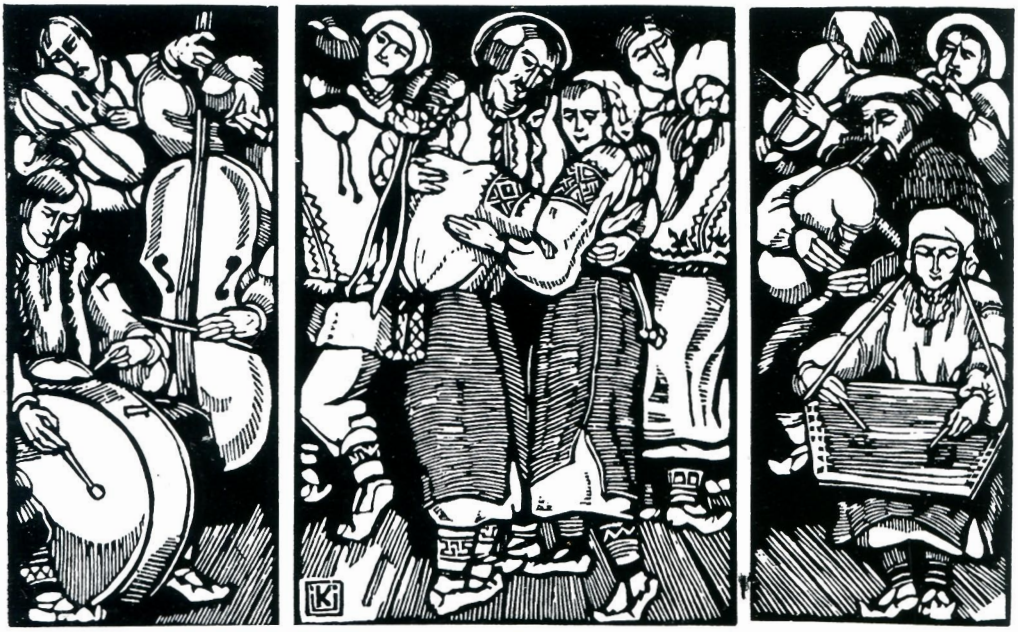
98. В.Е. Татлин. Контррельеф. 1916.

99. Г.Клуцис. Эскиз плаката «Ленин и электрификация всей страны». 1920.

100. А.Родченко. Портрет В.Маяковского (фото). 1924.

101. А.Родченко. Пожарная лестница (фото). 1925.

inslav



102. О. Кульчицкая. Гуцульская забава. 1935.

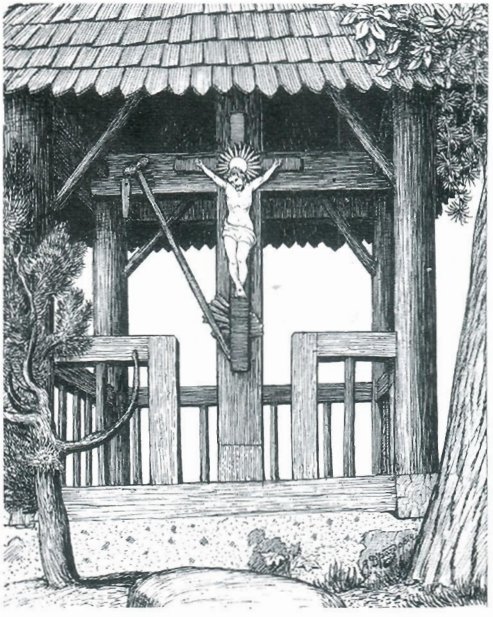
103. О. Кульчицкая. Портрет И.Франко. 1920.

104. О. Павленко. Автопортрет. 1920.

inslav

105. Минск. Площадь им. Ленина (теперь — Независимости): Костел свв. Симеона и Елены (1910), Дом правительства (1930, архитектор И.Лангбард).

106. Я. Дроздович. Нирвана. 1925.

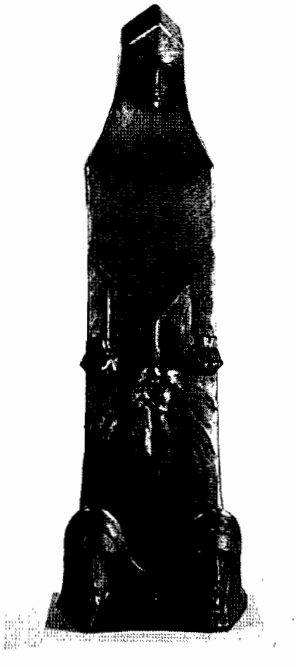


107. Я.Дроздович. Старая часовня в Кушлянах. 1929.

inslav

108. К. Дуниковский. Дуновение. 1902.

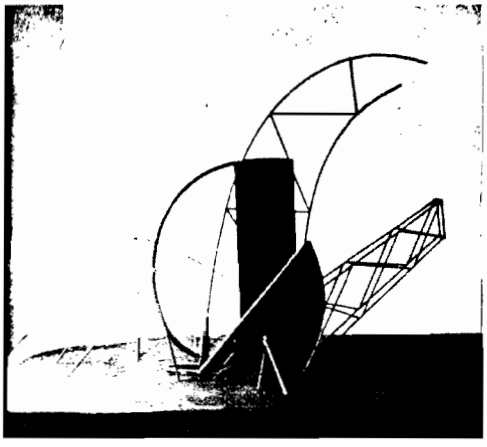
109. К.Дуниковский. Маска Адама Мицкевича. 1908.



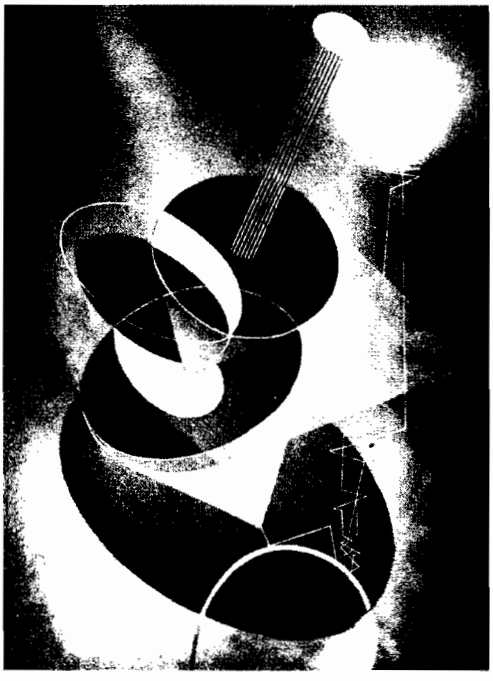
110. Б.Бегас. Мир. 1902.

111. В.Шимановский. Памятник Шопену (модель). 1908.

inslav

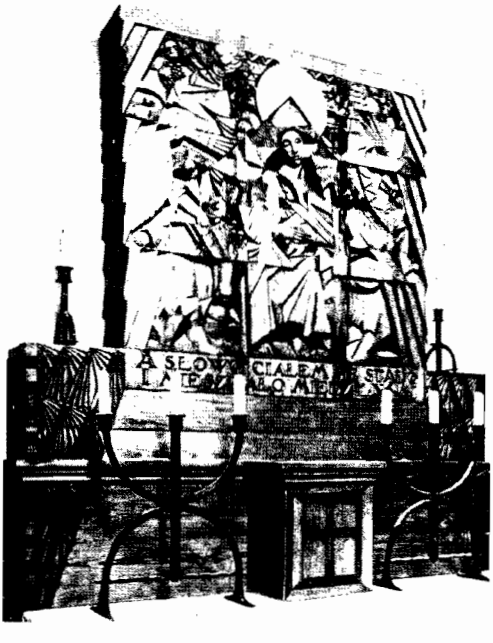


112. М.Щука. Проект памятника Свободы. 1923.



113. К.Хиллер. Гелиографическая композиция № XXXVI. 1939.

114. Т.Кулисевич. Женщина с чётками (из серии «Шлембарк»). 1930.



115. Я.Щепковский. Алтарь Рождества. 1925.

inslav

116. С.И.Виткевич. Автопортрет (фото). Конец 1930-х гг.

117. С.И.Виткевич. Портрет Марии Навроцкой. 1929.

118. Б.В.Линке. Несломленное гетто (из цикла «Камни кричат»). 1948.

119. Т.Трепковский. Плакат «СССР». 1954.

inslav

120. Р. Войцеховский. Распятие. 1973.

121. Г. Земла. Солнце. 1966.

122. В.Хасёр.
Ангел-хранитель. 1964.

123. Е.Бересь. Алтарь молчания. 1977.

inslav

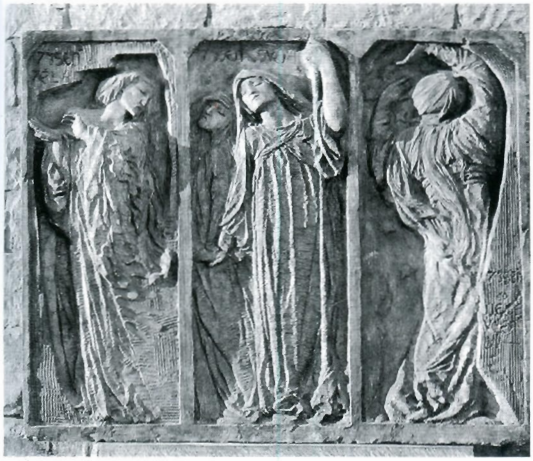
124. Сцена из спектакля Т. Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь». 1988.

125. Сцена из спектакля Ю. Шайны "Виткаций". 1972.

126. Сцена из спектакля Е. Гротовского «Стойкий принц». 1965.

127. З. Цыбульский в фильме А. Вайды «Пепел и алмаз». 1958.

inslav



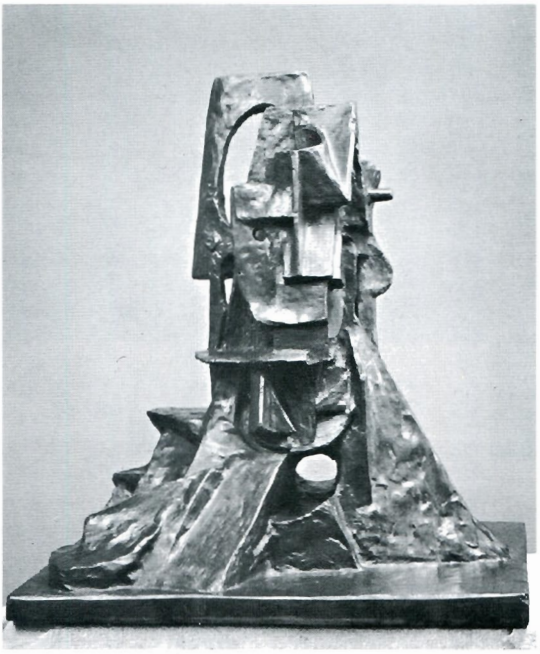
Ф. Билек. Тоска от тела, от мира и от свода небесного. 1909.

129. Б. Кафка. Идущий слепец. 1906.

130. Я. Штурса. Меланхолическая девушка. 1906.

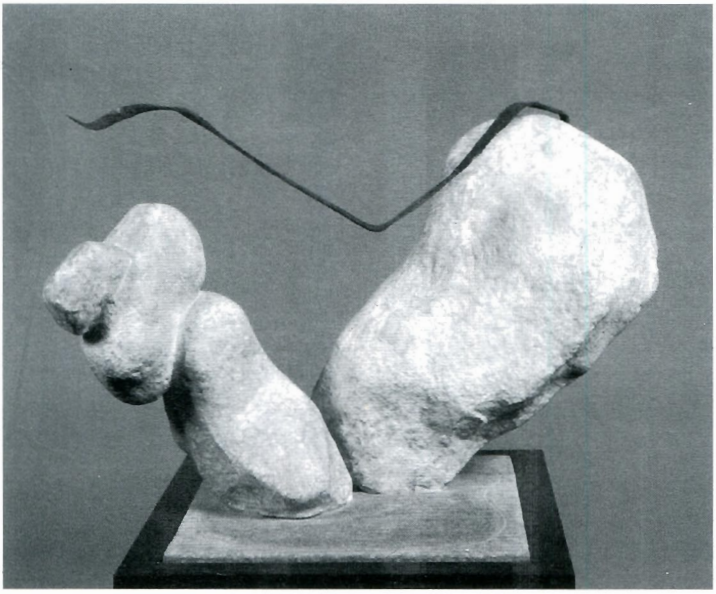
131. О. Гутфройнд. Гамлет. 1913.

inslav



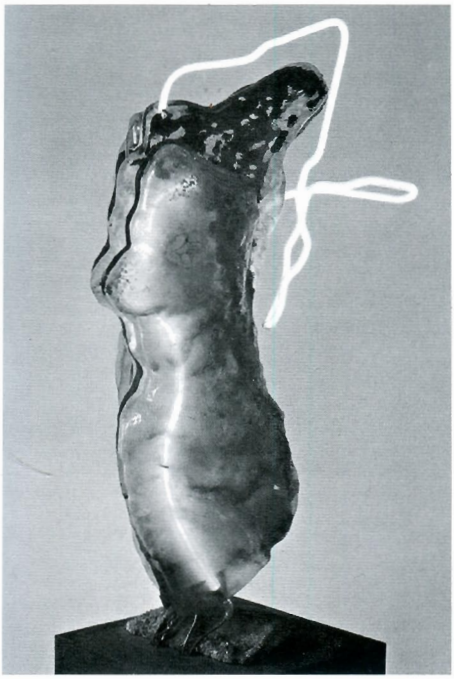
132. О.Гутфройнд. Кубистический бюст. 1914.

133. Г.Вихтерлова. Композиция. 1930.



134. Й.Вагнер. Альбатрос. 1934.

inslav



135. З.Пешанек. Торс (фигура для фонтана на Всемирной выставке в Париже). 1937.

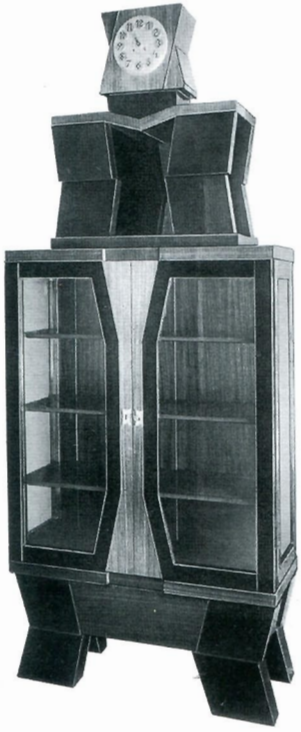
136. В.Маковский. Девушка с ребенком. 1933.

137. Я.Котера. Музей Восточной Чехии. Градец Кралове. 1912.

inslav

138. Й.Гочар. Дом "У черной Матери Божьей". Прага. 1911 (ныне Музей чешского кубизма).

139. Й.Гочар. Молитвенный дом Общества гуситского священника Амброжа. Градец Кралове. 1928.

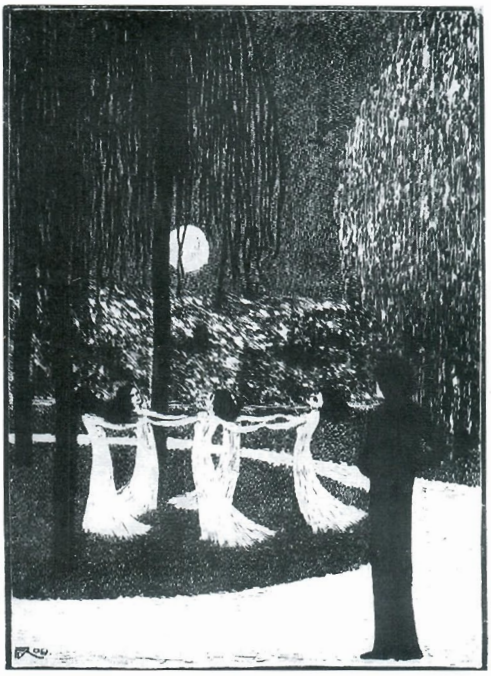


140. Й.Гочар. Книжный шкаф. 1913.

141. Й.Хохол. Кресло и столик. 1911.

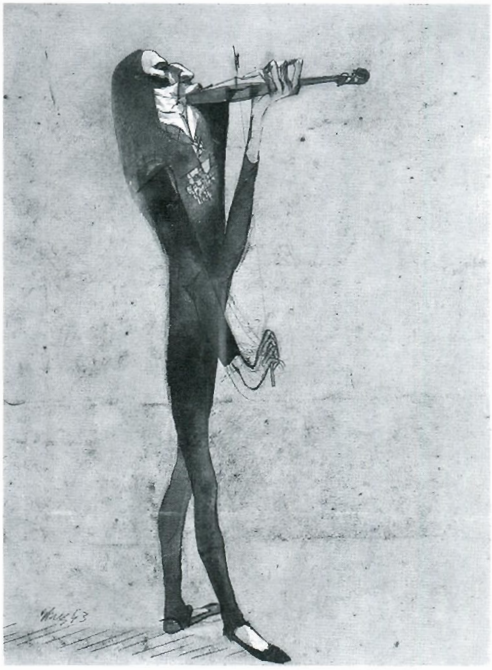
inslav

142. М.Швабинский. Слияние душ. 1897.



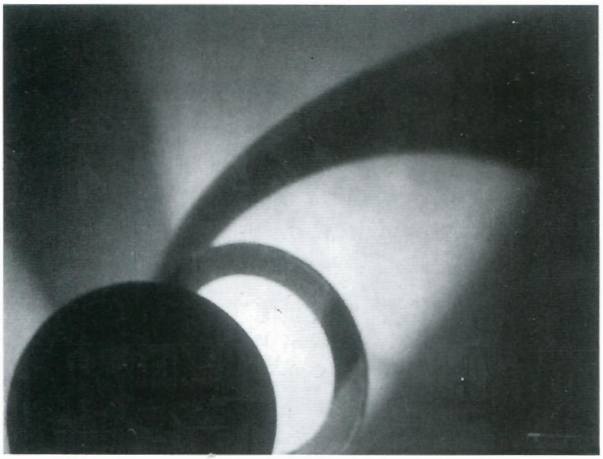
143. Ф.Коблига. Мартовскими ночами. 1909.

144. Й.Вахал. Страница книги «Видение семи дней и планет». 1910.



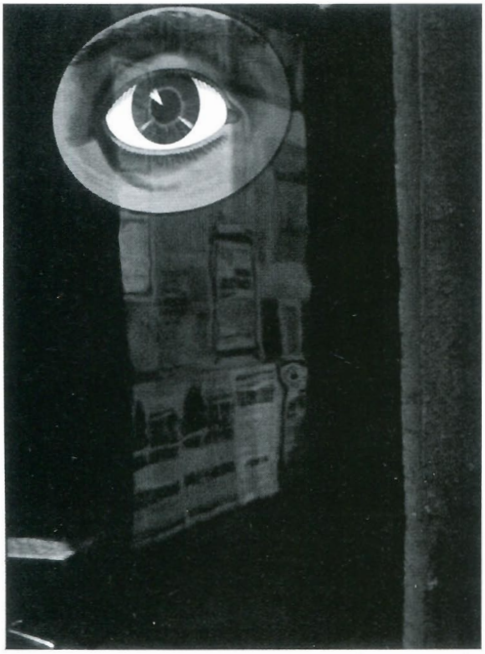
145. Ф.Тихий. Паганини. 1943.

inslav



146. Ф.Дртикол. Картина. 1928.

147. Я.Рёсслер. Портрет Герты. 1924.



148. Я.Функе. Из цикла «Время длится». 1934.

149. Й.Судек. Последняя роза. 1956.

inslav

150. Д.Узунов. Накануне. 1968.

151. З.Бояджиев. Семья художника. 1967.

152. П.Добрович. Старый Бепо. 1940.

153. К.Хегедушич. Мертвая вода. 1956.

inslav

154. И.Мештрович. Мадонна с младенцем. 1917.

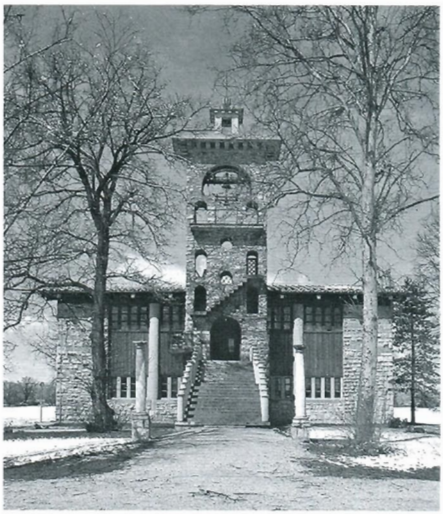
155. И.Мештрович. Мать, клянущаяся ребенком. 1927.

156. И.Мештрович. Памятник Григорию Нинскому. Сплит. 1927.

157. И.Мештрович. История Хорватии. 1932.

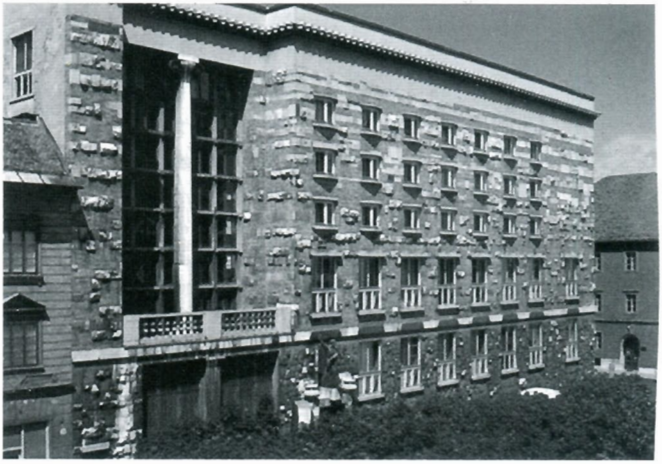
inslav

158. Й.Плечник. Костел Наисвятейшего сердца Господня. Прага. 1928-1932.



159. Й.Плечник. Костел св. Михаила на Люблянских болотах. 1938.

160. Й.Плечник. Лестница в здании Торговой палаты. Любляна. 1926.



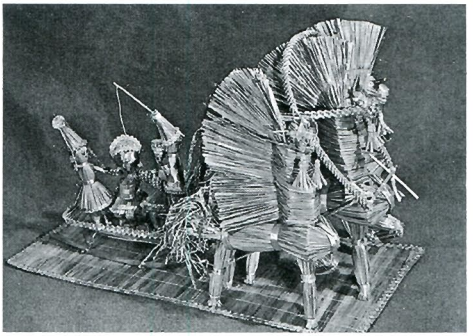
161. Й.Плечник. Библиотека Университета в Любляне. 1936-1941.

inslav

162. Россия. Дер. Федосеево. Мастер З.Кокурин. Деревянные игрушки. 1970-е гг. Собрание Г.П.Мельникова.

163. Россия. Романовская игрушка. Мастер И.Гункин. Индюк. 1980-е гг. Собрание Г.П.Мельникова.

164. Украина. Яворов. Мастер Д.Шкрибляк. Бочонок и шкатулка. 1970.



165. Белоруссия. Мастер Е.Артеменко. Тройка. 1971.

inslav

рова, «Фракийские танцы» П. Стайнова, «Бай Ганю» В. Стоянова, «Нестинарка» М. Големанова, Первая симфония Л. Пипкова. Музыкальную жизнь определяет общество под названием «Современная музыка» (основано в 1933 г.).

Профессиональных музыкальных коллективов было немного. Становлению симфонического исполнительства способствовал Царский симфонический оркестр (дирижер С. Попов), часто гастролировавший по стране.

В изобразительном искусстве в связи с войнами оживился батальный жанр. Через окопы войны проходят десятки художников, их рисунки становятся ценными историческими свидетельствами.

Социальная проблематика находит место в творчестве таких крупных живописцев, как Н. Балканский, Б. Иванов, С. Сотиров, скульпторов И. Фунева, Н. Шмиргела. Острые политические столкновения лучше всего выражаются в графике. Художники активно участвуют в периодической печати, создании плакатов и печатной графики. В 1920–1930-е гг. наряду с отцом болгарской карикатуры А. Божиновым выделяются также И. Бешков, А. Жендов, Б. Ангелушев, Р. Алексиев, А. Добринов. Значимой темой художественной графики стала Гражданская война в Испании.

Яркими фигурами модернистской волны в болгарском искусстве являются С. Скитник (псевдоним П. Тодорова, 1883–1943), из первых рук воспринявший уроки русского авангарда, и И. Милев (1897–1917) оригинально сочетавший коренное родное и модернистские новации. Н. Дюлгеров стал единственным болгарином, прошедшим школу Баухауса; обосновавшийся впоследствии в Италии, он становится одной из ведущих фигур второй волны итальянских футуристов. Среди болгар, оставшихся жить за пределами родины, особого внимания заслуживает Ж. Папазов. Его первые модернистские шаги не были восприняты в Болгарии, и он поселяется во Франции, где участвует в рождении сюрреализма; его жизнь стала одной из страниц интернациональной Парижской школы. Б. Георгиев находился под перекрестным влиянием современных западных и традиционных восточных идей. Хотя большую часть своей жизни он провел за границей, в болгарском искусстве он остался своими символистическими произведениями. Кирилл Цонев (1896–1961) — одна из выдающихся фигур в болгарском культурном пространстве. Он получил художественное образование в Германии, странствовал по Латинской Америке и в 1930-х гг. вернулся на родину, где своим своеобразным искусством оказал исключительное воздействие на собратьев по кисти. Написанные им портреты воспринимаются как образец неоклассицизма. Другой воспитанник немецкой художественной школы — Э. Альшех испытывает влияние экспрессионизма, даже работал в Париже.

Важным направлением, воспринятым болгарским искусством после войн, явилось обращение к национальным ценностям, к поиску болгарских корней. Так, В. Димитров-Майстора (1882–1960) всю свою жизнь посвящает деревне, труженикам села, навеки сросшимся с землей, красоте и свежести местных девушек и цветущих садов. В скульптуре близкую ему позицию занимает И. Лазаров, в гра-

inslav

фике этой линии следует В. Захариев, а также живописец, график и театральный художник П. Георгиев. Отражению болгарской судьбы посвятили свои творческие усилия В. Стоилов, Х. Станчев, Н. Кожухаров, Д. Добрев, С. Стаматов.

Болгарский пейзаж достигает зрелости и разнообразия. В этом жанре работают такие авторы, как Н. Танев, И. Христов, Б. Денев, Ц. Лавренов, М. Жеков, Д. Дечев, П. Кыршовский, П. Младенов, В. Рилский, В. Бараков, а также мастер акварельного пейзажа К. Штыркелов.

Наиболее активно болгарские художники работают в 1930-е гг. В это время со своими устремлениями, новыми темами и идеями приходят молодые мастера Б. Обрешков, И. Ненов, В. Недкова. Картину болгарской художественной жизни обогащают мастера, в творчестве которых пульсирует живая родовая память. Средневековая и возрожденческая традиции обусловили специфику творчества Ц. Лавренова (1896–1978), создавшего обобщенные образы болгарских монастырей и городов. З. Бояджиев (1903–1975) тяготеет к неопримитивизму в своих панорамах народной жизни. С. Венев (1904–1989) с любовью и иногда с юмором, пользуясь современными живописными приемами, воспевает жизнь трудового народа. Ряд лучших живописцев — Д. Узунов, И. Петров, Н. Балкански, Б. Митов, Н. Ганушев, защищая престиж академического стиля, создают подлинные шедевры портретного жанра.

Скульпторы сотрудничают с архитекторами при сооружении важных общественных зданий, которые возводятся в столице и в крупных городах. После длительного пребывания в Париже возвращается на родину, уже с утвердившимся именем, А. Николов (1878–1959), оставшийся в истории болгарской скульптуры прежде всего как автор мраморных скульптур, воплотивших темы материнства и детства. Выделяется и серия бюстов видных болгарских деятелей. А. Андреев прославился памятником на горе Шипка, увековечившим память о воинах, павших в боях за освобождение Болгарии. В области скульптуры также достигли значительных успехов К. Шиваров, М. Михайлов, М. Марков, И. Лазаров, И. Фунев, Л. Далчев. В. Эммануилова с большим вдохновением отдается изображению обнаженного тела, а М. Георгиева достигает заметных результатов в каменной пластике. Немалых успехов в области графики добились П. Морозов, Г. Герасимов, В. Стайков, С. Атанасова.

Сразу после окончания войн возникает ряд объединений художников, а процесс их консолидации завершается в начале 1930-х гг., когда был основан Союз обществ художников Болгарии. В это время устраивается и первая общая художественная выставка, затем ежегодно на ней демонстрируются созданные за год произведения.

Почти невероятно, но факт, что в период 1915–1933 гг. в стране было создано три десятка немых игровых фильмов — плод индивидуальных усилий и определенного риска. Еще невероятнее выглядит попытка конкурировать с лучшими образцами мирового кино, которые в те годы идут на болгарских экранах: это был неравный поединок, который заведомо был обречен на поражение. Болгарское

inslav

кино не смогло привлечь необходимые для его развития солидные капиталы и превратиться в вид индустриальной деятельности. Оно сильно отставало от стандартов кинопродукции большинства европейских стран. Деятельность по созданию фильмов в Болгарии была скорее любительским занятием, а его результаты не оказывали особого воздействия на аудиторию и культурную жизнь страны.

Первопроходец в этой области В. Гендов стал автором и первого болгарского звукового игрового фильма. В истории болгарского кинематографа остались имена самых плодовитых, самых настойчивых, а может, и самых одаренных творцов — это Б. Грежов, создавший фильмы «После пожара над Россией» (1929), «Могилы без крестов» (1931), Н. Ларин — автор ленты «Под старым небом» (1922), В. Гендов — режиссер фильма «Буря молодости» (1929). Самым профессиональным фильмом стало «Испытание» Х. Цанкова (1942).

Во время войн ощутимо сократился объем книгоиздательства — предлагалось почти наполовину меньше книг по сравнению с 1911 г. Изменилось и количественное соотношение между отдельными тематическими группами. И после окончания войн продолжалась семейно-патриархальная организация работы книгоиздательств, независимо от вкладываемых в производство книг личных, кооперативных или акционерных капиталов. Главной целью книгоиздательской деятельности продолжало оставаться служение во имя народа, а не погоня за прибылью. Каждое издательство пыталось создать свой индивидуальный облик, проводить специфическую издательскую политику, которая отличала бы его от других.

В период между двумя мировыми войнами по числу издаваемых в год названий Болгария находилась в ряду стран с активным книгоиздательским делом. Издательская продукция выросла с 818 названий в 1918 г. до 2000 в 1923 г. В 1930-е гг. число издаваемых ежегодно книг превышало 2000.

Причиной ограниченности финансовых средств в издательском деле являются низкие цены на книги и, соответственно, невысокие авторские вознаграждения. Несмотря на наличие Закона об авторском праве, принятом в 1921 г., не приходилось говорить о гарантировании прав авторов. Они вообще не могли обеспечить свое существование за счет получаемых гонораров.

Тяжелый экономический кризис, разразившийся в стране после первой мировой войны, оказал негативное влияние на развитие архитектуры, которая, как известно, в сильной мере зависит от финансовых возможностей. При строительстве приходилось экономить, упрощая сложные элементы, и избегать излишнего украшательства и парадности. Из-за финансовых затруднений государства до 1930-х гг. общественная архитектура находилась в застое. Чтобы все же сохранить необходимую репрезентативность общественных зданий, приходилось заимствовать полезное из существовавших прежде стилей. Среди подобных эклектических зданий следует выделить Судебную палату в Софии (арх. Н. Лазарев и др.). Более доступным для представителей среднего класса оказался новый стиль — функционализм благодаря своей простоте.

inslav

Со второй половины 1930-х гг., когда стабилизировалась государственная экономика, развивается строительство ряда общественных зданий — школ, больниц, домов отдыха. Они выполнялись в современном функциональном стиле, имевшем девиз «Целесообразное — красиво».

Период социализма

Исторический перелом, наступивший 9 сентября 1944 г., т. е. к концу второй мировой войны, стал судьбоносным для людей нескольких поколений. Для многих он был связан с надеждами на создание нового, социально более справедливого общества и положительные перемены в их личной судьбе. Для других он означал репрессии, сломанные судьбы, разрушенные творческие планы. Этот период не следует понимать однозначно. До наступления полной сталинизации в 1948–1949 гг. был период относительного политического и культурного плюрализма, а после смерти Сталина и развенчания «культа личности» в 1956 г. наступает некоторая либерализация общественной и особенно культурной жизни в стране, известная как «оттепель». Что касается культуры, то в ней неравномерными приливами происходило освобождение от многих догм, расширялись духовные горизонты, что способствовало созданию художественных ценностей.

В 1945 г. в Болгарии была проведена реформа правописания, которой ныне даются противоречивые оценки: одни считают ее демократичной, другие — поспешной, политической и недостаточно продуманной, прервавшей тысячелетние традиции болгарской письменности. Эта реформа имела целью устранить несоответствие между произношением и написанием, изменить этимологическую основу правописания и упростить его.

Музейное дело вступает в период интенсивного развития и становится предметом особого внимания со стороны государства. С целью сохранить, исследовать и популяризировать самые ценные произведения болгарского искусства в 1948 г. правительство принимает решение о создании Национальной художественной галереи. Ее основу составил художественный фонд бывшего Народного музея и часть коллекций Софийской художественной галереи, Министерства финансов, Министерства народного просвещения и других государственных учреждений. Наиболее масштабное по своей программе и целям музейное собрание в Болгарии — Национальный исторический музей, созданный в 1973 г. В 1957 г. начинает функционировать Национальный политехнический музей, который был задуман еще в конце XIX в. В 1976 г. основан Национальный музей болгарской литературы. Музей «Боянская церковь» заботится о построенной еще XI–XII вв. церкви, портретные стенописи которой предвосхитили фрески Джотто. В 1979 г. этот храм включен в список охраняемых ЮНЕСКО объектов мирового культурного и природного наследия.

Как продолжение предыдущих художественных тенденций в культурной атмосфере 1944–1948 гг. в болгарской литературе появляется ряд значимых произведений. Это романы «Осужденные души» Д. Димова, «Путешествие в будни» Б. Райнова, «Белые источники» К. Петканова, книги рассказов и повестей Э. Ста-

inslav

нева, произведения Г. Райчева, И. Волена, А. Разцветникова, Й. Вылчева, Чудомира, Г. Караславова, Ст.Ц. Даскалова, П. Вежинова, драмы О. Василева, К. Кюлявкова, К. Зидарова, М. Петкановой, сборники стихов В. Петрова, А. Герова, Х. Радевского, Т. Кунева, В. Андреева, сборники эссе К. Константинова, новые издания литературоведческих трудов И. Радославова, И. Мешекова, М. Николова, Г. Константинова. Д. Димов снискал любовь читателей своим знаменитым романом «Табак». Д. Талев (1898–1966), известный как рассказчик и романист еще с межвоенного периода, утверждается как классик новой литературы своей сагой-тетралогией («Железный светильник», «Преспанские колокола», «Ильин день», «Голоса ваши слышу»). Э. Станев (1907–1979) проявился как одаренный рассказчик в 1930–1940-е гг., но занял место среди классиков благодаря повести «Похититель персиков» и эпическому роману «Иван Кондарев», а также историко-философским романам 1960–1970-х гг.

С началом «оттепели» 1956 г. художественное оживление замечается, прежде всего, в поэзии. Утвердившиеся еще в 1920-е гг. поэты вступают в пору своего позднего расцвета — это, прежде всего, Э. Багряна (1893–1991), Д. Габе (1888–1983), А. Далчев (1904–1978), а также Н. Фурнаджиев, Д. Пантелеев, И. Хаджихристов, И. Мирчев. В полной мере во всей зрелости проявляет себя в 1960-е гг. поколение «поэтов 40-х годов» — Валерий Петров, А. Геров, И. Пейчев, В. Ханчев, Р. Ралин, Б. Божилов, Б. Димитрова, Н. Стефанова. Следует отметить также поэтические достижения Г. Джагарова, П. Матева, П. Пенева, Д. Методиева.

Молодые авторы, ставшие известными как «апрельское» поколение, дерзко окунаются в поэтическое море и вызывают истинный литературный прилив. В. Башев, Л. Левчев и С. Цанев близки гражданской патетике своих российских сверстников Е. Евтушенко и А. Вознесенского. В одном ряду с ними мастера лирики, философской поэзии, поэты утонченного эстетизма. Специфические поэтические образы создали Х. Фотев, И. Динков, А. Германов, П. Караангов, Н. Инджов, К. Станишев, Д. Дамянов, Н. Йорданов, Е. Евтимов, Г. Константинов, К. Донков и ряд других дерзновенных талантов.

Обновление прозы в 1960-е гг. олицетворяет собой писатель Й. Радичков (1929–2004), создавший оригинальный мир образов новой болгарской литературы, обратившись к жизни села и миру народной культуры. Творчество П. Вежинова (1914–1983), дебютировавшего в конце 1930-х гг. с психологическими рассказами о городской жизни, сначала развивается противоречиво, но после 1944 г. ему удается стать выдающимся беллетристом нового времени (повесть «Барьер», роман «Ночью на белых коньках»).

Ощутимый подъем переживает драматургия, в которой главенствует современная и историческая тематика. Пьесы Н. Русева, И. Радоева, С. Цанева, Н. Йорданова выходят на уровень глубоких художественных обобщений. Наиболее ярким комедиографом стал С. Стратиев.

Критика в период 1944–1989 гг. не только разделяет судьбу литературы, но в большой мере предопределяет ее. Появляются имена новых критиков, среди кото-

inslav

рых особенно выделяются М. Николова и Ц. Стоянов. В 1960-е гг. в борьбе против догматичной критики развертывается бунтарское «импрессионистическое» направление, выразители которого становятся дерзкими, смелыми и самостоятельными «обновителями вкуса» — это К. Куюмджиев, З. Петров и Т. Жечев.

Мировой известностью в период после 1960-х гг. пользуются работающие во Франции в сфере структурализма и постструктурализма болгары Ц. Тодоров и Ю. Крыстева.

В 1980–1990-е гг. в поэзии, беллетристике, драме, эссеистике и литературной мысли утверждаются имена И. Методиева, Г. Рупчева, Р. Леонидова, Б. Ламбовского, В. Паскова, Д. Энева, И. Дичева, Х. Бойчева, В. Стефанова, Г. Борисова.

Для театральной панорамы в социалистический период характерно то, что театры стали государственными, ими руководили централизованно, а репертуар и его реализация контролировались сверху. Система Станиславского, возведенная в норматив, долгое время остается единственной моделью работы в театре. Высокий уровень театра сохраняется благодаря плеяде исключительно талантливых актеров разных поколений: это К. Кисимов, А. Карамитев, Л. Конфорти, Й. Матев, С. Гецов, Г. Георгиев-Гец, Л. Кабакчиев, И. Кондов, И. Тасева, О. Кирчева, Т. Массалитинова, М. Колчакова, М. Павлова, Р. Делчева, М. Дупаринова и др.

Изменения, наступившие в общественно-политическом климате страны в середине 1950-х гг., и некоторая относительная стабилизация политической системы ведут к появлению известной толерантности, выражающейся в ослаблении культурной изолированности, в реабилитации национальной классики и драматургии, отражающей общечеловеческие проблемы. Такие авторы, как И. Пейчев и И. Радоев, порождают «поэтическую волну» в драме, обращенную к психологии современника и лавинообразно ускоряющую противодействие дидактизму, бесконфликтности и схематизму. Сатирический театр, где ставили пьесы С. Сырчаджиев, Б. Дановски, а позднее М. Андонов, становится притягательным центром для широкой публики. Наряду со сложным языком метафоры сатира воздействует со сцены также благодаря исключительно талантливой интерпретации актеров. Любимцами публики становятся Н. Попов, Э. Багаров, С. Мутафова, Г. Парцалев, Г. Калоянчев, Т. Лолова, С. Пеев, Н. Анастасов.

В болгарской режиссуре появляются профессионально подготовленные в стране и за границей яркие творческие индивидуальности, которые проводят линию театрального бунта против догматизма. Этот процесс начинается с Бургасского театра, где подобралась сильная режиссерская группа: Л. Даниэль, В. Цанков, Ю. Огнянова, М. Андонов. Раскрепощение сцены открывает новые возможности для сценичной реализации и поисков следующего поколения — это К. Азарян, М. Киселов, Л. Гройс, К. Спасов, И. Добчев. Изменившиеся воззрения в театральном искусстве, современная режиссура открывают путь на сцену пьесам классиков зарубежного театра XX в.

На расширенной болгарскими режиссерами театральной территории вырастает новое талантливое поколение актеров — Н. Шопов, Ц. Манева, В. Михайлов,

inslav

К. Паскалева, Н. Бинев, П. Гетова, С. Данаилов, И. Финци, Д. Тончева, В. Гиндева, продолжающее создавать яркие образы.

Музыкальная жизнь в стране после второй мировой войны постепенно нормализуется. Новая власть создает новые институты в этой сфере, стремится обеспечить широким народным массам доступ к высокому искусству. Создаются многочисленные оркестры, хоры и оперные театры. Открываются музыкальные училища, музыкально-педагогический институт в Пловдиве, впоследствии превращенный в академию, появляется Институт музыковедения. В 1947 г. Образован Союз болгарских композиторов — преемник и продолжатель дела общества «Современная музыка», созданного в 1933 г. Главой союза стал признанный классик болгарской музыки П. Владигеров (1899–1978) — автор известных симфонических произведений, воспитавший целую плеяду молодых композиторов.

В 1951 г. создается первый в Болгарии Ансамбль народных песни и танца. Его художественным руководителем становится Ф. Кутев (1903–1982) — фольклорист, композитор, одним из первых обратившийся к балканской архаике. В следующие годы формируется ряд подобных ансамблей в разных городах страны. Они укрепляются, развиваются и разносят богатство болгарского народного творчества по всем уголкам мира.

Группа молодых музыкантов и композиторов — К. Илиев, А. Райчев, Л. Николов, Г. Тутев, Т. Силяновский, П. Ступел создают в 1945 г. свой неформальный коллектив. Они обсуждают свои новые произведения, организуют турне по стране. Спустя два года этот коллектив обособляется как молодежная Союза болгарских композиторов.

Крупнейшие фигуры новой болгарской музыки — Л. Пипков (1904–1974), автор опер, ораторий, симфонической и камерной музыки, и М. Големинов (1908–2000), также очень разносторонний автор. В их сочинениях сочетаются гуманистический пафос, фольклорные основы и современное чувство гармонии.

В 1960-е гг., с развертыванием оживленной музыкальной жизни в стране благодаря просветительской деятельности пламенных защитников новой музыки (К. Илиева, Д. Петков, В. Казанджиев) стало возможно приобщение к новым музыкальным веяниям XX в. На Смотре творчества болгарских композиторов в 1956 г. выявилось поколение одаренных, заряженных новыми знаниями молодых авторов: это Д. Христов, В. Казанджиев, Д. Тыпков, Ц. Цветанов, И. Маринов, П. Стоянов, Ж. Леви. Их творчество обогащает картину болгарского музыкального творчества и расширяет направления поисков в этой области.

Композиторы Д. Христов, К. Кюркчийский, В. Казанджиев, К. Илиев обращаются к народным музыкальным традициям, по-новому переосмысливая первичные фольклорные элементы. В этом отношении привлекают также внимание С. Пиронков и И. Спасов. Искания этих болгарских композиторов соответствуют новейшим европейским веяниям.

inslav

Важное значение приобретают смотры «Новая болгарская музыка», позволяющие услышать большое число новых произведений, что становится стимулом к творчеству.

Обзор жанровой панорамы болгарской музыки в последние десятилетия XX в. позволяет установить, что симфоническая музыка воспринимается как особенно представительная и престижная, поэтому почти все авторы сосредоточивали на ней свое внимание. Но более убедительными в этом направлении оказались А. Райчев, К. Илиев, Л. Николов, М. Пеков. Создаются разнообразные произведения для сольных инструментов и различных ансамблей, камерной музыке посвящают свои усилия все больше болгарских авторов. Хоровая музыка, особенно связанная с фольклором, занимает специальное место. Идя по пути, проложенному Ф. Кутевым, добивается значительного успеха К. Кюркчийский, многого достичь удается И. Спасову и С. Драгостинову.

Опера оказывается областью, не особенно близкой болгарским авторам. Истинно оперным композитором можно назвать только П. Хаджиева (1912–1992), который оказался плодовитым автором. Значительными достижениями, однако, можно считать «Момчил» и «Антигона–43» Л. Пипкова, «Ивайло» М. Големинова.

Во второй половине XX в. достигает расцвета и мирового признания болгарская школа оперных певцов, гармонично сочетающая лучшие элементы итальянской и русской школ. Болгарские певцы украшают лучшие оперные театры мира. К величайшим басам XX в. относятся Б. Христов и Н. Гуяров. Широкую известность получили также К. Попова, Р. Кабаиванская, Г. Димитрова, С. Евстатиева, А. Томова-Синтова, В. Казарова, Д. Узунов, С. Попов, Н. Гюзелев. Также широкий международный резонанс получило исполнительское искусство пианистов М. Молловой, Ю. Букова, А. Вайсенберга, скрипачей С. Милановой, М. Минчева, дирижеров А. Найденова, Э. Табакова, Э. Чакырова.

В ранние послевоенные годы большинство болгарских художников, положительно воспринявших победу над нацизмом и общественно-политические перемены в стране, трудятся с энтузиазмом и несмотря на голод и лишения создают немало великолепных произведений. В это время организуется много выставок. Начинает работать палата народной культуры, объединяющая творческих работников разных сфер культуры, толерантно относящихся к широкому спектру идей. Прекращается существование разрозненных объединений художников, по советскому образцу создается единый Союз болгарских художников. Его первым председателем становится А. Жендов, убежденный и последовательный сторонник левых идей.

Первая половина 1950-х г. — период серьезных испытаний для большой части болгарских художников. Крайнее давление коммунистической идеологии на художественную жизнь вынуждает одних эмигрировать заграницу, других перестать заниматься творчеством, третьих — замкнуться в своих мастерских, вдали от суеты и шума агиток. Устраивается по одной Общей художественной выставке в год, и то под зорким оком жюри, которое проводит строгий отбор экспонатов, что, естественно, наносит ущерб разнообразию стилей и почерков.

inslav

Первая молодежная выставка 1961 г. и Общая художественная выставка 1962 г. — важные этапы на пути разрядки и раскрепощения художественной жизни. В это время наиболее активны пловдивские художники: Й. Левиев, Г. Божилов, Д. Киров, Х. Стефанов, Э. Пиронков, К. Витковский. Серьезную заявку в своих творческих исканиях и планах, направленных на утверждение новых стилевых тенденций, аналогичных советскому «суровому стилю», делает С. Русев (р. 1933), ставший в последующие годы одним из крупнейших болгарских живописцев.

В области декоративно-прикладного искусства протекают процессы, которые в отдельных случаях опережают обновление в области изобразительных искусств. Выразители этого — В. Колев в керамике и М. Вырбанов в текстиле. С другой стороны в живописи разыгрывается стихия красок. Опьянение цветовой гармонией завладевает Н. Петковым, А. Петровым, И. Кирковым, С. Гацевым; которые, образно говоря, открывают двери для Г. Генова, Г. Баева, И. Вукадинова, М. Абазовой, А. Пацева, А. Яранова.

В это время в художественную жизнь страны возвращаются и мастера 1930-х гг. — И. Петров, И. Ненов, В. Недкова, В. Балаков, Б. Обрешков, К. Петров. Новый подъем переживает творчество С. Венева и Ц. Лавренева. Исключительным явлением становится «воскресение» после тяжелого инсульта З. Бояджиева, который начинает творить живописное чудо на полотне только левой рукой. С. Сотиров уже в конце 1920-х гг. зарекомендовавший себя как художник острой социальной темы, тяготеющий к лаконичным художественным решениям, в 1960–1970-е гг. создает свои лучшие картины, наполненные сдержанным драматизмом. Без творчества этих мастеров болгарская живопись XX в. потеряла бы невероятно много.

Л. Далчев и другие представители старшего поколения своим талантом, опытом и неукротимым темпераментом продолжают путь болгарской скульптуры. Они вдохновляют молодое поколение на поиск новых путей. Значительный оригинальный вклад в обновление языка скульптуры внесли Г. Малакчиев, А. Дяков, В. Минеков, В. Старчев, К. Дамянов, Б. Гондов, Д. Бойков, А. Кафеджийски. Это поколение формирует облик болгарской пластики второй половины XX в.

Еще в начале 1960-х гг. достигают серьезных результатов болгарские графики, ученики И. Бешкова и В. Стайкова. Своей новаторской эстетикой, сильным творческим зарядом Т. Панайотов, Б. Стоев, З. Дыбова, Х. Нейков, Ю. Минчев, Л. Диманов, С. Венов, П. Чуклев, Р. Скорчев защищают престиж болгарской графики на многих международных форумах.

В 1970-е гг. в болгарском изобразительном искусстве появляются произведения, являющиеся аналогом гипер- и фотореализма. Болгарской версией этого интернационального направления можно считать работы И. Димова, Д. Буюклийского, Д. Войнова, Т. Сокерова. В то же время в творениях Р. Гашарова, Д. Василянской, Р. Неделчева просматриваются элементы наивизма, также наблюдается возвращение к фольклоризму, наиболее явно представленное у Д. Казакова-Нерона, Н. Кутевой и С. Сеферова.

inslav

В искусстве поколения 1980-х гг. под влиянием глобальных тенденций, задающих тон в западном искусстве, возвращается вкус к спонтанной экспрессии и неиспользовавшимся до этого средствам. В различных направлениях утверждаются имена Н Майстрова, С. Памукчиева, А. Даниэля, В. Попнеделева. Другие авторы — М. Божков, С. Блажев, Д. Чолаков — остаются на твердой почве «чистой» живописи. В области сульптуры ярко выделяются имена Э. Попова, И. Русева, П. Койчева, Г. Чапкынова, С. Симеоновой, С. Лютакова.

Охваченные желанием атаковать большой мир, во второй половине XX в. некоторые художники покидают Болгарию. Наибольших успехов за рубежом добился Х. Явашев, известный как Кристо. Удача улыбнулась за пределами родины также М. Симеонову, Л. Диманову, Э. Стойчеву, А. Лекарскому, Н. Маневу, В. Симитчиеву.

В первые годы после установления в Болгарии власти Отечественного фронта не изменился характер процессов в кинематографии. Наступает оживление только в развитии кинохроники. Безмятежное существование болгарского кино прерывается после национализации и создания Государственной кинематографии в 1948 г. с ее отделениями, занимающимися художественным, документальным, научно-популярным и мультипликационным кино. Это объективно меняет существование болгарской кинематографии. Наряду с институционализацией кинематографии как самостоятельного художественно-производственного организма новая социально-политическая реальность обусловливает и принципиальные идеологические требования к кино как средству воздействия на публику. Оно уже воспринимается как важный участник процесса перевоспитания аудитории в духе ценностей, разделяемых новой политической властью.

Качественные сдвиги в кино и приобщение к тенденциям современного кинематографического процесса наступают под непосредственным воздействием важных политических перемен в Болгарии в 1956 г. Болгарское кино делает решительный шаг вперед к своей зрелости, стремясь преодолеть схематизм мышления. В фильмах «На маленьком острове» (1958, реж. Р. Вылчанов, В. Петров), «Тихим вечером» (1960, реж. Р. Вылчанов, В. Петров), «А мы были молодыми» (1961, реж. Б. Желязкова, Х. Ганев) схематизм прошлых лет уступает место глубокому психологическому анализу, познанию человека и его места в общественно-историческом развитии.

К сожалению, период бурных творческих поисков довольно быстро проходит, прерывается, может быть, в самый интересный момент их развития. Некоторые фильмы объявлены «вредными» и политически «несостоятельными», они не доходят до зрителей. Наблюдается отход кино от реальных проблем жизни, оно увязает в серости и угодничестве, что обусловлено идеологическими требованиями власти.

Болгарское кино вновь заняло свое достойное место в панораме национальной культуры на рубеже 1960–1970-х гг. Лучшие фильмы, созданные плеядой дебютантов с оригинальным самостоятельным мышлением, завоевывают симпатии

inslav

широкой зрительской аудитории. Атмосфера доверия и взыскательности быстро выдвигает на передний план таких режиссеров, как М. Андонов, Х. Христов, Л. Кирков, Э. Захариев, Г. Стоянов, В. Икономов, Л. Стайков, Г. Дюлгеров. Плод удачных творческих поисков — киноленты «Подсчет диких зайцев», «Дачная зона», «Крестьянин с велосипедом», «Матриархат», «Последнее лето», «Дерево без корней» — становятся эмблематичными для своего времени.

Период 1960–1970-х годов — один из самых успешных в истории болгарского кино. Появляются произведения, сильные своими кинематографическими образами, обращающиеся с универсальными художественными посланиями к зрителю, выходящие за региональные рамки национального искусства. Это «Козий рог», «Любовь», «Осужденные души», «Воспоминания о двойняшке», «Мужские времена», «Авантаж». Бесспорными достижениями второй половины 1970-х гг. можно назвать ленты «Бассейн», «Звезды в волосах, слезы в глазах», «Служебное положение — ординарец», «Краткое солнце» и особенно «Лаковые ботинки неизвестного солдата», которые выделяются на фоне массовой продукции, безнадежно отстающей как в отношении художественного выражения, так и гражданской позиции. Последние яркие фильмы, украсившие уже уходящий в прошлое период, «Барьер», «Все — любовь», «Иллюзия», «Мера за меру».

Празднование юбилея Болгарского государства в 1981 г. открыло неожиданную возможность для поиска в направлении исторического фильма. Создаются масштабные полотна, среди которых выделяется многосерийная эпопея об основателе Болгарского государства хане Аспарухе. Этот фильм Л. Стайкова и В. Мутафчиевой становится триумфом болгарского кино в стране и за рубежом. Однако, в целом, с начала 1980-х гг. болгарское кино начинает увязать в проблемах, которые трудно было решить в контексте общих экономических затруднений страны в тот период. Как последние попытки отдельных авторов защитить художественную самобытность болгарского кино появляются фильмы: «Любить назло» и «Маргарит и Маргарита» Н. Волева, «Тест 88» Х. Христова, «Пой, сердце» Х. Пискова и И. Акташевой, «Ночью по крышам» Б. Желязковой и Х. Ганева. В некоторой степени уровень национального кино поддерживают такие опытные мастера, как Х. Христов («Женщине 33», 1982), Л. Кирков («Краткое солнце», «Равновесие», 1983), Э. Захариев («Дорогой мой, дорогая моя», 1985), Х. Писков и И. Акташева («Лавина», 1982), Б. Желязкова и Х. Ганев («Большое ночное купание»,1980).

Болгарское книгоиздательство, вставшее на рельсы государственного монополизма, последовательно придерживается ведущего принципа «партийности». В 1950-е гг. ежегодно издавалось 2000–3000 названий, в 1960-е гг. — 3000–4000, в 1970-е — 4000–5000, в 1980-е их число превышает 5000. За тридцать лет почти удвоилось число издаваемых ежегодно названий, а тираж возрос более чем втрое. Расширяется и сеть издательств. Социалистическое книгоиздание в своем развитии рассчитывает в основном на авторов. Они получают гарантированные вознаграждения за то, что опубликовано, согласно тарифам, утвержденным по Закону об авторском праве. Однако определенные законом гонорары не зависят от про-

inslav

дажи изданий. Меры, принятые государством в 1940–1950-е гг. по ликвидации неграмотности, введение обязательного основного (семилетнего, впоследствии восьмилетнего) образования, широко проводимые культурно-массовые мероприятия в читалищах, библиотеках, школах, на предприятиях, высокие тиражи и относительно низкие цены на книги приближают их ко все большему числу читателей. Что касается видового разнообразия издаваемых книг, то следует отметить сдерживающую роль централизованного планирования.

Тяжелый экономический кризис, разразившийся в результате второй национальной катастрофы, неизбежно отразился и на архитектуре Болгарии. Из-за воздушных бомбардировок осталась без крова немалая часть городского населения. Полуразрушенные здания латали подручными средствами, не обращая внимания на эстетическую сторону, часто на месте разрушенного разбивали скверы. Основным направлением в 1945–1953 гг. становится устройство новых бульваров и сооружение домов для партийного начальства. Советские архитекторы переносят в Софию установленный в СССР архитектурный образ, поскольку болгарские проектанты были неподготовлены для такого типа архитектуры. После 1956 г. вместе со сталинизмом отмирает и этот напыщенный, помпезный стиль. Хотя и робко, с Запада в Болгарию постепенно проникают свежие архитектурные формы и идеи. Носители новых форм в период 1956–1989 гг. — молодые архитекторы третьего поколения. В этот период строятся новые правительственные здания, драматические и оперные театры, дома культуры, учитывающие функциональные требования современных публичных зданий. По всему Черноморью и горным курортам возводится множество отелей, призванных удовлетворить запросы бурно развивающийся после 1959 г. туризм. Необходимость преодоления жилищного кризиса в 1960-е гг. обусловливало массовое строительство жилых комплексов. В окрестностях крупных городов вырастают микрорайоны с необходимыми административными, медицинскими, торговыми и другими объектами. В Софии начинается сооружение метрополитена. Одновременно с этим развертывается масштабное строительство промышленных предприятий и заводов. Экономические условия требуют, чтобы новые стройки велись по индустриальным технологиям — с использованием бетонных панелей, скользящей опалубки или метода подъема этажей.

Период демократических перемен

События, произошедшие в Болгарии после 1989 г., вызвали важные перемены в общественной жизни. Они касаются не только экономики и политики, но и в значительной степени и сферы культуры.

Уникальный культурный феномен — болгарское читалище — вызывает интерес у многих зарубежных культурных деятелей, его опыт изучается и используется в ряде стран. В конце XX в. деятельность болгарских читалищ была высоко оценена представителями Совета Европы, ООН, ЮНЕСКО и других европейских и всемирных организаций. Их непреходящее значение определяет необходимость осовременивания как главного направления культурного развития в стране

inslav

в условиях гражданского демократического общества. Читалища вступают в третье столетие своего существования, сохраняя и развивая все полезное, приспосабливая свою работу к новым условиям жизни и творчества.

К концу XX в. в стране функционировало солидное число музеев и художественных галерей — 228. В их фондах сохраняется около 3,6 млн движимых культурных ценностей, представляющих все многообразие культурного наследия. Кроме того, существует почти 500 музейных коллекций в читалищах, школах, общинах, ведомствах, общественных организациях. Пока еще не решен вопрос с регистрацией частных музеев. К сожалению, пока неизвестно число, содержание и состояние большинства частных коллекций, их статус также остается неурегулированным.

Болгарская архитектура постепенно модернизируется. Молодые болгарские архитекторы участвуют в международных конкурсах и нередко выигрывают престижные награды. Смена политико-экономической системы в Болгарии вызывает к жизни буйный, неудержимый порыв в строительстве, главным образом новых жилых зданий. Монументальная архитектура находится под влиянием бизнеса и инвесторов, заказывающих сооружение банков, просторных зданий для различных фондов, торговых комплексов и т.д. Чтобы подчеркнуть экономическую стабильность, фасады этих зданий заимствуют последние мировые модные стили, эффектные декоративные формы, выполненные из дорогих материалов.

В сфере музыки критический отбор из наследия прошлого пытается сделать созданный в 1993 г. ежегодный фестиваль «Новая музыка» — первая крупная инициатива Содружества новой музыки в Болгарии (основная движущая фигура в нем — Г. Тутев). Этот фестиваль, особенно в первые годы существования, воплотил давнюю мечту о преодолении замкнутости болгарской музыки на себя самой.

Еще до наступления перемен в общественно-политической жизни в стране, в болгарском изобразительном искусстве появились неконвенциональные веяния. В 1980-е гг., в условиях постмодернистской эклектичности, художники обращаются к нетрадиционным формам — хэппининг и перфоманс, к использованию недолговечных материалов и иллюзорных игр, от которых остается только воспоминание или документальный факт. Так, Д. Грозданов становится инициатором серии акций подобного типа с участием художников из Софии, Благоевграда, Добрича и др. В Пловдиве зарождается и пользуется значительным общественным интересом группа «Ръб» («Грань»). В самом центре Софии одни из наиболее интересно мыслящих молодых авторов организовали выставку «Город». Таким образом, в подобных и других проявлениях переплетаются протест и нигилизм молодого поколения. Естественно, эти процессы не могут вытеснить традиционные формы изобразительных искусств, но их развитию придали значительное ускорение события 10 ноября 1989 г. Художественная жизнь в стране оказалась взбудораженной. Стихийно возникают новые группы и объединения художников. Без стремлений к стабильности судьба многих из них оказалась недолговечной. Существенным является сам факт оживления художественной жизни, что вклю-

inslav

чает в себя открытие частных галерей — различных по профилю, качеству, по программной направленности. Мода на коллекционирование ведет к появлению собирателей, а это, в свою очередь, позволяет приступить к формированию художественного рынка, перед которым открываются неплохие перспективы.

Переход к свободному рынку поставил болгарский театр перед лицом новых испытаний. Происходящие структурные реформы, финансовые затруднения, конкуренция с другими видами искусства и появившееся в последнее время сопоставление государственных и частных трупп, являются определяющими в процессе нормализации театральной жизни в условиях конкуренции и борьбы за выживание. Необходимость театру самому определять художественную направленность своего репертуара и творчества в целом заставляет его самостоятельно искать пути к успешному включениюв культурные процессы будущего. Появляются новые талантливые режиссеры, такие как А. Морфов, с успехом ставящий спектакли и в Болгарии, и в России.

Болгарское кино также переживает серьезный организационный и творческий кризис. Появляются попытки переосмыслить прошлое — фильмы «Иван и Александра» И. Ничева, «Колодец» Д. Боджакова, «Сезон канареек» Е. Михайлова, однако не все они бывают удачны и не всегда доходят до зрителей.

После 1989 г. на родину возвращается литературное творчество эмигрировавших в разное время писателей. Однако созданное поэтами, беллетристами, публицистами, критиками, философами, мемуаристами, такими как С. Попов, Х. Огнянов, С. Груев, П. Увалиев, А. Игнатов, Ц. Марангозов, П. Семерджиев, Д. Бочев, Ж. Чивиков, Д. Инков, Л. Канов все еще недостаточно популярно и критически осмыслено. Может быть, делом XXI в. будет более полноценное «вписывание» культуры болгарской диаспоры и эмигрантской литературы в национальное духовное пространство.

В области книгоиздательства очередной поворот начался в 1990 г. Централизованный орган его управления, регламентирующий планирование и распределение ресурсов, утратил силу в новых экономических и политических условиях, отпала последняя организационная структура этого типа. Продолжает существовать с несколько измененными функциями Центр книги при Министерстве культуры, который действует в условиях экономически затрудненного перехода к децентрализации и рыночной книготорговле.

Существующие государственные и ведомственные издательства, издательства общественных организаций находятся в процессе трансформации под воздействием демонополизации книгоиздательской деятельности. Они уже самостоятельно решают вопросы выбора, финансирования и рыночной реализации печатной продукции. Регистрируется много новых частных издательств — в 1998 г. их было около 2000. Децентрализация книгоиздательства отнимает традиционно ведущую роль крупных городов — Софии, Пловдива, Варны. Активная издательская работа начинает кипеть более чем в 40 других населенных пунктах.

inslav

В рыночном книгоиздательстве наблюдаются противоречивые тенденции. После 1984 г. шел постепенный спад численности издаваемых названий — их было 5367, а минимум приходится на 1991 г. — 3260. После этого наступает процесс нового восходящего развития, и в 1992 г. вышло 4733 названия. В 1993 г. их было уже 5771, в 1994 г. — 5925. Всего за несколько лет в этой области достигнут максимум XX в. Переводные издания до середины 1990-х гг. составляли свыше 30 %. Если в 1985 г. англоязычная литература, представленная в Болгарии, составляла 8 %, то в 1995 г. она достигла 66% переводных названий. После 1995 г. намечается нисходящая тенденция в общем числе названий в издательской продукции.

В книгоиздательском деле в последнее время наблюдаются и положительные примеры, таки как появление в 1997 г. частного издательства им. З. Стоянова. Всего за 10 лет своего существования оно дало жизнь 1250 названиям общим тиражом 5 754 000 экз. — каждый третий день оно выпускает на рынок новую книгу. Его создатель и основной двигатель — И. Гранитский, которому удалось привлечь новый художественно-эстетический круг интеллектуалов. В него входят 150–160 поэтов, писателей, публицистов, художников, артистов, переводчиков.

* * *

Болгарский XX век, начавшийся с порыва к прогрессу и с многих надежд в области культуры, уходит в историю, не разрешив проблем и опасений общества, которые выражали деятели искусства и культуры. Оказалось в кризисе социальное бытие искусства. Несмотря на это природное дарование и жизнестойкость создателей духовных ценностей остается. Остается и вера в то, что болгарская культура не только защитит свои прошлые достижения, но и найдет достойное место в духовном пространстве современного человечества, вера в то, что Болгария снова возродится как «держава духа».

Библиография

Бикс-Дьякова Р. Български оперен театър. София, 1976–1985. Т. 1–2.

Болгарское искусство и литература. История и современность. М., 2003.

Динеков П. От Възраждането до днешния ден. София, 1987.

Злыднев В.И. Болгарская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 310–350, 669–705.

Злыднев В.И. Русско-болгарские литературные связи XX века. М., 1964.

Из историята на българското изобразително изкуство. София, 1976.

История на българската литература. София, 1970–1976. Т. 3–4.

Крыстев В. Очерки по истории болгарской музыки. М., 1973.

Ликова Р. Портрети на българските символисте. София, 1987.

Львова Е.П. Искусство Болгарии. М., 1971.

Михеева А.Н. Болгарский театр // История западноевропейского театра. М., 1974. Т. 6.

inslav

Михеева А.Н. Театр Народной Республики Болгарии // История зарубежного театра. М., 1987. Ч. 4: Театр стран Европы и США Новейшего времени (1945–1985).

Пономарева Н.Н. Болгарская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны.1945–1960-е гг. М., 1995. Т. 1. С. 30–86; 1970–1980-е гг. М., 2001.Т. 2. С. 9–70.

Смольянинова М.Г. Болгарская литература // История литератур западных и южных славян. М., 1997. Т. 2. С. 624–634.

Современная болгарская музыка / Сост. К. Ангелов. М., 1974.

Станимирова Н. Български кинорежисьори. София, 1984.

Федотова В.Н. К вопросу о формировании композиторской школы Болгарии // Европейское искусство XIX–XX веков: исторические взаимосвязи. М., 1998.

Хлебаров И. История на българската музикална култура. София, 1985.

Цончева М. Искусство Болгарии // Всеобщая история искусств. М., 1964. Т. 5.

Bulgarian cultural policy. Sofia, 1990–1996.

inslav

Глава 44

КУЛЬТУРА ЮГОСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

Г.Я. Ильина (*Введение, разделы 2, 3*),
Н.Н. Старикова (*Введение, раздел 1*),
Б. Ристовски, С. Младеновски (Македония) (*раздел 4*)

Введение

В конце XIX – начале XX в. югославянские земли входили в состав разных государств: Словения, Хорватия, Босния и Герцеговина, сербская Воеводина — в Австро-Венгрию, Македония и часть сербских районов — в Османскую империю. Лишь Сербское королевство и Черногорское княжество (с 1910 г. — королевство) были независимыми. Для славян Габсбургской монархии самой важной оставалась проблема национального освобождения, для Сербии и Черногории — собирание сербских земель. Актуальная для югославян идея объединения обрела дополнительные импульсы после балканских войн (1912–1913), в результате которых Сербия получила Вардарскую Македонию (две другие ее части отошли к Болгарии и Греции).

Для всех югославянских народов, кроме македонского, это был период, когда, преодолевая разрыв с западноевропейскими культурами, они сумели более или менее достигнуть их уровня развития. На рубеже веков расширяются культурные связи с миром, качественно меняется их характер. Главным становится стимулирование и обновление собственной культуры, ее содержания и формы. Движение к индивидуальной творческой свободе постепенно приводит к отказу от коллективного типа сознания, отходу от фольклоризма, сентиментального романтизма

inslav

и реализма. Но усвоение новых тенденций, получивших название «модерн», в югославских культурах накладывалось на комплекс нерешенных национальных проблем, и это определяло специфику развития каждой культуры.

В результате поражения Австро-Венгрии в первой мировой войне возникло несколько новых государств, в том числе в декабре 1918 г. Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев (КСХС, с 1929 г. — Королевство Югославия), в котором после многовековой раздробленности объединился сербский народ. Другие вошедшие в Королевство народы — хорваты, словенцы, македонцы, черногорцы, бошняки, албанцы оказались в сложной общественно-политической и национальной ситуации. Проводимая правящей сербской элитой и королевской династией Карагеоргиевичей великодержавная, унитаристская политика нивелировала национальные особенности других народов. Она порождала противоречия, накал которых с годами все более нарастал. Однако при всех существенных различиях и серьезных конфликтах между этносами и их культурами в новом югославском государстве появились возможности для более тесного взаимодействия, особенно для тех народов, кто говорил на одном или близких языках. Формировалось многослойное, но более или менее единое культурное пространство, в котором происходила миграция городского населения и творческой интеллигенции, что способствовало их активному участию в культурном развитии страны. Прежде всего это касалось привлекаемых бурной столичной жизнью жителей Боснии и Герцеговины, Македонии и Черногории.

В 1920-е гг. практически во всех югославских культурах господствуют авангардистские течения, прежде всего экспрессионизм. В сербском искусстве того времени складывается течение сюрреализма.

После военно-монархического переворота 1929 г. и установления диктатуры в оппозиции к ней оказались самые разные слои населения и политические организации — от буржуазно-либеральных, демократических, социалистических, конфессиональных до националистически-экстремистских. Вместе с обществом значительно политизируется и искусство. Выразителем радикальных настроений в нем с 1920-х гг. становится течение революционной литературы, продолженное в 1930-е гг. направлением, близким социалистическому реализму и названным в Югославии «социальным реализмом». Приобретя общеюгославский характер, оно распространило влияние на другие виды творчества. Революционно ориентированное искусство не достигло больших художественных высот, но функционировало в общем культурном пространстве и подчинялось общим художественным законам. Несомненным также было воздействие пропаганды поддерживаемых им социалистических, а в канун второй мировой войны антифашистских идей на творческую интеллигенцию.

6 апреля 1941 г. Югославия оказалась втянутой во вторую мировую войну и быстро оккупирована. Её территорию поделили Германия и ее союзники: Сербия досталась Германии, Воеводина — Венгрии; Черногория, Далмация и часть Македонии отошли Италии; Словения — Германии, Италии и Венгрии; большую часть

inslav

Македонии заняла Болгария. На территории Хорватии (без Далмации), Боснии и Герцеговины было создано официально признанное Германией и Италией Независимое Государство Хорватия, проводившее политику национальной и религиозной нетерпимости.

Практически сразу после оккупации в Югославии началась партизанская война, в ходе которой была сформирована народно-освободительная армия. В нее входили люди разных идейных воззрений, но руководство осуществлялось Коммунистической партией, которая уже в ходе войны на освобожденной территории начала проводить преобразования социалистического характера. Конфликты внутри самого движения и с возникшими в разных районах страны другими военными формированиями были неизбежны и привели к ожесточенной гражданской войне.

В этих условиях культура оказалась в крайне тяжелом положении. Легальные ее проявления подвергались жесточайшей цензуре, сквозь которую с трудом доносились «нейтральные» голоса. Часть литераторов, не сотрудничавшая с оккупантами, писала «в стол», и их произведения увидели свет только после войны. Наиболее активными были писатели, художники, музыканты и актеры, участвовавшие в антифашистском Сопротивлении. Представители разных эстетических школ, они сознательно отказались от метафорической усложненности, видя императив времени в простоте и ясности художественного языка.

15 мая 1945 г. Югославия была целиком очищена от оккупантов, а 29 ноября провозглашена Федеративной Народной Республикой. Господствующей идеологией стала коммунистическая, а в качестве образца социализма была выбрана советская модель. Концентрируя власть в своих руках, КПЮ проводила в жизнь стратегию общегосударственной культурной политики, способствовавшей формированию единого культурно-идеологического пространства. Под ее контролем создавались республиканские и федеральные союзы писателей, художников, музыкантов и театральных деятелей, имеющие свои печатные органы. Неслыханными тиражами издавались специально отобранные произведения отечественной и зарубежной литературы, открывались театры и киностудии. Перед искусством была поставлена задача изображения новых героев, служащих примером для строителей нового мира. В качестве основного художественного метода «сверху» начал внедряться социалистический реализм, однако в Югославии он не получил широкого распространения.

Перелом наступил в начале 1950-х гг. после разрыва отношений между Югославией и СССР (1948). В это время литература и искусство получают статус известной автономии, который обеспечивал художникам некоторую эстетическую независимость, давал им право на художественный эксперимент при сохранении ограничений круга тем и их трактовки. Отказ от социалистического реализма сопровождался возрождением эстетики модерна, а затем и авангарда, что вскоре привело к эстетическому плюрализму и частичной смене тематических и художественных приоритетов. Благодаря организации в Югославии международных фестивалей — театральных (Югославские театральные игры «Стериино позорье»,

inslav

БИТЕФ, Летние дубровницкие игры), музыкальных (БЕМУС), литературных (Октябрьские встречи, Стружские вечера поэзии), кино (ФЕСТ) — и множества республиканских фестивалей и встреч стремительно расширяется культурный контекст. Литературные журналы, театры, художественные выставки открылись для современного западноевропейского искусства, новых философских и культурологических теорий. Одновременно шел процесс возвращения имен и произведений, по разным причинам попавших под запрет, реабилитировались целые направления — импрессионизм, символизм, экспрессионизм, сюрреализм. При этом идеологический контроль над культурой сохраняется. В поисках обходных путей в освещении волновавших общество проблем свободы и несвободы, положения человека в тоталитарном государстве, искусство прибегало к использованию мифологических и параболических форм выражения.

К концу 1960-х гг. в СФРЮ все острее ощущаются противоречия между декларируемыми правительством свободами и реальным типом власти. Миф о бесконфликтности общества рухнул в результате массовых студенческих выступлений 1968 г., проходивших под лозунгами защиты «истинного социализма». Они ознаменовали наступление новой эпохи открытых столкновений, влекущих за собой репрессии и новые волнения. Деятели культуры «свинцового» десятилетия (как впоследствии были названы 1970-е гг., когда в СФРЮ режим резко ужесточился), стремились освободиться от пресса господствующей идеологии и вступали в конфронтацию с властью.

1980-е гг. (после смерти Й.Б. Тито в 1980 г.) прошли под знаком оживления национального самосознания и открытой критики девальвирующихся идей социализма и «братства и единства югославских народов», с одной стороны, а с другой — ухода в аполитичность, абстрактное искусство и постмодернизм с его стремлением к многозначности интерпретации, эстетическому и идеологическому плюрализму, сочетанию разных форм «низкой», массовой и «высокой» культур. Попытки властей разрешить кризис привычными методами устрашения вызывали обратную реакцию. Противоречия между центральным руководством и республиками становились неразрешимыми. Литература оказалась в авангарде общественного брожения, политизируясь сама, она политизировала общество. Именно творческая интеллигенция во многом способствовала разрушению существующего строя.

Основываясь на референдумах 1990–1991 гг. парламенты Хорватии, Словении, Македонии и Боснии и Герцеговины провозглашают независимость своих республик. Сербия и Черногория сохранили федерацию. Началась новая жизнь югославянских государств на посткоммунистическом пространстве. В новых республиках достаточно быстро развеялись иллюзии о том, что создание независимых государств автоматически ведет к утверждению демократической системы. Сербии, Хорватии и Боснии и Герцеговине пришлось пройти через полосу кровавых войн. Многие крупные деятели искусства (Б. Димитриевич, Д. Угрешич, Б. Чосич, М. Манчевски, Г. Стефановски и др.) вынуждены были покинуть родину и разви-

inslav

вать традиции югославского искусства в контексте других культур. Фильмы так называемых постюгославских режиссеров Э. Кустурицы, Г. Паскалевича, Д. Тановича были отмечены премиями престижных международных кинофестивалей.

Поиски мировоззренческих и эстетических подходов, отстаивание национальной идентичности своих культур осуществляются в государствах постюгославского пространства (к которым в июне 2006 г. прибавилась независимая Республика Черногория) в условиях все усиливающейся глобализации и коммерциализации. К началу нового тысячелетия наметилось взаимное сближение обособившихся в конце XX в. югославянских народов. И определяющую роль в возрастании обновленного интереса югославянских народов друг к другу играет культура.

1. Словенская культура

В 1890–1910-е гг. в культуре Словении несмотря на неравноправное положение ее жителей в Австро-Венгрии обострение социальных и национальных противоречий, происходит качественный сдвиг, связанный как с изменениями в общественной и политической сферах, так и с проникновением в национальную культуру новых художественных тенденций. Это, без сомнения, во многом переломный, знаковый этап в развитии словенской культуры, когда происходит значительное расширение межкультурных связей, преодолевается отставание в эстетической сфере, усложняется и ускоряется литературный процесс. Общественная и культурная жизнь в это время существенно политизируются, в Словении оформляется партийное движение, национально-прогрессивная (либералы), словенская народная (клерикалы) и социал-демократическая партии начинают активно вмешиваться в культурную жизнь, что находит отражение и в журнальной политике. Так, ведущий литературный журнал «Люблянский звон» (1887–1941) объединяет вокруг себя преимущественно либерально настроенных литераторов, журнал «Дом ин свет» (1888–1944) — клерикально ориентированных. Заметно возрастает общественная значимость литературы и искусства, их национально-просветительская роль получает практическое выражение с помощью ряда культурно-просветительских национальных учреждений: художественных обществ, клубов деятелей искусств, «народных домов» с концертными помещениями и библиотеками (первый такой дом в Любляне появился в 1896 г.). Возникают новые течения и стили, вступающие с уже существующими в активное взаимодействие: в литературе уже сложившиеся романтические и реалистические тенденции сочетаются с новыми натуралистическими. В живописи и скульптуре находят адекватное выражение реалистический портрет, пейзаж и жанровая картина. Европейскую известность сохраняет художественная школа словенца А. Ажбе в Мюнхене (1891–1905), где учились выходцы из двух десятков стран, в том числе из России. Открытие филармонии в Любляне стимулирует развитие оперной, балетной и симфонической музыки.

Однако главное направление развития словенского искусства этого времени определил «словенский модерн» — новаторское художественное течение, типо-

inslav

логически сходное с аналогичными явлениями в других европейских культурах, обладающее при этом выраженным национальным своеобразием. В литературе его зачинателями стали поэты Д. Кетте (1876–1899), Й. Мурн-Алесандров (1879–1901), О. Жупанчич (1878–1949) и И. Цанкар (1876–1918). На формирование их эстетических взглядов оказали влияние национальная поэтическая и фольклорная традиции, европейский декаданс и символизм. Каждому поэту удалось, синтезируя компоненты разных стилей, создать неповторимый рисунок стиха, в котором упор был сделан на красоту и музыкальность звучания родного языка. Своей главной художественной задачей четыре молодых автора, объединенных личной дружбой, общностью художественных поисков и близостью идейных воззрений, видели раскрытие духовного мира современника через лирическую исповедь. Наиболее отчетливо связь с романтической исповедальной традицией классика словенской поэзии Ф. Прешерна заметна в поэзии Д. Кетте. В его лирике преобладает любовная тема, находящая выражение главным образом в классической сонетной форме, с помощью которой поэт стремится преодолеть внутренние противоречия и гармонизировать свои отношения с действительностью. При этом он одним из первых пытается обновить метрико-ритмическую структуру сонета, соединяя романтическую поэтику с элементами импрессионизма и символизма. Все это находит отражение в изданном посмертно сборнике «Стихотворения» (1900). Также посмертно была опубликована и единственная книга Й. Мурна-Александрова «Стихотворения и романсы» (1903). Дитя полупролетарской среды, незаконнорожденный, воспитанный чужими людьми, Мурн на личном опыте испытал тяготы полуголодного существования, собственную «чуждость» окружающей действительности, поэтому в его поэзии сильны мотивы одиночества и разочарования. Он приходит к философскому осмыслению бытия через близость к природе и к людям, естественно близким ей, возделывающим землю, — основным в его поэзии становится воспевание красот родного края и «крестьянская лирика». В своих песнях и балладах поэт идеализирует сельский уклад, часто стилизуя свой текст под фольклорный, использует народные эпитеты, присловья, повторы. Искренность интонации, присущая его лирике, стремление передать сиюминутное настроение, ощущение, впечатление, эмоциональный отклик на действительность придают его стихотворениям особый импрессионистический оттенок.

В русле поэзии модерна начинал свою поэтическую деятельность крупнейший словенский поэт первой половины XX в. О. Жупанчич. После кратковременного увлечения декадансом и символизмом (сборник «Чаша упоения», 1899), импрессионизмом (сборник «По равнине», 1904), он приходит к философски обобщенному видению мира и человека в нем (сборник «Разговоры с собой», 1908). Поэт тонких интимных переживаний и гневного гражданского пафоса, О. Жупанчич в своей лирике соединил чувственное восприятие действительности одного человека с поисками смысла человеческого бытия в целом, искренний патриотизм с раздумьями о будущем всего человечества. Так, в «поэтической рапсодии» «Дума», в центре которой преодоление лирическим героем духовного кризиса,

inslav

гражданский пафос соседствует с интимной исповедальностью. В 1910-е гг. обостряется социальная оптика, на первый план выдвигаются размышления о судьбе нации, идея сплочения трудящихся масс. О. Жупанчич по праву считается одним из главных реформаторов словенского стиха XX в., его эксперименты с ритмом и рифмой, обновленная образность, равно как и теоретические размышления о принципах стихосложения (эссе «Ритм и метр») существенно обогатили национальную поэзию. Огромна заслуга поэта в популяризации на родине европейских литератур — в переводах О. Жупанчича в Словении увидели свет Гораций и Гомер, Данте и Шекспир, Пушкин и Гете.

Последний из «великой четверки» И. Цанкар, крупнейший словенский прозаик и драматург, дебютировав как поэт (сборник «Эротика»,1899, уничтоженный по приказу церкви), больше никогда к стихосложению не возвращался. Интерес к декадансу и «чистому искусству», нашедший выражение в стихотворениях, передающих чувственные переживания и пессимистические настроения лирического героя, довольно быстро сменяется пристальным вниманием к социальным проблемам. В своих романах, повестях, рассказах, пьесах И. Цанкар показывает социальные противоречия современной словенской действительности, разоблачает пороки общества: ханжество и лицемерие политиков и «хозяев жизни» (комедия «На благо народа»,1901, цикл рассказов «История из долины св. Флориана», 1908, драма «Король Бетайновы», 1902). Углубление общественно-критической проблематики, социального и психологического анализа действительности, изображение мира «униженных и оскорбленных» характерно для таких его произведений, как романы «На улице бедняков» (1902), «Обитель Марии Заступницы» (1904), «Крест на горе» (1904), повести «Батрак Ерней и его право» (1907). Особое место в творчестве И. Цанкара занимает проблема национальной интеллигенции, осмысление ее роли и места в современности. Это может быть как судьба обыкновенного сельского учителя (роман «Мартин Качур», 1906), так и история талантливого художника (роман «Чужие», 1901, сборник рассказов «Книга для легкомысленных людей», 1901). Невостребованность таланта на родине, вынужденная эмиграция или гибель в нищете — подобные примеры из жизни заставляли писателя обратиться к социальным и психологическим корням этих явлений. Творчество И. Цанкара в определенном смысле стимулировало национальный литературный процесс, его вклад в развитие отдельных жанров (рассказ, роман) трудно переоценить. Некоторые романы И. Цанкара отличает особая композиция, впервые возникшая в автобиографической книге «На крутой дороге» (1903). Это особая новеллистическая форма повествования, где ряд новелл, каждая из которых представляет целостное произведение, располагается в хронологическом или произвольном порядке. Мозаичность композиции, наряду с символической образностью, — одна из ведущих черт романа «Обитель Марии Заступницы», в котором речь идет о судьбах больных детей. Вообще синтез объективно-критического и субъективно-лирического, реалистичности изображения и символического подтекста можно считать визитной карточкой цанкаровского художественного метода.

inslav

Освобождение от традиционных штампов, провозглашаемое новым искусством, становится главным стимулом развития словенской драматургии, которая получает самое полное выражение в пьесах Цанкара. Он пробует себя в различных сценических жанрах: психологической и символистской драме, сатирической комедии, фарсе. Вершины мастерства Цанкар – драматург достигает в социально-политической драме «Король Бетайновы» (1902). В этой пьесе автор сталкивает интересы разбогатевшего преступным путем капиталиста Кантора и студента Макса, революционно настроенного интеллигента, стремящегося его разоблачить и погибающего от рук своего противника. Молодой герой терпит поражение, но автор уверен: время расплаты придет, дни разорителей народа сочтены, ибо благоденствие тех, кого ненавидят, недолговечно. Сатирически изображая реалии словенской действительности, продажных судей и лицемерных священников, драматург обличает преступность всего общественного порядка, основанного не на общечеловеческой морали, а на преклонении перед богатством.

Модерн как художественный стиль последовательно проявился в живописи и архитектуре Словении. Художники молодого поколения И. Грохар (1867–1911), Р. Якопич (1869–1943), М. Стернен (1870–1949) и М. Яма (1872–1947), выпускники школы А. Ажбе, нашли себя в импрессионизме. Они объявили войну академизму, стремясь освободить искусство от ограничений, наложенных на него социальным и эстетическим консерватизмом, и покончить с культурной изоляцией Словении. Их картины получают известность не только в Любляне, Белграде и Вене, но и за пределами Австро-Венгрии (лондонская выставка 1906 г.). Следуя за основоположниками французской пленэрной живописи А Сислеем и К. Писарро, И. Грохар и Р. Якопич в своих пейзажах экспериментировали с цветом и фактурой материала: их не удовлетворяло простое копирование природы, они стремились выразить глубокие откровения человеческой души, воплощая словенские ландшафты в вибрациях света и воздуха. В натюрмортах М. Ямы и женских портретах М. Стернена прослеживается связь с «Венским Сецессионом», они оба входили в клуб словенских художников в Вене «Сава» (1904). Живопись словенских импрессионистов стала ярким явлением европейского искусства.

Подъем изобразительного искусства стимулировал развитие музейной инфраструктуры: после строительства в Любляне усилиями Р. Якопича первого постоянного выставочного павильона (1909), в 1918 г. открывается Национальная галерея, а затем Национальный музей (1921). Элементы модерна находят отражение в архитектуре отстраиваемой после землетрясения 1895 г. Любляны. Архитектор М. Фабиани (1865–1971) строит в центре города несколько жилых зданий в стиле венского модерна, визитной карточкой города становится Драконов мост (1901), возведенный по проекту хорвата Ю. Заниновича и украшенный четырьмя стилизованными скульптурными изображениями крылатого дракона — символа Любляны.

Первая мировая война и ее последствия существенно повлияли на культурную ситуацию в Словении. С одной стороны, участие словенцев в военных действиях в составе войск Австро-Венгрии, многочисленные человеческие потери,

inslav

экономический упадок, пессимизм, эмиграция в Америку и Аргентину, угроза национальной целостности[1] — все эти факторы не могли не сказаться на мироощущении нации, ее духовном состоянии. С другой стороны, вступление Словении в 1918 г. в состав Королевства СХС открыло перед ней новые перспективы. Став частью нового государственного объединения, словенцы обрели новый политический статус и частичный суверенитет, получив, наконец, такие важнейшие общенациональные институты, как университет (1919) и Академия наук (1938). Реформа среднего образования привела к практически полной словенизации школ и гимназий (до 1918 г. большинство школ Штирии, Каринтии и Крайны были двуязычными, преподавание велось как на словенском, так и на немецком языках, на территориях словенского Приморья — на итальянском), выросло число периодических изданий. В 1920–1930-е гг. культурную жизнь Словении отличает атмосфера свободного художественного поиска, идейных и философских споров и значительного художественного плюрализма. Это время знакомства широкого круга читателей с переводами важнейших трудов европейских мыслителей XIX в., освоения новых художественных направлений, среди которых ведущее место заняли экспрессионизм и социальный реализм. Это время активизации отдельных жанров искусства, «обживания» новых тем и форм.

Экспрессионизм в творчестве многих словенских авторов проявлялся спорадически, не преобладал, но поскольку наиболее значительные художественные достижения межвоенного двадцатилетия, в первую очередь 1920-х гг., были созданы в русле экспрессионистской поэтики, весь период в целом характеризуется как «время экспрессионизма». Раньше всех началось развиватие и трансформирование новой эстетикив театральном искусстве. Уже в 1917 г. появляются экспрессионистские драмы «Катастрофа» и «Нищие», написанные Иваном Прегелем (1883–1960) и вводящие в национальную драматургию новый «экстатический» тип героя, способного, по мнению автора, создать на земле «новое царство любви и братства». В своих прозаических произведениях 1920-х гг. И. Прегель, мастер исторической стилизации, увлекавшийся эпохой барокко, также широко пользовался экспрессионистской палитрой, чем снискал себе славу «самого современного» писателя и единственного национального прозаика, в чьих исторических романах «Толминцы» (1927, первая редакция — 1915–1916) — о крестьянском восстании начала XVIII в., «Plebanus Joannes» (1920) и «Священник Ерней» (1923) — о философских и этических исканиях словенских католических и протестантских священников, — элементы нового направления нашли наиболее последовательное и яркое воплощение. В дальнейшем под влиянием художественных принципов экспрессионизма пишут свои пьесы С. Майцен, Ф. Бевк, М. Ярц, А. Ремец, А. Лесковец. Ведущие мотивы их — духовные и нравственные последствия войны, социальные и этические противоречия между индивидуумом и обществом, поиски нового героя. Видное место в этом ряду занимает драма Ф. Бевка

[1] Словенское Приморье в 1918 г отошло Италии, по итогам плебисцита 1920 г. большая часть Каринтии оказалась под юрисдикцией Австрии.

inslav

«В бункере» (1922), опубликованная впоследствии в Лондоне, которая по своей сценической выразительности и трагическому финалу сравнима с лучшими западноевропейскими экспрессионистскими драмами о войне. Ф. Бевк использует новаторский для своего времени театральный прием, ограничивая сценическое действие рамками замкнутого пространства — бункера, выкопанного солдатами в земле и ставшего для них смертельной ловушкой. Переживающие в своем убежище обстрел неприятеля словенские солдаты подобны стаду скота, обреченному на гибель. Автор завершает свое произведение катастрофически: прямое попадание снаряда уничтожает всех персонажей пьесы прямо на сцене. Кульминацией экспрессионистской драмы является пьеса С. Грума «Происшествие в городе Гога» (1930). Автора интересует, как протекает и разрешается душевный кризис индивидуума, для которого психологическая мотивация наравне с социальной отмечена печатью роковой неизбежности. Несмотря на кажущуюся преувеличенную натуралистичность, фрейдизм и гротеск драма несет в себе критический заряд, разоблачая мелкобуржуазный характер общественных отношений, являя собой форму протеста против мещанской действительности.

К началу 1920-х гг. экспрессионистски ориентированные представители разных искусств создают несколько художественных объединений. Вокруг «Клуба молодых» (1922) консолидировалась творческая интеллигенция младшего поколения: литераторы (А. Подбевшек), критики (Й. Видмар), композиторы (М. Когой, автор экспрессионистской оперы «Черные маски» по Л. Андрееву). Другое объединение — «Клуб молодых выдающихся художников», впоследствии «Словенское художественное общество» (1922), основанный живописцем, графиком и скульптором, первым словенским абстракционистом Ф. Кралем (1895–1960), объединил художников-экспериментаторов, среди которых были такие крупные деятели словенского изобразительного искусства, как Т. Краль (1900–1975) и В. Пилон (1896–1970). В это же время становятся известны конструктивист А. Чернигой (1898–1986), кубист И. Чарго (1898–1958).

Большую роль в распространении новой эстетики сыграли учрежденные в 1920-е гг. журналы авангардистской ориентации: «Рдечи пилот», «Трие лабодье», «Танк», «Криж на гори» и «Младина» и литературные кружки, сложившиеся при них. Именно два последних издания, в идейном отношении представляющие собой два противоположных полюса словенского экспрессионизма, проявили наибольший интерес к новым художественным завоеваниям. «Крижевцы», среди которых были поэты А. Водник, Б. Водушек, Э. Коцбек, М. Ярц, литературные критики Т. Дебеляк, Й. Погачник, опираясь на ценности религиозно-этического ряда, отстаивали право личности на духовное совершенствование, благодаря которому общество сможет переродиться. Поэты С. Косовел, Т. Селишкар. М. Клопчич, В. Кошак, А. Гспан, прозаики и публицисты Б. Крефт, Л. Мрзель, составлявшие ядро «Младины», открыто выступали с лозунгами борьбы за полную экономическую и политическую свободу Словении, писали о русской революции, предостерегали соотечественников от надвигающейся фашистской угрозы. Такое идейное

inslav

размежевание нашло отражение и в их творчестве. В поэзии словенских экспрессионистов тяготение к абстрактности, обнаженности чувств, гротеску переплетается с отголосками модерна, ее диапазон простирается от философско-католической лирики до стихов социального протеста, от классических поэтических форм до радикальных конструктивистских и футуристических экспериментов. Среди поэтов-экспрессионистов выделяется группа литераторов ярко выраженных революционных взглядов. Это автор первого словенского манифеста экспрессионизма «Политическое искусство» (1922), в котором основополагающим провозглашается принцип революционности, А. Подбевшек (1898–1981), ставший одним из самых радикальных экспериментаторов в области стихотворной формы. Его цикл «Человек с бомбами» (1920, опубл. 1925) проникнут обличительным антивоенным пафосом и передает атмосферу духовного кризиса «потерянного поколения», у которого война отняла молодость, а с ней и веру в человека. Подбевшек печатался в журнале «Пламен», вместе с другим представителем революционных экспрессионистов Т. Селишкаром (1900–1969) издавал футуристический журнал «Рдечи пилот»(1922). Книга Селишкара «Трбовле» (1923), посвященная жизни и непосильному труду шахтеров, дает представление о социально ориентированном поэтическом ви́дении, о том, как тема подневольного труда и революционного протеста реализуется через экспрессионистскую технику стиха. Намеренно отвергая благозвучие, Селишкар ищет контрастные резкие оттенки, его почти всегда нерифмованный стих подчеркнуто угловат и тяжеловесен. Одним из ярких поэтов социального протеста был также М. Клопчич (1905–1984), впоследствии один из крупнейших словенских поэтов-переводчиков. Сборник «Пламенеющие оковы» (1924), написанный в память о В.И. Ленине, — это лирическая исповедь революционера, готового отдать жизнь ради переустройства мира.

Самой яркой фигурой словенского экспрессионизма революционной направленности стал С. Косовел (1904–1926), в творчестве которого наиболее полно раскрылись лучшие черты национальной экспрессионистской поэзии: патриотический пафос, бунтарский революционный дух, социальный протест и выразительность формы. Программные выступления С. Косовела: статья «Кризис» и стихотворение «Механикам!» (1925) стали своеобразными манифестами возглавляемого им направления; в его стихах, обогащенных поисками новой метрики и строфики, отразилось мироощущение человека переломной эпохи — они пронизаны трагическим осознанием обреченности прежнего мира и в то же время полны революционных призывов к светлому будущему.

Католическое течение в экспрессионизме представляли поэты А. Водник (1901–1965) и Б. Водушек (1905–1978). Их поэзия насыщена религиозными, философскими и мистическими мотивами, отстранена от действительности. Первый сборник А. Водника «Печальные руки» (1922), в котором метафизический поиск гармонии через диалог с Богом сочетается с утонченностью поэтического языка, стал одним из заметных явлений словенского религиозного экспрессионизма. Тема одиночества, тоски и смерти как желанного перехода в мир небы-

inslav

тия — центральная в его книге «Вигилии» (1923). Для лирики крупнейшего впоследствии реформатора сонетной формы Б. Водушека (сборник «Расколдованный мир», 1939) характерно пристальное внимание к внутреннему миру человека, его связям с природой и Всевышним. В русле католического экспрессионизма дебютировал крупнейший словенский поэт и общественный деятель второй половины XX в. Э. Коцбек (1904–1981). С 1939 по 1941 г. он редактировал журнал католической интеллигенции «Деянье», со страниц которого призывал современников к деятельному участию в духовной и общественной жизни. Влияние идей экзистенциализма и персонализма заметно в его сборнике «Земля» (1934), мифологизирующем образы Земли и Смерти.

К творчеству экспрессионистов-католиков примыкает поэзия М. Ярца (1900–1942), формально не принадлежавшего ни к одному из литературных объединений, но в своих основных эстетических принципах близкого «крижевцам». Для идейного содержания и художественной формы поэзии М. Ярца характерна выраженная эволюция: от абстрактного «космизма», воплощенного в свободном стихе первой книги «Человек и ночь» (1927), где лирический герой остается один на один со вселенной, с непостижимостью смысла человеческого бытия, он приходит к осознанию социальной природы общественных противоречий и к попытке выразить национальную идею в строгой и последовательной ямбической рифмовке — сборники «Ноябрьские стихи» (1936) и «Лирика» (1940).

На рубеже 1920–1930-х гг. в словенской культурной жизни произошли серьезные изменения — вектор идейной ориентации значительной части творческой интеллигенции сдвинулся влево, обострились дискуссии о роли национального искусства в обществе. В литературе центр тяжести переместился из поэзии в прозу, усилилась идейная и политическая дифференциация в существовавших художественных группировках, произошел раскол в ряде периодических изданий. Из «Дома ин света» ушел в «Деянье» Э. Коцбек, полагавший, что активная жизненная позиция — обязанность современного художника. Бывшие авторы «Люблянского звона» Ф. Альбрехт, Ф. Козак и Й. Видмар основали общественно-политический и литературно-критический журнал социалистической ориентации «Содобност» (1933–1941). Коммунисты Б. Крефт, Э. Кардель и Й. Пахор учредили журнал «Книжевност» (1932–1935), в котором пропагандировали принцип партийности литературы. Так, под влиянием марксистской идеологии, идей христианского социализма и реалистической эстетики в искусстве формируется направление социального реализма. Поставив во главу угла социальную детерминированность личности, общественную природу человека, представители этого направления полагали, что искусство может и должно активно вмешиваться в жизнь, участвовать в строительстве нового общества. Такова позиция одного из наиболее одаренных прозаиков социального реализма П. Воранца (псевдоним Л. Кухара, 1893–1950), который в своих «коллективных» романах «Пожганица»» (1939) и «Добердоб» (1940) создает собирательный образ героического словенского народа, показывает масштабное противостояние народных масс господствующей власти, которое

inslav

может разрешиться только революционным путем. В русле социального реализма развивается до второй мировой войны проза М. Краньца (1908–1983), И. Потрча (1913–1993), Ц. Космача (1910–1980).

В архитектуре межвоенного периода главное место занимают постройки выдающихся архитекторов Й. Плечника (1872–1957) и В. Шубица (1894–1946), строивших в стиле неоклассицизма (арт-деко). Й. Плечник плодотворно работавший также в Праге, определил облик новой словенской архитектуры, подняв ее до мирового уровня. К наиболее удачным его работам можно отнести здание Национальной университетской библиотеки, ансамбль мостов в центре Любляны — Трехмостовье, комплекс городского кладбища Жале, набережные реки Любляницы, торговые ряды центральной рыночной площади, церкви св. Франциска Асизского и св. Михаила на Барье. Визитной карточкой Плечника в Любляне считается здание библиотеки, построенное в самом центре города на месте бывшего дворца земельного правительства. Оно удачно «вписалось» в периметр старой постройки и не нарушило единства ансамбля квартала в целом. В оформлении фасада, решенного в двуцветной серо-красной гамме, архитектор использовал элементы рустованной каменной кладки, материалом для которой послужили остатки средневековых фундаментов. Особое внимание было уделено дизайну интерьеров, где функциональность сочетается с единством стиля внутреннего убранства. В дальнейшем функционализм в словенской архитектуре начинает доминировать в жилищном строительстве (многоквартирные дома и частные виллы), а также в административной и общественно-культурной застройке. В 1933 г. главной достопримечательностью города становится небоскреб высотой 70,35 м, возведенный по проекту В. Шубица и являвшийся на тот момент самым высоким зданием Центральной Европы.

Вторая мировая война пришла в Словению в апреле 1941 г. Разделение словенских территорий между тремя странами-оккупантами (Германия, Италия, Венгрия) во многом определило состояние культурной жизни словенцев. В областях, занятых немецкими и венгерскими войсками, она замирает, в Любляне и прилежащих к ней областях Нижней и Внутренней Крайны, оказавшихся под властью итальянских фашистов, где сохраняется административная автономия и культурная самостоятельность, до осени 1943 г. национальным культурным центром фактически является словенская столица. Здесь работают школы, действуют оперный и драматический театры, выходят периодические издания. Здесь же начинается история национального антифашистского движения, в которое вошло большинство словенских деятелей культуры. В стратегию национального сопротивления фашизму они включают лозунг «молчания культуры», согласно которому все выступления в легальной печати следует прекратить. Однако на практике многие из остававшихся на оккупированных территориях, например, О. Жупанчич, кстати, не скрывавший своей антифашистской позиции, продолжали публиковать свои произведения. Однако значительно активнее литература и искусство 1941–1945 гг. проявляют себя в подполье. Партизанская литература занимает в этот период цен-

inslav

тральное место. Это, прежде всего, поэзия, а также документальная публицистика и пьесы-агитки. Толчок к новому развитию получают также фотоискусство и книжная графика. Центральной книгой словенского Сопротивления, вышедшей в партизанской печати, считается сборник М. Бора (настоящее имя Владимир Павшич, 1913–1993) «Переборем бурю» (1942), в котором содержится патриотический призыв к защите Отечества. Вслед за М. Бором антифашистскую революционную ноту подхватили молодые поэты-партизаны К. Дестовник-Каюх, И. Минатти, Й. Удович.

Другое яркое имя, связанное с временем военного лихолетья, — Ф. Балантич (1921–1943), поэт, судьба которого в полной мере отразила весь трагизм словенской внутриполитической ситуации в период войны. Раскол словенского общества, часть представителей которого во главе с католической церковью видела угрозу для нации не в фашизме, а в коммунизме, привел к тому, что уже в мае 1941 г. в Любляне начинает создаваться «Словенский легион», действия которого координируются югославским правительством в Лондоне, затем появляются военизированные отряды «добровольной антикоммунистической милиции», цель которых — борьба с коммунистическим подпольем. В 1943 г. на занятых немцами территориях по призыву «Словенского патриотического движения» формируются добровольческие отряды «домобранов» (патриотов), вошедших затем в состав регулярных частей Вермахта и сражавшихся с Народно-освободительной армией. В перипетии гражданской войны и был втянут Ф. Балантич, по воле случая оказавшийся в рядах «домобранов» и погибший от рук партизан. Автор второго после Ф. Прешерна словенского «Венка сонетов», он тяготел к исповедальной лирике, в которой мотивы богоискательства соседствуют со страстными мольбамио любви и философскими размышлениями о смерти. Его пронзительные «Сонеты из Гонарса», написанные во время пребывания в этом концлагере, — ценнейшее документальное свидетельство очевидца страшного братоубийства, на которое обрекла словенцев война. Ф. Балантич продолжал оставаться заложником истории и после смерти: книга его стихов «В огне ужаса пылаю», изданная тогдашним редактором «Дома ин света» Т. Дебеляком в 1944 г., волею издателя представила поэта как жертву партизанской войны, что в дальнейшем существенно осложнило публикацию его творческого наследия на родине и судьбу самого Т. Дебеляка. Вместе с рядом других словенских деятелей культуры в 1945 г., обвиненных в коллаборационизме, Т. Дебеляк был вынужден эмигрировать в Аргентину, где стал во главе общественной организации «Словенская культурная акция», объединившей в своих рядах представителей творческой интеллигенции словенской диаспоры. Т. Дебеляк первым попытался художественно осмыслить трагическую роль гражданской войны в судьбе своей родины, создав эпическую поэму-тризну «Великая черная месса по убиенным словенцам» (1949), в которой осуждаются массовые расстрелы словенских «домобранов» словенскими коммунистами. Лишь в конце 1980-х гг. Ф. Балантич и Т. Дебеляк смогли вернуться на родину: первый в книгах, второй — лично.

inslav

После провозглашения в ноябре 1945 г. Федеративной народной республики Югославии, в состáв которой на правах независимого субъекта вошла Словения, культурная жизнь в новом государстве оживает — возникают новые культурные центры, активизируется деятельность творческих союзов, резко увеличивается количество печатной продукции, но при этом она полностью подчинена партийному диктату. С выставки советских художников начинается в 1947 г. вторая жизнь люблянской Галереи современного искусства (основана в 1938). В 1948 г. выходит первый словенский полнометражный художественный фильм Ф. Штиглица «На своей земле» по сценарию Ц. Космача, прославляющий подвиг словенского народа в борьбе с фашизмом. Однако после 1948 г. ситуация меняется. Социалистический реализм не получил в Словении широкого распространения. Его заменяет социальный реализм, в духе которого продолжают писать М. Кранец, И. Потрч, Ц. Космач, А. Инголич. В их прозе в героико-патриотическом освещении находят отражение две основные темы: антифашистская борьба словенского нарóда и хроника социалистических преобразований, главным образом на селе. Однако уже к середине 1950-х гг. о себе начинает заявлять принцип плюрализма. Впервые это нашло отражеие в книге рассказов Э. Коцбека «Страх и мужество» (1951), показавшей войну глазами христианина и гуманиста, а не идеолога нового режима, за что долгие годы автор пребывал в политической и литературной опале. Его тональность подхватили младшие коллеги: в дебютных сборниках «Стихи четырех» (1953) поэтов Ц. Злобца, Я. Менарта, Т. Павчека, К. Ковича и «Новеллы» (1954) прозаиков Л. Ковачича, А. Хинга и Ф. Боханца прослеживался отход от социалистической эстетики и явное тяготение к формально-стилистическим экспериментам. В музыке и изобразительном искусстве тенденция к плюрализму проявилась в бурных дискуссиях начала 1950-х гг. о джазе и абстракционизме. Поводом к последней стала выставка молодых художников Р. Дебеняка и С. Крегара в Галерее современного искусства (1953).

В середине 1950-х гг. столица Словении начинает приобретать статус международного культурного центра. В 1955 г. в Любляне открывается первая международная выставка графики, впоследствии ставшая регулярной и известная как Люблянская Графическая биеннале. В том же году на Люблянском фестивале драмы происходит знакомство югославской публики с европейской экзистенциалистской и абсурдистской драмой. Это дает толчок к оживлению театральной жизни — начинает работать Экспериментальный театр (1955–1967), открываются Словенский Молодежный театр (1956), несколько десятилетий возглавлявший список самых авангардных национальных трупп, и экспериментальная театральная студия «Одер 57» («Сцена 57», 1957–1964). Вступающее в литературу молодое поколение проникается духом трагического гуманизма, присущего европейскому интеллектуальному театру. Стремясь отстраниться от текущих проблем социалистического строительства, некоторые молодые авторы ищут выход в экзистенциальных поисках и решениях. Ощущение метафизической драмы человеческой личности присуще поэзии Д. Зайца, В. Тауфера, Г. Стрниши, драматургии Д. Смоле, прозе

inslav

П. Божича. На смену таким пропартийным изданиям, как журналы «Нови свет» (1946–1952) и «Младинска ревия» (1946–1952), приходят провозгласившие принцип освобождения искусства от идеологических рамок «Беседа» (1952–1957), «Ревия 57» (1957–1958), «Перспективы» (1960–1964). Около них группируются молодые вольнодумцы: поэты, прозаики, критики И. Минатти, Ц. Злобец, В. Тауфер, Д. Зайц, В. Клабус, П. Козак, Д. Смоле, Т. Кермаунер, М. Меяк, Я. Кос. Они-то и становятся проводниками новых веяний, того «ветра модернизма», который воспринимался многими молодыми деятелями культуры как способ сопротивления диктату центра. Первые ласточки модернистского инакомыслия — мифологическая, трансформирующая античный сюжет драма «Антигона» Д. Смоле (1929–1992), поставленная театром «Одер 57» (1959), и фильм об иллюзорности счастья «Танец под дождем» (1961) режиссера Б. Хадника по роману Д. Смоле «Черные дни и белый день».

В поэзии одним из лидеров обновления поэтики и реформирования поэтического языка становится Д. Зайц (1929–2005), для которого полученный в годы войны импульс разочарования и неверия в создание устойчивой реальности стал доминантным. «Сизифово» сопротивление лирического героя агрессии окружающего мира, облеченное в свободный стих, характерно для его сборников «Язык из земли» (1961), «Убийцы змей» (1968). Традиционные гуманистические ценности показали свою несостоятельность, традиционная поэзия обнажила заключенные в ней китч и ложь. Открытие того, что прежний язык поэзии не способен более выражать истины нового мироощущения, воплощено в программном стихотворении «Комок пепла» из сборника 1961 г. «Язык из земли». «Упражнения и задачи» (1969) В. Тауфера (р. 1933) — сборник, в немалой степени отразивший настроения словенской интеллигенции, вызванные ужесточением в сфере культурной политики. Соединяя миф и современность, используя подтекст, фольклорные мотивы, «заимствования» из национальной классики, В. Тауфер показывает, насколько потерян и раздвоен его лирический герой, несущий в себе несмотря на всю рассудочность и отсутствие у автора иллюзий печать донкихотства. Для поэзии Г. Стрниши (1930–1987) характерно противопоставление физического и метафизического начал, понимаемых не трагически, а как данность. В русле радикального модернизма развивается творчество Н. Графенауэра (р. 1940), автора теоретического эссе о модернистких основах поэзии. Согласно Н. Графенауэру, современное стихосложение, энергетически экстравертное, рассчитано на со-игру и со-интерпретацию. Амбивалентность поэтического высказывания дает возможность множественности его прочтения, а неисчерпаемость «языковых пространств», заложенная в самой идее поэзии, стимулирует возникновение новых оттенков смысла, скрытых за будничными стереотипами. Три программные сборника Н. Графенауэра «Штукатуры» (1975), «Палимпсесты» (1984), «Вычеркивания» (1989), в которых экзистенциальная тайна мира раскрывается с помощью ассоциативного потока смысловых понятий, иллюстрируют его идеи. Экзистенциальное мировосприятие реальности характерно и для модернистских романов

inslav

П. Божича (р. 1932) «Мальчик и смерть» (1968), Р. Шелиго (1935–2004) «Триптих Агаты Шварцкоблер» (1968), Й. Сноя (р. 1934) «Коридор» (1969).

В конце 1960-х гг. достигает пика искусство молодых экспериментаторов-авангардистов, в котором впервые проявляется тенденция интермедиальности. Это в определенной степени было связано с влиянием на них творчества европейски известного художника-модерниста З. Мушича (р. 1909). Художники-концептуалисты М. Погачник, М. Матанович, А. Шаламун и сторонники «конкретной поэзии» И. Гайстер-Пламен (р. 1945) и М. Ханжек (р. 1949) создали группу «ОНО» (1966–1971), соединяющую в одних художественных координатах визуальный и звуковой ряд: ОНО = oko + uho. Впоследствии она была переименована в группу «Каталог». Объединение слова и графики нашло отражение в двух основных формах: выставочных инсталляциях и поэтических сборниках. В творчестве поэтов-«охоевцев» отчетливо выражен конфликт между «поэзией смысла» и «поэзией абсурда», во главу угла ставится ниспровержение классических устоев. Здесь они равнялись на своего чуть старшего коллегу Т. Шаламуна (р. 1941), сборник которого «Покер» (1966) благодаря своей открытой провокационности был назван программной книгой словенского авангарда.

Расцвет модернистского искусства совпал с обострением внутриполитической ситуации в СФРЮ — противоречия между центром и республиками, требовавшими большей экономической самостоятельности, усилились. События 1968 г. подкрепили бунтарские настроения словенской творческой интеллигенции. Деятели культуры «свинцового» десятилетия (1970-е гг.), стремясь выйти из-под давления господствующей идеологии, вступают в конфронтацию с властью. Центральным вопросом публичного обсуждения становится вопрос национальный. В 1970 г. в журнале «Проблеми» прошла серия дискуссий, которые вел видный историк литературы и критик Д. Пирьевец (1921–1977). Они затрагивали важнейшие для словенской культуры темы: защита родного языка, национальная идентификация, поиск национальных корней. Культура начинает искать опору в национальной идее, и в литературе происходит настоящий бум исторической прозы: в последующее десятилетие появляется более двух десятков исторических романов, обращенных, как правило, к национальному прошлому, интерес к которому объединил писателей разных художественных направлений и поколений: А. Ребулу, М. Маленшек, А. Инголича, М. Михелич, С. Вуго, А. Хинга, Д. Янчара, А. Цапудера и многих других. Усиливается внимание к теме второй мировой войны и национально-освободительной борьбы. Предаются гласности ранее «запретные» эпизоды военной истории, в частности, факты массового истребления ополченцев-«домобранов», встает необходимость переосмыслить, переоценить многое. Это делают в своих романах В. Зупан, К. Грабельшек, Б. Зупанчич, М Рожанц, П. Божич, В. Кавчич, Й. Сной.

Одновременно к середине 1970-х гг. в прозе складывается новое радикальное направление, основанное на альтернативном отношении к потенциальным возможностям родного языка и реализуемое в разных типах т.н. тривиальной литературы — от научной фантастики до детектива. Эту «новую» прозу представляют

inslav

М. Швабич, Б. Градишник, Э. Филипчич, У. Калчич. Их произведения отличает провоцирующая сатира на архетипические национальные мифологемы, с помощью которой традиционные сюжеты и художественные каноны переворачиваются с ног на голову, пародирование классиков и гротескный маньеризм стиля. Часто главным героем этой прозы становится собственно словенский язык со всеми его «музейными запасниками» и новациями, с характерным смешением диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов и неологизмов. На этих авторов оказала влияние политическая сатира видного социолога, публициста, прозаика и общественно-политического деятеля Д. Рупла, они конструируют «перекомбинированную» действительность, оперируя сюжетами мировой истории, произвольно и неправдоподобно их компонуя.

Окончательную свободу развития альтернативное искусство приобретает в Словении в 1980-е гг. Международную известность получает образованное в 1984 г. интермедиальное движение «Neue Slowenische Kunst» (NSK), объединившее музыкантов (рок-группа «Лайбах»), художников (авторский коллектив IRWIN в составе Д. Мандича, М. Мохара, А. Савски, Р. Ураньека и Б. Вогелника), актеров и режиссеров (театр «Scipion Nasice», с 1991 г. переименованный в «Кабинет Noordnung»). Представители NSK подчеркивали, что искусство неотделимо от социума и конкретных общественно-политических условий, что политика есть часть культуры. В своем творчестве они опирались на принцип т. н. ретрогардизма, копируя и репродуцируя образность и символику главных диктатур XX в. — фашизма и коммунизма. «Инвентаризация традиции» лежит в основе метода художника-постмодерниста Е. Бернарда (р. 1937), пейзажи которого, выполненные из бумаги, картона, остатков одежды и грязного тряпья в технике коллажа, произвели сенсацию на Венецианской биеннале 1986 г.

Архитектура в 1960–1970-е гг. развивается в соответствии с нуждами времени и экономическими задачами. В условиях подъема промышленного производства начала 1960-х гг. активно развивается строительство промышленных объектов и торговых комплексов, строятся общественные и административные здания. Возведением крупнейшего в Словении многофункционального концертного и выставочного комплекса (зал на 1500 мест) — Цанкарьева дома (проект Э. Равникара) — завершается в начале 1980-х гг. ансамбль одной из центральных площадей Любляны — Площади республики.

В 1980-е гг. в литературу вступает поколение молодых прозаиков, объединенных постмодернистским духом: Ф. Франчич, В. Жабот, И. Забел, Ф. Лаиншчек, А. Морович, И. Братож, Я. Вирк, Л. Гачник, А. Блатник, Л. Ньятин, А. Шушулич, М. Ленардич. Их проза получает название МСП — молодая словенская проза. От авторов «радикального» направления эти молодые интеллектуалы переняли свободу в обращении со своим главным инструментом — художественным словом, метафиктивность построения фабулы и увлеченность стилевыми и интертекстуальными экспериментами. В их текстах четко прослеживается установка на литературную игру смыслов и намеренное стирание грани между отображением дейст-

inslav

вительности и реконструкцией сюжетов на основе уже существующих художественных интерпретаций реальности. Лидером этой группы считается А. Блатник (р.1963), автор первого словенского постмодернисткого романа «Факелы и слезы» (1987), в котором игра с жанром научной фантастики сочетается с остроумной пародией на традицию национального романа. Постмодернисткая волна подхватила поэтов, например, М. Есиха (р. 1950), привнесшего в традиционные мотивы сонетной лирики сарказм, двусмысленность, пародию, эксцентрику, молодых театральных режиссеров Д. Живодинова и Т. Пандура, хореографов И. Ковача и Б. Поточана.

Мировую известность получают работы словенского философа и теоретика культуры эпохи постмодернизма, специализирующегося в области проблем взаимоотношений человека и социума С. Жижека (р. 1949), президента основанного им в Любляне в начале 1980-х гг. Общества теоретического психоанализа («Люблянская школа»). Европейскую известность ему принесли работы «Все, что вы хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока» (1988), «Возвышенный объект идеологии» (1989), «Возлюби свой симптом» (1992), «Сосуществование с негативом» (1993), «Зияющая свобода» (1997), «13 опытов о Ленине» (2002). В создании собственной методологии исследования феномена духовной культуры второй половины XX в. он исходит из того, что в современной философии сосуществуют четыре разных понимания субъекта, соответствующие четырем различным этическим позициям, отношения между которыми выражаются оппозицией: Хабермас — Фуко, Альюссер — Лакан. Такой оригинальный подход к проблемам общественного и личностного сознания делает его одним из самых нестандартных интерпретаторов теоретического философского наследия: в своих книгах С. Жижек дает свежие и подчас парадоксальные трактовки, казалось бы, хорошо известных положений Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, встраивая их в разнообразные современные культурные контексты.

В целом очевидно, что постмодернизм в словенской культуре выходит за рамки просто моды. Являясь реакцией на идеологическую несвободу в период позднего тоталитаризма, а затем и на само крушение социалистической системы, он становится на словенской почве своеобразным катализатором процессов универсализации, освобождая национальное художественное сознание от комплексов и стереотипов.

Процесс «постмодернизации» искусства явился одним из проявлений общей демократизации словенского общества. Постепенно в общественном сознании начинается переоценка национальной и гражданской ситуации периода минувшей войны, переосмысление процесса социалистического строительства, впервые начинает звучать правда о 1948 г. Наиболее показательны в этом отношении романы Б. Хофмана «Ночь до утра» (1981), В. Зупана «Левитан» (1982), И. Торкара «Смерть в рассрочку» (1984). В то же время усиливается интерес к культуре, фольклорным традициям, языковым особенностям отдельных регионов Словении. Специфическое соединение литературного языка с региональным диалектом представлено в романах М. Краньца и М. Томшича.

inslav

Важную роль в демократизации словенского общества сыграли журнал «Нова ревия» (с 1982 г.), литературно-критическое издание «Литература» (с 1989 г.) и Союз писателей Словении. Они фактически возглавили национальное движение сначала за обретение Словенией бóльшей экономической и культурной самостоятельности еще в рамках СФРЮ, а затем и за создание независимого словенского государства. Весной 1987 г. в «Новой ревии» были опубликованы предложения к программе национального развития, содержащие не только требования рыночных преобразований в экономике и политического плюрализма, но и государственной независимости республики. В 1989 г. в «Новой ревии» вышел совместный документ демократических сил Словении — Майская декларация, призывавшая к «созданию суверенного государства словенского народа». В 1991 г. это государство появилось на карте Европы.

В самоопределившейся Республике Словения культура активно ищет свое место в новой системе координат, хочет быть полезной и востребованной не только в условиях перемен собственного социокультурного пространства, но и в контексте всей меняющейся европейской общественно-политической архитектоники. В этом плане круг проблем, стоящих перед ней, сходен с тем, что решают другие культуры региона, имеющие за плечами опыт социалистического строительства. Главный прорыв наблюдается в 1990-е гг. в кинематографии: фильмы М. Певца, И. Штерка, Я. Бургера получают известность за пределами Словении. Фильм «Хлеб и молоко» (2001) Я. Цвитковича удостаивается одной из наград Венецианского фестиваля, С. Арсениевич привозит на родину первого «Золотого медведя» Берлинского фестиваля, которым был отмечен его фильм «(A)TORZIJA» (2003).

2. Хорватская культура

Конец XIX – начало XX в. были для Хорватии периодом качественных изменений в общественном и культурном отношении. Она по-прежнему входила в состав Габсбургской империи и находилась в сфере венгерского влияния, для нее самым актуальным оставался вопрос национального освобождения. Но именно к концу XIX в. с приходом на арену общественной жизни нового поколения происходят процессы, изменившие культурный климат в стране. Завершилась эпоха Национального возрождения и началась эпоха обновления во всех областях культуры. Новые художественные тенденции охватили все области искусства и дали название всему периоду — хорватский модерн, хотя оно явно не покрывало собой всей художественной разноликости. В это время «впервые» возникают многие культурные институты.

Учащаяся молодежь, вынужденная после сожжения венгерского флага в 1895 г. покинуть родину, продолжила образование в Праге и Вене. Вернувшись в Хорватию, она напишет на своих знаменах слова «прогресс» и «модерн», подразумевая под ними освобождение от всяческих догм и традиционных штампов, обновление идей и художественных средств их выражения. Но предлагаемые «пражанами» и

inslav

«венцами» пути этого обновления были разными. Оказавшись под сильным влиянием идей Т.Г. Масарика, первые провозглашали себя приверженцами связи искусства с народной жизнью и ее проблемами и защищали идею объединения славян, им были близки реалистические и натуралистические формы изображения. Вторые испытали воздействие Сецессиона и ратовали за «чистое искусство», поднимая на щит принцип индивидуализма, полной свободы творческого «я», права на субъективистское видение мира. Их симпатии принадлежали символизму, декадансу, импрессионизму и неореализму, правда, без особого выделения какой-то из этих тенденций. Однако не надо преувеличивать различий между этими двумя тенденциями в движении модерна — и тех и других объединяла идея борьбы с национальным угнетением, антитрадиционализм и открытость мировой культуре. «Эстеты» не теряли интереса к общественным проблемам, что привело в скором времени к значительному стиранию первоначальных расхождений внутри модерна, а также между «молодыми» и «старыми» литераторами. Специфика действительности национально зависимой страны приводила к тому, что противоборство между разными художественными концепциями сменялось, пусть не внешним, но внутренним их взаимодействием и взаимовлиянием. Это и рождало эстетический плюрализм процесса: в нем сосуществовали, причем зачастую в одном произведении, традиционализм и модерность, и не получала преимуществ ни одна из стилевых тенденций. С сохраняющим прочные позиции освобождающимся от романтических и фольклорных наслоений реализмом и достаточно заметно проникающим в искусство натурализмом связано продолжающееся развитие эпических жанров — социально-бытового и социально-психологического романа и рассказа. Сохраняются и темы, относящиеся преимущественно к городской и сельской жизни, судьбам патриархальных родов и «дворянских гнезд». Но при этом описательность все больше вытесняется глубиной психологического анализа и лирической окрашенностью изображения, на первый план все увереннее выдвигается конфликт личности и общества, меняется и сам характер этой личности.

Первая фаза нового литературного движения в Хорватии — 1895–1900 гг. — вылилась преимущественно в манифесты, критические баталии и организационные демарши. Шумный успех имели проводившиеся «Хорватским салоном» в 1898–1901 гг. выставки художников и скульпторов, сопровождавшиеся литературно-драматическими манифестациями. К открытию первой из них Общество хорватских художников выпустило альманах, образцом для которого послужил известный венский журнал «Ver sakrum», подчеркивая этим свою связь с Сецессионом. Традиционный академизм сохранял свои позиции преимущественно в живописи на исторические сюжеты (В. Буковац, О. Ивекович, М.К. Црнчич). Стремительный поворот, ориентированный на свободную стилизацию реалистических форм и импрессионистскую субъективность, был связан с художниками Й. Рачичем (1885–1908), М. Кралевичем (1885–1913) и скульптором И. Мештровичем (1883–1962). Начав свою деятельность под влиянием Сецессиона и О. Родена, И. Мештрович очень скоро находит свой собственный художественный язык. Воодушевленный

inslav

идеями национального освобождения скульптор задумывает монументальный храм в честь Косовской битвы (макет, 1907–1912). Одной из центральных фигур памятника должна была стать статуя Королевича Марко (1909). Работы скульптура этого времени выражали душевный порыв, силу характера, скорбь матери («Мать», «Воспоминание», обе 1908) Их основными чертами становятся монументальность объемов и строгая простота содержания в сочетании с неоклассической цельностью, декоративной стилизацией и аллегорической символикой. В годы первой мировой войны страдания и горе народов находят у И. Мештровича воплощение в религиозной тематике («Снятие с креста», «Оплакивание»), выразительные средства близки к экспрессионизму. В полную силу талант скульптора и архитектора раскрылся в межвоенный период. Доминирующими в творчестве И. Мештровича становятся общеюгославские идеи, основывающиеся на истории входящих в Королевство народов. Наиболее важным принципом его работ выступает вписанность скульптуры в окружающее пространство (статуи епископа Г. Нинского, Ю. Штроссмайера, М. Марулича). Самым сильным по эмоциональному звучанию является скульптурно-архитектурный комплекс «Памятник неизвестному солдату» (1934–1938), посвященный героям, павшим в боях за отчизну. Особую торжественность мавзолею на горе Авала близ Белграда придают кариатиды, охраняющие покой солдата и символизирующие скорбь матерей всех народов Югославии. Во время второй мировой войны М. Мештрович был арестован, по ее окончании уехал в США, где продолжал активно работать («Человек и свобода», памятник П.П. Негошу, предназначенный для Черногории). Творчество М. Мештровича составляет целую эпоху в югославском искусстве, оно получило мировую известность и оказало большое влияние на молодых скульпторов.

Новые эстетические идеи поддерживались или оспаривались на страницах множества, как правило, недолговечных журналов, лишь один из них — «Савременик», возникнув в 1906 г., сумел стать общенациональным литературно-художественным центром и выходил до 1941 г. И все же роль этих изданий была в то время огромной. Они способствовали формированию эстетических позиций хорватских деятелей и перемене читательских вкусов, на них выросла целая плеяда высокообразованных, открытых европейской культуре критиков. Благодаря их деятельности чрезвычайно расширяется знакомство хорватской культуры и литературы с новейшими эстетическими теориями, тем самым без утраты национальной самобытности отечественная культура активно приобщалась к европейским тенденциям.

Вторая фаза модерна, совпавшая с первым десятилетием нового века, ознаменовала долгожданную активизацию собственно художественного творчества. Старшее поколение писателей подтвердило свое значительное присутствие в литературе. В своей прозе оно по-прежнему обращается к современным темам — разорение дворянских и крестьянских родов, общественное положение интеллигента и борьба с национальным и социальным угнетением. Хотя художественный традиционализм их романов и рассказов был еще достаточно устойчивым, многое,

inslav

однако, уже свидетельствовало о начавшейся трансформации этих жанров. Первые проявления нового мышления обнаруживаются в творчестве К.Ш. Джальского (1854–1935), в котором уже в 1880-е гг. проявляется универсализация проблематики, философское осмысление жизни и углубление в психологию персонажей. Начиная с романа «Янко Бориславич» (1887) социальный анализ отходит на второй план, уступая место эстетизации необъяснимого и рокового в судьбе человека, тайне его подсознания, символической детали, впервые в хорватскую литературу входят мистические мотивы. Не меньшее значение в обновлении хорватской прозы имело творчество Я. Лесковара (1861–1949). С первым рассказом появляется особый лесковаровский герой — неуравновешенный, сверхчувствительный человек, жертва собственного бессилия (романы «Разоренные усадьбы», 1896; «Тени любви», 1898). Это лишний человек, у которого нет сил ни изменить судьбу, ни примириться с ней. Вся композиция произведения подчинена одному, данному крупным планом герою, побочные линии сведены к минимуму, фабула почти не развивается. Стиль Я. Лесковара оказал большое влияние на прозу «молодых».

Особую роль в литературе рубежа веков сыграл прозаик, эссеист, критик, поэт А. Г. Матош (1873–1914). Не примыкая ни к одному из течений, эстет по своему мироощущению, он выступал против узко понимаемых задач искусства, видя их в передаче непосредственного переживания. Его проза воплотила свойственные «концу века» ощущения кризиса бытия, разрушения целостности мира и его логичности, увлечение паранормальными явлениями, неразгадонностью тайн жизни и смерти. Герои его бессюжетных импрессионистически окрашенных новелл балансируют между сном и явью, их мучают кошмары и галлюцинации, они живут и умирают в вымышленном мире, так и не найдя гармонии и красоты. («Щепки», 1899; «Усталые рассказы», 1909). Но именно этот, не принадлежавший формально к движению «молодых» писатель, заложил основы новеллистики хорватского модерна. В поэзии А. Г. Матош сделал многое для обновления ее структуры. В его поэтических произведениях органично сочетались элементы символизма, импрессионизма и неоклассицизма, выразившие характерное для человека его времени ощущение ужаса перед конкретным положением его угнетенной родины и бессмысленностью бытия вообще («Утешенье», 1906). Во имя свободной версификации он смело отходит от традиционных форм, экспериментирует со звуком стиха, его рифмами и строфами. Фантасмогоричность, какафоническая ритмика, фрагментарность его поэзии предвосхитили грядущий авангард.

При всех громких заявлениях, в которых представители модерна отрицали опыт «стариков», на практике новые литературные стили, так яростно пропагандировавшиеся ими в публицистике, наслаивались на существующие беллетристические модели, образуя разнообразные, подчас весьма причудливые сочетания реализма, натурализма, символизма и импрессионизма, а ближе к началу первой мировой войны — футуризма и экспрессионизма. Наиболее распространенным жанром модерна стала новелла. В ней более полно воплотились фрагментарность, увлечение необычными сюжетами, непознаваемость мира и души человека; мяту-

inslav

щийся герой, его фантазии и видения вписывались, однако, во вполне реалистически описанную среду. Это характерно для новелл Д. Шимуновича (1873–1933) с их органическим сочетанием фольклорной экзотики и натурализма. Созданный писателем мир простых людей, живущих по патриархальным законам, кажется ему выходом из пустоты и одиночества современной цивилизации («Монисто», 1914). Психологическую линию продолжает проза М. Ц. Нехаева (1880–1931), героем которой является мятущийся разочарованный интеллигент. В центре его романа «Бегство. Повесть о нашем человеке» (1909), признанного лучшим романом модерна, — исповедь рефлексирующего персонажа. Вторым, тоже ставшим знаменитым, стал его исторический роман «Волки» (1928). Он являл собой освобождение от романтической патетики хорватской исторической прозы, где она задержалась дольше всего. Отодвинув на второй план внешние события, М. Нехаев посвятил свою книгу известному историческому деятелю XVII в. Крсто Франкопану, горьким размышлениям человека, взявшего на себя ответственность за судьбу родины и оказавшегося в одиночестве. Й. Косора (1879–1961) в романах «Распад» (1905) и «Рабочие» (1906) и И. Козараца (1885–1910) в романе «Джюка Бегович» (1909) интересовал мир распадающихся социальных и сословно-психологических групп, мятущиеся, неприкаянные герои, подчиняющиеся непреодолимым инстинктам. Оба писателя продолжили линию социально-психологического романа с натуралистическим акцентом на рудиментарно-биологических бессознательных порывах.

Реалистическую поэзию блестяще представлял С.С. Краньчевич (1865–1908), трансформировавший традиционную гражданскую лирику. В его, по преимуществу, трагических, политически и социально заостренных стихах морально-философское осмысление проблем власти, социальной правды, взаимоотношения человека и универсума облекаются в аллегорическую и библейскую образность и революционную символику («Избранные стихотворения», 1898; «Судороги», 1902). Тематические и образно-стилевые открытия С.С. Краньчевича высоко оценивались поэтами модерна, видевшими в нем своего предтечу.

Поэтическую модернизацию хорватской поэзии подхватили так называемые поэты школы А.Г. Матоша (формально не существовавшей). М. Бегович (1876–1948) дополнил ее откровенным эротизмом, языческим восприятием жизни, а В. Видрич (1875–1909) обогатил лирический, насыщенный чувственностью поэтический язык богатством красок, отточенностью ритма и рифмы.

Особняком к современным течениям стоял В. Назор (1876–1949), переживший несколько литературных эпох. Он стал поэтом, синтезировавшим фольклорные традиции, гражданскую лирику и искания модерна, реализм и мифологизм и на этой основе создавшим свой собственный поэтический стиль. Действительности Хорватии он противопоставил языческий мир славянских божеств («Славянские элегии», 1900) и времена хорватских королей («Хорватские короли», 1910), в защите народных ценностей привлекал фольклорных и мифологических персонажей. В. Назор умел великолепно оттенить нюансы любовных переживаний, пере-

inslav

дать внутреннюю связь между дорогим поэту чувством индивидуальной свободы, целостью своего «я» и родовым сознанием человека, народной памятью и верой во внутренние силы народа. И хотя в его прозе и лирике кануна первой мировой войны и в межвоенный период заметно усиление мистических элементов («Песни о четырех архангелах», 1927), В. Назора никогда не покидает убеждение, что в конце концов решение народной судьбы зависит от самого народа (роман «Пастырь Лода», 1939). Искренность этого убеждения была подтверждена в годы второй мировой войны его участием в антифашистском Сопротивлении и новыми произведениями («Песни-партизанки», дневник «С партизанами», 1945), третья часть «Пастыря Лода», в которой его герой — бессмертный фавн — превращается в смертного человека и служит благородному делу народного освобождения).

Стилистический плюрализм был характерен и для хорватской драматургии. Натуралистическая драма с психологической составляющей С. Туцича (трилогия «Сквозь жизнь», 1912) и с экспрессионистскими наслоениями Й. Косора («Пожар страсти», 1912) соседствовали с фольклорно-символистическими пьесами М. Огризовича («Хасанагиница», 1909). Самой значительной фигурой был И. Войнович (1875–1929), чья драматургия вобрала в себя черты практически всех «измов» эпохи модерна. Реалистически-психологическая драма ибсеновского типа «Буря равноденствия» (1895) соседствует с «Дубровницкой трилогией» (1900–1903), в которой сильно влияние символизма. Конфликт в Дубровницкой республике стал фоном для размышлений о жизни и смерти, свободе и рабстве, счастье и унижении. Этой драмой открывался новый этап в хорватской драматургии. Затем в пьесах И. Войновича на исторические сюжеты усиливаются символистские мотивы («Смерть матери Юговичей», 1907). Перед первой мировой войной и после нее драматург обращается к салонной лирико-музыкальной драме («Маскарад на мансарде», 1922), которая явно уступала по своему уровню предыдущим его произведениям.

Эпоха модерна внесла оживление в театральную жизнь, особенно в Загребе. Благодаря реформаторской деятельности режиссера и драматурга С. Милетича (1868–1908), возглавлявшего Национальный театр, была открыта театральная школа, восстановлена опера, модернизирована сцена, заново созданы реквизит и костюмы. С. Милетич обновил репертуар драматической труппы: наряду с классикой, в него были включены пьесы современных европейских и русских писателей. Он также открыл путь на сцену многим соотечественникам и драматургам Сербии и Словении. Реформирование хорватской сцены продолжили ученики С. Милетича Й. Бах и И. Раич. Славу загребского театра создавали известные за пределами страны актеры М. Ружичка-Строцци, А. Фиян, А. Мандрович. Для поддержания хорватской драматургии в 1907 г. была учреждена государственная премия за лучшую отечественную драму.

В годы первой мировой войны в хорватской литературе все большее влияние приобретают экспрессионистические тенденции. Они начинают складываться в течение, о котором возвестил в 1916 г. журнал «Кокот» («Петух»). История этого

inslav

течения в разных видах искусства развернется уже в новом государстве — Королевстве СХС, в котором положение Хорватии оказалось весьма сложным. Унитаристская политика сербских правящих кругов привела к достаточно быстрому разрушению иллюзий о возможности решения в Королевстве назревших общественных проблем. Идея национальной автономии Хорватии становится не менее актуальной, чем она была в Австро-Венгрии, поэтому в искусстве этого периода, как и раньше, находит место выражение национальных устремлений.

В обстановке общественного брожения первых межвоенных лет в художественном творчестве Хорватии усиливается ощущение катастрофичности бытия и доминирующее место занимает экспрессионизм. Его представители видели миссию искусства в отказе от устоявшихся канонов, в выражении предельного напряжения чувств, в гиперболическом нагнетании драматизма. В живописи в прошлое отходит историческая тема, слабеет бытовой жанр, одновременно растет острота художественного видения, устремленность к раскрытию внутренней сущности явлений в той форме, каковой она представляется живописцу. Особое значение придается колориту для передачи яркого чувственного ощущения бытия художниками, объединившимися в 1929 г. в «Группу трех» (пейзажи, натюрморты и портреты Л. Бабича, В. Бецича, И. Мише). Использование функционального конструктивизма было характерно для архитекторов В. Ковачича (здание Биржи в Загребе. 1923), Х. Эрлиха, Д. Иблера, а также и для следующего поколения архитекторов (И. Земляк, В. Штерк).

Музыка, развиваясь в национальных рамках, все больше усваивала новые тенденции (оперы А. Добронича «Эквиноций», «Слуга Ерней»). Основоположник музыкально-хореографического искусства К. Баранович создает первый хорватский балет «Пряничное сердце» (1924), Я. Готовац — комическую оперу «Эро с того света» (1935). Одним из самых ярких композиторов был живший многие годы в Белграде Йосип Славенский (1896–1955), чьи вокально-оркестровые композиции, симфонии и камерно-инструментальные произведения расширили жанровый диапазон музыки. Они приобрели общеюгославское значение («Балканофония», «Восточная симфония», «Славянская сюита»).

В литературе экспрессионизм проявился очень широко и приобрел более разветвленные идейные и эстетические различия. Важным обстоятельством, повлиявшим на его характер, было сохранение, при всем отрицательном отношении к национальным традициям, восприятия литературы как одного из основных факторов общественной жизни. Не менее важным было и то, что свойственное всем экспрессионистам космическое видение вселенской катастрофы у хорватских литераторов фокусировалось на военной и межвоенной хорватской ситуации. Именно она становится для писателей воплощением надвигающегося краха европейской цивилизации, тотального разрушения вековых устоев, символом варварства, несправедливости и бездуховности, которое выливается в доходящем до экзальтации «крике боли и ненависти, вырывающемся из глубин человеческой души, становящемся единственно возможным выражением творческого Духа

inslav

культуры, плотью которого являются и слово, и звук, и камень, и движение, и краски»[1]. Отвергая красоту и гармонию как вечные категории искусства, экспрессионисты провозгласили основными его качествами динамику, энергию, экстаз и, превыше всего, — главенство этического императива. Не случайно в их художественном арсенале преобладающими оказались поэтические и драматургические жанры, не случайно также и то, что они тяготели к прямому, часто риторическому или публицистическому воздействию. Следование этим положениям оберегало авторов от увлечения крайностями авангардистских программ, более того, вело к «примирению» некоторых авангардистских принципов с принципами натурализма, реализма в прозе и драме и импрессионизма в поэзии, способствуя взаимодействию разных художественных начал и рождению множества переходных и смешанных форм.

В п1920-е гг. экспрессионистская поэзия оказала безусловное воздействие на структуру стиха и распространение верлибра, раздвинула тематические границы поэтического творчества, в том числе и за счет введения в него социальной и политической проблематики. Новаторскую роль в обновлении хорватской поэзии сыграл А.Б. Шимич (1898–1925). Он отказывается от свойственного стилю модерн живописания и мелодичности, полутонов и нюансов и ищет точное слово для выражения неумолимой суровости жизни. Его взгляд устремлен внутрь человека, к проблемам мироздания, к Богу, стиль — внешне спокоен, лаконичен и строг, но полон внутренней напряженности.

В католической поэзии экспрессионистские мотивы приглушены сочетанием с неоромантическими и импрессионистическими приемами. Стихи Д. Судеты (1903–1927) меланхоличны, полны экзистенциального страха перед смертью и прорывающегося через христианское смирение протеста против судьбы. Сочувствие к униженным и обездоленным в поэзии Н. Шопа (1904–1982) никогда не переходит в бунтующее слово, его Иисус не возмутитель спокойствия, как у С.С. Краньчевича, а человечный, кроткий и близкий людям («Песни блудного сына», 1927).

Драматургия и ее воплощение в театре в 1920-е гг. также развивались под большим влиянием экспрессионизма, который выступал в самых разных сочетаниях с реализмом и натурализмом. Й. Кулунджич решал проблемы биологической и психологической природы человека, привлекая натуралистические и экспрессионистические краски. В драматургии и прозе М. Беговича, преобладает любовно-эротическая тематика, а высшим смыслом искусства остается красота, не знающая границ между моральным и аморальным. Талант М. Беговича, работавшего в театрах Гамбурга и Вены, проявился в утонченном психологизме, легкости и изяществе стиля. Он умело вводил в свои драмы и комедии актуальные социальные и национальные мотивы, но они никогда не заслоняли основной проблематики его произведений — отношений между мужчиной и женщиной, мистических тайн

[1] *Šimić A.B.* Sabrana djela. Zagreb, 1960. Knj. 2. S. 146.

inslav

героинь, роли биологического начала в поведении человека («Божий человек», 1924; «Авантюрист на пороге», 1926).

Центральной фигурой всего периода, несомненно, был М. Крлежа (1893–1981) — поэт, прозаик, драматург, эссеист, литературный критик, издатель журналов «Пламен» (1919), «Книжевна република» (1923–1927), «Данас» (1934), «Печат» (1939–1940). С ним и его другом и единомышленником А. Цесарцем (1893–1941) связано рождение революционной литературы в Хорватии и Югославии. Взрывной поэтический стиль обоих поэтов был полной противоположностью современной им литературе, а политическим и этическим императивом был бунт против устоявшихся общественных и эстетических норм. За достаточно обобщенными, чаще всего библейскими образами, слышится отзвук революционных событий в Европе и России, восстаний в Хорватии, звучит протест против войны и политического насилия в новом государстве. Для драматургии М. Крлежи сначала была характерна опора на опыт европейской новой драмы и экспрессионистические новшества с их богоборческими настроениями, прометеевской идеей спасения человечества. В 1920-х гг. более развернутое воплощение получают экспрессионистические приемы. В центре пьес «Галиция», «Голгофа» (обе 1922), «Волчий лог» (1923), как и в новеллах писателя (сборник «Хорватский бог Марс», 1922), находится тема войны и революционного бунта, интеллигенции и ее размышлений о судьбах родины. В них появляется характерный для М. Крлежи образ неврастеничного, рефлексирующего интеллигента, противостоящего окружающему его миру лжи и глупости. Пьесы М. Крлежи были откровенно тенденциозны, их идейно-художественная ориентация воспринималась как открытый вызов общественному и эстетическому вкусу времени. Переход к социально-психологическому анализу, тонко выписанным национальным характерам и конкретному общественному фону состоялся в драматическом цикле писателя «Господа Глембаи», «В агонии», «Леда» (1928–1931), который получил наибольшую известность в Югославии и за ее пределами. Связующим звеном для этих пьес стало беспощадное разоблачение «глембаевщины» как типа жизни и взгляда на мир, в основе которого алчность и аморализм.

Сценическим успехом своих пьес М. Крлежа был обязан содружеству выдающегося режиссера Б.Гавеллы (1885–1962) и сценографа Л. Бабича (1890–1974). Благодаря их деятельности, несмотря на жесткий контроль со стороны унитарных властей, хорватский театр переживал подъем. Его отличала большая сценическая культура, разнообразие репертуара. В оперном репертуаре доминировала славянская музыка: русская, чешская и хорватская с ярко выраженным национальным характером. Благодаря усилиям русской эмигрантки, хореографа М. Фроман была создана сильная балетная труппа. Главная заслуга формирования единого актерского ансамбля, сценической атмосферы путем синтеза разных искусств принадлежала Б. Гавелле — теоретику драмы и театра, режиссеру и педагогу. Свою реформаторскую деятельность он продолжал и в дальнейшем, работая во многих театрах Югославии, Чехословакии, Италии и Болгарии. Чуткий к новым веяниям

inslav

в литературе, считая ее основой сценической постановки, в своей режиссерской работе он учитывал происходившие в ней изменения. А они все отчетливее давали о себе знать в наступающие 1930-е гг., когда в политизирующемся искусстве эмоциональное начало уступает место началу социально-критическому, в художественную ткань произведения проникает публицистика. Происходит и своеобразная смена жанров: поэзию и малые прозаические формы теснят циклы рассказов и романы.

Этот процесс захватывает и другие виды искусства. Социальный критицизм определяет творчество художников группы «Земля» (1929), в которую входили живописцы и графики И. Табакович, О. Постружник, М. Детони, скульпторы А. Августинчич, В. Радауш, архитектор И. Иблер. Наиболее значительной фигурой в ней был ее основатель живописец и график К. Хегедушич (1901–1975), писавший в утонченной экспрессивно-неопримитивистской манере, не чуждой мрачного гротеска и социальной сатиры («Подравские мотивы», 1933). Для его живописи характерны также внешняя корявость линий, угловатость контура, грубоватый юмор. Общество «Земля» организовывало выставки в Загребе, Белграде, Софии, Париже, его члены участвовали во многих международных конкурсах. Статуя А. Августинчича «Горняк» (1936) была установлена перед зданием Международного бюро труда в Женеве. В выставках «Земли» принимали участие художники-примитивисты, которые при поддержке К. Хегедушича организовали Хлебинскую школу (1930), вскоре получившую мировую известность. Входившие в нее крестьяне-самоучки М. Вириус (1889-1943), убитый фашистами, Ф. Мраз и другие, кроме традиционной росписи на стекле работали в области акварели и масляной живописи. Их основными темами были жанровые сценки из деревенской жизни, ее трагические и комические стороны, народно-фантастические сюжеты. Изобразительные средства отличались наивной поэтичностью, искренней непосредственностью и красочностью. В послевоенные десятилетия крупнейшим примитивистом становится И. Генералич (1914–1992), принесший мировую славу югославской школе наивной живописи.

К неоимпрессионизму в поэзии и реализму в прозе обращаются сторонники разных творческих концепций, но при этом не забыт модернистский и авангардистский опыт. На перекрестке импрессионистической и реалистической поэзии возникло творчество Г. Крклеца (1899–1977) и Д. Цесарича (1902–1980), восстановивших культуру сонета. Для Д. Тадияновича (р. 1905) поэзия стала своего рода фрагментом дневника, в котором свободным стихом, в медленном темпе, в интонации сказа он ведет рассказ о своем родном крае, о детстве, о мироощущении горожанина сельского происхождения. Т. А. Уевич (1891–1955) — «чародей языка» — укрепил связи хорватской поэзии с поэзией Европы. Не примыкая ни к одной из литературных группировок, поэт отдает дань символико-романтической, импрессионистской и экспрессионистской поэтике («Вопли раба», 1920; «Ожерелье», 1926), несколько позже — сюрреализму («Рыжеволосые миссии. Сюрреалистический и супернатуралистический фильм

inslav

из 300 кадров», «Автомобиль на проспекте», 1932). Но доминантой поэзии .А. Уевича остаются классические темы в классических формах сонета, стихотворения-исповеди одинокого, опустошенного человека, тоскующего по разрушенным идеалам молодости. Смысл поэзии ему видится в фанатичном служении художественному Слову. Одной из самых оригинальных поэтических книг стали «Баллады Петрицы Керемпуха» (1936) М. Крлежи. Генетически восходя к европейской уленшпигелевской традиции, «Баллады Петрицы Керемпуха» опирались на лексическое богатство средневекового барочного языка хорватских ученых-проповедников и язвительный народный язык бродячих певцов.

В прозе М. Крлежи просматривается та же эволюция, что и в хорватской литературе в целом. Стремление к масштабности, к укрупнению тем, проблем, форм художественного обобщения приводит писателя к крупной прозе. Три его романа — социально-психологический «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), иронически-сатирический «На грани рассудка» (1938) и сатирико-гротесковый «Банкет в Блитве» (1938–1939) в контексте хорватской и югославских литератур стали эпохой, им не было равных по глубине критики всей системы общественных отношений и многоплановости изображения. Выбор в качестве героя человека творческой профессии — художника, журналиста, доктора права или политика — давал писателю возможность вводить в свои произведения философские и публицистические размышления. Он смело апеллирует к литературной памяти читателя, вводя ассоциации с произведениями отечественной и зарубежной классики. Одним из первых в Югославии М. Крлежа ставит вопрос о фашизации «глембаевского» общества, изображение корней тоталитаризма поднимается им до метафорического уровня. Образам, олицетворяющим мир насилия и лжи, противопоставляются мятущиеся, рефлексирующие интеллигенты, находящие в себе, однако, мужество выступить против него, даже не надеясь на успех. В том же направлении творчество писателя развивалось и в социалистической Югославии. Для него, по его словам, литература продолжала оставаться «знаменем в борьбе ума и человеческого достоинства в окончательной победе человеческой мысли над коварным и близоруким невежеством» (статья «Литература сегодня», 1945). Он осуществляет грандиозную идею создания «Энциклопедии Югославии», выступает на писательских съездах с докладами, которые, оставаясь манифестами социалистической литературы, в то же время были направлены против догматизма и нормативности в искусстве. А главное, подтверждает эти принципы своим художественным творчеством, прежде всего романом-эпопеей «Знамена» (1967), где дана широкая общественно-национальная панорама 1913–1922 гг., теснейшим образом переплетающаяся с семейным романом, романом воспитания и романом идей и создающая сложную современную структуру произведения, синтезирующую субъективное, монологическое повествование и обновленное объективированное изображение.

А. Цесарец, начав с абстрактно-экспрессионистских рассказов с характерными для них образами Свободы, Угнетения и Правды, одним из первых в межвоенной

inslav

хорватской литературе совершил переход к роману («Императорское королевство», 1925; «Юноша из золотой молодежи и его жертвы», 1928). По природе писательского дарования А. Цесарец тяготел к прямому толкованию мысли, поэтому использование им публицистических приемов объяснялось не только влиянием внелитературных факторов, но и своеобразием его писательской манеры.

Все большая политизация самой жизни на протяжении 1930-х гг. вела к расширению сферы действия социально-критического реализма. К нему обращались писатели разных идейных воззрений. С добрым юмором С. Колар (1891–1965) пишет о взаимоотношениях в крестьянской среде, изображая смешные, часто нелепые попытки героев отстоять свое человеческое достоинство, зато не жалеет сатирических красок, описывая всякого рода политиканов, произвол диктаторского режима и оживление фашистских идей («Qvo vadis, Европа?»). Значительную известность получают в это время произведения писателя националистической направленности М. Будака (1899–1945), одного из организаторов усташского движения. Его роман «Очаг» (1938) тематически и в языковом отношении связан с замкнутым миром патриархальной крестьянской жизни одного из самых отсталых районов Хорватии, с его суровыми обычаями и нравами, чем объясняется его натуралистически-этнографический колорит.

Вторая мировая война, создание Независимого Государства Хорватия (НГХ, 1941–1945) во главе с усташской партией и вооруженное сопротивление иноземному и местному фашизму определили специфику положения культуры Хорватии, приведя к резкому ее размежеванию. Литература в эти годы существовала в трех ипостасях — легально выходившая в НГХ, создававшаяся в партизанских условиях и писавшаяся «в стол». Внешне казалось, что они никак не были связаны друг с другом. На самом деле глубинную связь между отдельными частями хорватской культуры осуществляли деятели «нейтральной полосы», те, кто не были ни фашистами, ни усташами. Во многом благодаря им сохранился основной корпус хорватской литературы и искусства. Своей первостепенной задачей профашистская власть и идеолог ее культурной политики М. Будак считали создание «новой националистической усташской литературы и театра». Одним из первых их действий было физическое уничтожение литераторов-коммунистов, а также отправка неугодных в концлагеря. М. Крлежа находился под домашним арестом, его произведения были запрещены. Поддерживалась же деятельность литераторов националистического толка, для сохранения видимости культурной атмосферы продолжал работать с довоенным репертуаром загребский Национальный театр. Надо иметь в виду, что чувство национальной ущемленности в предшествующие периоды у многих хорватов порождало иллюзию самоценности государственной независимости. Этим объяснялась готовность достаточно широких слоев хорватского населения, в том числе творческой интеллигенции, на первых порах принять НГХ. Понадобилось время, чтобы соприкосновение с фашистской практикой вызвало критическое к ней отношение, у некоторых — полное ее неприятие, хотя это не исключало и использование легальных возможностей для защиты попранного

inslav

человеческого достоинства. Глубоко прав был ушедший к партизанам поэт и критик Ш. Вучетич, говоривший, что художественная литература утверждалась как одна из форм сопротивления фашистскому злу и насилию.

В конце 1942 г. многие деятели культуры сделали свой выбор — на сторону борющегося народа перешло немало писателей, художников, актеров, журналистов разных взглядов и эстетических принципов. Они добровольно подчинились установке на ясность и простоту изложения, программное использование знакомой массовому читателю и слушателю фольклорной образности. Лишь поэзии удалось перешагнуть границы породившей ее эпохи. Наряду с небольшими по объему жанрами — балладой, песней, коротким стихотворениями — в поэзии этих лет получила развитие поэма, многие произведения, написанные в этом жанре, вошли в золотой фонд хорватской литературы («Сказания Микулы Труженика» М. Франичевича, «Очи» В. Поповича, «Хижина в снегу» Ж. Еличича, «Тифозные» Ю. Каштелана). Мировую известность получила поэма погибшего от рук фашистов И. Г. Ковачича «Яма»: в 1944 г. в партизанской печати вышло пять ее изданий, в 1945 — два, после войны она была переведена на многие языки. Одно из первых изданий поэмы было иллюстрировано партизанскими художниками Э. Муртичем и З. Прицей, в послевоенные годы приобретших европейскую известность, а французский перевод проиллюстрировал П. Пикассо. Поэма И.Г. Ковачича представляла собой рассказ человека, случайно спасшегося во время массовых расправ усташей над сербским населением. По эстетическим законам времени жесткие натуралистические сцены беспощадной расправы завершались гимном боевому товариществу и выражением веры в победу добра над злом.

В первые послевоенные годы в Хорватии оживает культурная жизнь, возникают новые культурные центры, открываются профессиональные театры, государственные издательства и типографии, на новой основе возобновляют свою деятельность общества писателей, художников, театральных деятелей. До середины 1950-х гг. в культурной политике Хорватии, как и по всей стране, предпочтение отдается традициям революционной литературы, а также опыту классической реалистической и советской литературы. С этого времени начинается период эстетических поисков, которые захватывают все виды искусства. В живопись проникают черты сюрреализма (Э. Муртич, И. Войводич), переходящие в чистую абстракцию (М. Рашица, А. Срнец) и конструктивизм (Б. Димитриевич). Скульптура все больше приобретает условные формы, сочетающиеся с природной средой. Эти тенденции сказались даже в творчестве А. Августинчича и В. Радауша, авторов первых монументальных ансамблей, посвященных партизанской борьбе. В их новых работах нарушаются пропорции, заостряются позы, схематизируются укрупненные черты («Памятник крестьянскому восстанию М. Губеца» А. Августинчича, «Тифозные» В. Радауша). Еще в большей степени абстрактно-фактурным композициям отдают предпочтение молодые скульпторы (Д. Джамоня).

В обновлении музыкального искусства большую роль сыграл «Музыкальный биеннале Загреб» (1961), учрежденный по инициативе крупнейшего хорватского

inslav

композитора М. Келемена (р. 1924). Его целью было показать главные направления современной зарубежной и отечественной музыки. Здесь в исполнении Загребского национального театра впервые прозвучали оперы С. Шулека «Кориолан» и Н. Девчича «Лабинская колдунья», был исполнен балет Б. Сакача «Симфония павшего солдата». Оркестр Загребской филармонии (главный дирижер М. Хорват) и солисты исполняли произведения хорватских композиторов Б. Папандопуло, М. Ципры, М. Малеца. С 1970 г. Загребскую филармонию возглавлял дирижер Л. Матачич, прославившийся своим искусством во всем мире.

В своих новациях не отставал и театр. В 1953 г. группа учеников Б. Гавеллы создает Загребский драматический театр. Разрабатывая новый сценический язык, он распахивает двери современной европейской мифологической, экзистенциальной и абсурдистской драме. Под этим влиянием создают свои произведения хорватские авторы, видное место среди которых принадлежит М. Матковичу (1905–1985) и А. Шоляну (1930–1993), чьи пьесы переосмысливали известные исторические и мифологические сюжеты, пародируя или трансформируя их с целью вызвать ассоциации с современностью. М. Маткович был одним из первых в Хорватии, да и в Югославии, кто заговорил о трагической безысходности человека в истории и современном мире, о его нереализованности, о власти коллективного сознания и культе личности, возникающих в атмосфере насилия и страха.

Эстетическим феноменом в югославском и мировом кинематографе признана Загребская школа мультипликации, «золотым веком» которой стали 1960-е гг. Главными фигурами в ней были В. Мимица, Д. Вукотич, А. Маркс, Б. Довникович, создавшие своеобразный жестский, «черный» стиль рисованного фильма. Отказавшись от развлекательности, они заговорили об острых современных проблемах, сблизив их с философией, моралью и политикой и приблизив тем самым свои ленты к взрослому зрителю. Упростив язык, они усилили выразительную сторону, а, практически, отказавшись от текста, заменили слово музыкой, шумами и восклицаниями. Фильмы загребских мультипликаторов получили множество международных наград: в 1962 г. за фильм «Суррогат» Д. Вукотинович отмечен «Оскаром», в 1965 г. «Стена» А. Заниновича удостоена призов на шести международных кинофестивалях. Оба эти фильма и картина «Идут дни» Н. Драгича на референдуме кинокритиков в Майяме (1970) и Аннеси (1971) были названы в числе десяти лучших мультфильмов всех времен и стран. Хорватские режиссеры игрового кино Ф. Хаджич («Азбука страха»), В. Мимица («Прометей с острова Вишевице»), З. Беркович («Рондо») внесли свой влад в мировую славу югославского кинематографа. Широкомасштабная лента В. Булаича «Битва на Неретве» была номинирована на «Оскар».

В художественной литературе наряду с произведениями военной тематики, которые отличал искренний оптимизм, романтическая приподнятость и связанная с этим идеализация и «легендаризация» героев народно-освободительного движения («Безымянные» И. Дончевича, 1945; «Прелесть пыли» В. Калеба, 1954), не пропадает, хотя и с трудом пробивает себе дорогу, интеллектуальная проза.

inslav

Она была продолжена в романах П. Шегедина «Дети божьи» (1946) и «Одинокие (1947), исследующих проблему одиночества и отчуждения. Тему зла как проявление бездуховного существования и агрессивной человеческой маниакальности и порожденные ими страх и торжество невежества рассматривал в утонченно психологических, ироничных рассказах Р. Маринкович (1913–2001). Оба писателя, в конце 1940-х гг. воспринимавшиеся официальной критикой как стоящие на обочине литературы, вскоре станут ведущими представителями хорватской интеллектуальной прозы, классиками литературы (романы П. Шегедина «Ветер»; Р. Маринковича «Циклоп», 1965; «Совместное купание», 1980). Новым словом в хорватской литературе стал роман В. Десницы (1905–1967) «Зимние каникулы» (1950), в котором писателя заинтересовали не непосредственные военные коллизии, а вечные проблемы, возникающие между людьми разного социального положения и менталитета. Война лишь предельно их обнажила.

В 1960-е гг. во весь голос заявляет о себе молодое поколение, обратившееся к опыту модерна и авангарда. Творчество молодых связывается с так называемым периодом второго модернизма. Основной для них становится тема неосуществленных идеалов, перерождения искреннего энтузиазма первых послевоенных лет в моду и циничное словоблудие, тема погубленных судеб, несостоявшейся мечты о возможности построения счастливого будущего путем тотального разрушения старого. Герои произведений А. Шоляна, С. Новака, И. Кушана — аутсайдеры, люди, так или иначе сломленные, выбитые из колеи. Исповедальность, размышления о цене социалистической цивилизации означали для них возвращение к общечеловеческому содержанию («Гавань» А. Шоляна, 1974; «Благовония, злато и ладан», 1968, «За пределами судового журнала» С. Новака, 1977).

Общее движение литературы в сторону внимания к внутренним конфликтам затронуло и литературу о войне. Показательна в этом плане эволюция М. Божича (1918–1995) и Ю. Франичевича-Плочара (1918–1994), авторов больших эпических полотен на эту тему, которые переключаются на романы малой формы с углубленным экзистенциальным подходом к проблеме выбора и личной ответственности перед самим собой. Для них стало важным соотнесение революционной этики с общечеловеческими нормами, углубление понятия героического, которое предстает теперь не столько как одномоментный подвиг, сколько как мужественное повседневное преодоление себя в тяжелейших условиях войны («Мир» Ю. Франичевич-Плочара, 1971; «Колоннелло, 1975, «Бомба» М. Божича, 1976). Но даже в таком освещении эта тема практически себя исчерпала.

Поколение молодых, ориентируясь на постмодернистские принципы, первым в хорватской прозе нарушило концепцию общественной детерминированности искусства. Этим объясняется полученное ими прозвище «борхесианцы». Однако атмосфера все возрастающего критицизма в обществе после студенческих волнений 1968 г. и репрессий начала 1970-х гг., обострившихся в широких кругах националистические настроения, достаточно быстро заставила молодых писателей переключиться на рассмотрение в той или иной форме современности и ее ос-

inslav

новных проблем — многообразных вариантов отношения индивида и власти, отчуждения человека; его бессилия перед бюрократией и слепой толпой («Портрет Сталина и другие рассказы» С. Чуича, 1971). Получивший наибольшую известность представитель этого поколения П. Павличич (р. 1946) от фантастических, достаточно абстрактных рассказов приходит к общественному роману с сильной политической нотой («Стальной месяц», 1985; «Площадь Свободы», 1986). От предыдущего литературного опыта П. Павличича, как и других «фантастов», остается пристрастие к таинственным, ирреальным моментам, пророчествам и фантастическим гипотезам. У всех молодых прозаиков сохраняется желание обнажить технику сочинительства, автокомментирование остается равноправной частью их литературных текстов. Для Д. Угрешич (р. 1949) эта черта, наряду с веселой ироничностью, присутствует и тогда, когда она признается, что постмодернистские эксперименты исчерпали себя и что она видит выход в возвращении «к настоящей прозе». В романе «Форсирование романа-реки» (1988) она легко играет с устоявшимися в жизни и в литературе клише и по ходу повествования объясняет читателю «как действительность произведения пересекается с действительностью действительности, а фантастичность действительности с реальностью фантастики».

Во второй половине XX в. выдвинулась целая группа выдающихся поэтов. Произведения Д. Тадияновича по своей искренности, естественности выражения, представляют феномен в хорватской поэзии (сборник «Хлеб насущный», 1986), поэзия Ю. Каштелана о войне насыщена невыразимым трагизмом. Смелость метафор, поэтическое осовременивание фольклорной образности, постоянный поиск созвучий и ритмов сделали его поэзию привлекательной в глазах молодого поколениях (сборник «Крылатый всадник», 1991). В. Парун (р. 1922) вошла в хорватскую поэзию как бард искреннего исповедального чувства, поэтесса много писала о любви зрелой женщины, о сопровождающей ее боли расставания, обмане и ревности («Избранные произведения», 1982). Самым последовательным продолжателем смысловой, хотя и усложненной поэзии, с ее пристрастием к интеллектуальной тематике и лексике, которая, однако, легко взаимодействовала с реальной образностью простых вещей, был С. Михалич (р. 1928, «Собрание стихов», 1998). М. Славичек — поэт городской повседневности. Разбивая поэтические клише, он не боится вводить в поэзию самую простую разговорную лексику, в его стихах все заземлено, и даже экзистенциальные проблемы выступают в виде депоэтизации громких, лишенных своего содержания слов («Блеск не/будничного», 1987).

В поэзии последующих поколений поэтов-экзистенциалистов растет чувство абсурдности бытия, смятение и одиночество (Д. Драгоевич, З. Мрконич, А. Стамач). Наряду с ними появляется группа поэтов, в произведениях которых главный упор делается на языковом эксперименте, на бессознательном, нестабильном, отсюда пристрастие к фрагментарности, установка на звукоряд, на «очищение слова от старых значений» (Т. Мароевич, Б. Малеш, Н. Юрица). Но накал критицизма и рост национального самоутверждения оказал влияние и на этих поэтов: они ищут

inslav

выход в сближении лингвистических экспериментов с экзистенциальной поэзией (Б. Чегец, Б. Бошняк).

Мифологическая драма постепенно уступает первенство комедийно-гротесковому жанру. Наряду с остроумными и веселыми комедиями Ф. Хаджича, названными «комической летописью своего времени», возникает гротесковый, трагифарсовый театр И. Брешана (р. 1936), получивший европейскую известность. В граждански ангажированных пьесах «Представление "Гамлета" в селе Нижняя Мрдуша» (1971), «Нечестивый на философском факультете» (1975), «Видение Иисуса Христа в казарме В 17 2507» (1984) он основывается на постмодернистских тенденциях мирового театра, особенно на использовании приема «театра в театре» и гротесковой парафразы сюжетов, образов, реплик из известных драм мирового репертуара. Появление комедий И. Брешана особенно ясно показало, что фарс, буффонада, гротеск становятся средствами обновления хорватской драмы. Увидеть свет произведения И. Брешана смогли только в авангардистском загребском театре «ИТД», возникшем в конце 1960-х гг. (художественный руководитель В. Зуппа). В трудные времена реакции 1970-х гг. этот театр продолжал столь нужный разговор с обществом. В 1990-е гг. И. Брешан переключается на прозу, которую отличает та же активная гражданская позиция, четкая фабульность и логичная повествовательность (роман «Исповедь бесхарактерного человека»). Одной из лучших драм в 1980-х гг. и на родине, и за ее пределами признана антитоталитарная трагедия С. Шнайдера (р. 1948) «Хорватский Фауст» (1982), посвященная подлинному событию периода второй мировой войны — уходу в 1942 г. после премьерного спектакля «Фауст» Гете к партизанам группы актеров загребского Национального театра, среди которых был и исполнитель главной роли В. Африч. Центральным субъектом произведения стал сам спектакль, окруженный трагифарсовыми эпизодами. В пьесе звучало своеобразное предупреждение о набиравшем силу национализме.

В 1991 г. Хорватия стала независимым государством, но ей пришлось пройти через полосу войн, и это не могло не сказаться на усилении национальных и националистических настроений, в том числе в искусстве. Рожденные на военной волне поэзия и очерковая проза и возродившиеся гражданские и патриотически-патетические формы продержались в литературе недолго. Защитной реакцией стало возникшее у многих поэтов желание вернуться к традиционным высоким жанрам: к сонету обращаются В. Парун, Т. Мароевич, З. Мркович, к александрийскому стиху — С. Петлевская. Лирической поэзии, рифмованному стиху и искренности впечатлений остаются верны поэты старшего поколения Н. Петрак («Выпадение из истории», 1996) и Л. Полетак («Бдение», 1999).

В прозе преобладают мемуары, дневники, автобиографические и документально-художественные произведения. По праву, хотя и не без иронии, хорватская критика называет «лучшей половиной литературы 1990-х» женскую прозу. И. Врклян («Перед красной стеной», 1994), Ю. Матанович («Почему я вам лгала», 1997) сумели создать произведения, соединяющие авторскую ответственность с опорой

inslav

на опыт читателя, в частности военный, а повышенную субъективность оценок объединить с документализмом. Появление нового критицизма хорватские критики отмечают в произведениях А. Томича, Б. Дежуловича и З. Ферича. М. Ергович (р. 1966), который с гордостью говорит о себе — «я хорват, но я и босниец» (с 1993 г. живет в Загребе) — своими рассказами о боснийской родине («Сараевское Мальборо», 1994; «Мама Леоне», 1999) одним из первых посткоммунистических писателей заслужил признание в мире. Естествен всплеск исторической прозы, популярность которой говорила о значимости данного жанра для утверждения национального самосознания. Как исторические романисты выступают не только авторы, зарекомендовавшие себя в этом жанре в предшествующие годы — И. Супек, И. Аралица, Ф. Шехович, но и литературовед Д. Цвитан, поэтесса В. Стахуляк и известные больше как драматурги Н. Фабрио и И. Брешан. Наибольшую популярность приобрела «Адриатическая трилогия» (1985–2002) Н. Фабрио (р. 1937), в которой гражданская составляющая традиционной хорватской исторической прозы с присущими ей элементами просветительства и ответственностью перед национальной памятью, органически сочеталась с постмодернистскими чертами.

Трагическое звучание приобретает живопись Э. Муртича, в огромных абстрактно-экспрессивных полотнах которого передаются не только югославские катаклизмы, но и экзистенциальный ужас, вызванный деградацией человечества («Конец столетия», 2000). Постмодернизм и концептуализм наиболее ярко представлены в творчестве Б. Димитриевича, получившего мировую известность.

Основной темой возродившегося кинематографа стали прошедшая и новая войны. Трагической странице второй мировой войны — крестному ходу взятых в плен и выданных западными правительствами титовским властям хорватских домобранов и усташей — посвятил свой фильм «В шеренгу по четыре» (1998) Я. Седлар, а о трагедии Вуковара снял свою ленту «Вуковар возвращается домой» (1994) Б. Шмидт. Тему поколений, опустошенных и озлобленных войной, решает З. Огреста в фильме «Опустошенные» (1995). В новом столетии перед хорватским искусством, захваченным процессами глобализации и коммерциализации, встают новые задачи, главная из которых состоит в поисках здравого соотношения универсальных проблем человечества и национальной идентичности.

3. Сербская, боснийская и черногорская культуры

К концу XIX – началу XX в. сербская, черногорская и боснийская культуры подошли со своими сложившимися художественными системами, сформировавшимися в особых исторических, религиозных и эстетических условиях. Эти три культуры находились в границах трех государств — Королевства Сербия, княжества Черногория (с 1910 г. Королевство) и Австро-Венгрии (Босния и Герцеговина и Воеводина). Родство языков делало возможным непосредственный обмен ценностями и более того, участие представителей одного народа в культурном развитии не только своего, но и другого народа. В мультиэтнической и мульти-

inslav

конфессиональной среде Боснии и Герцеговины существовали три основные славянские национально-культурные общности — сербская и хорватская, тяготевшие к культурным центрам Сербии и Хорватии, и боснийско-мусульманская, которая называла себя бошнятской[1]. С 1880-х гг., ранее достаточно замкнутые и обособленные, эти культурные общности становились все более открытыми в отношении друг к другу. По признанию боснийского ученого М. Ризвича, с конца XIX в. у боснийских мусульман растет осознание их славянской сущности, что приводит к более активному взаимодействию с другими югославянскими этническими группами и их культурами, а те, в свою очередь, устанавливают более тесные и плодотворные контакты с культурами Сербии и Хорватии[2]. Возникают издания, в которых публикуются представители всех трех культур, чему способствует, при всех его региональных особенностях, общий язык (Сараево: «Босанска вила», 1885–1914; «Бехар», 1900–1910; «Нада», 1985–1903). Более развитые в этот период хорватская и сербская литературы во многом становились для боснийцев и черногорцев посредниками в сближении с западноевропейскими и русской культурами и приобщении их к новым художественным веяниям. Черногорская культура на протяжении всего XX в. теснейшим образом взаимодействовала с сербской культурой, в отдельные периоды наблюдается переплетение этих двух культур.

В сербской культуре рубежа XIX–XX вв. не прозвучало громких манифестов, не было открытых столкновений «старых» и «молодых», но это, однако, не означало, что в них не начинался процесс обновления, аналогичный тому, что происходил в культуре других югославянских народов. Он захватил все виды искусства и проходил в двух направлениях — обогащение новыми качествами реализма и все большее проникновение символистских и импрессионистических тенденций. В этот период не только возрастает традиционное общение с русской культурой, но расширяются контакты с Западной Европой. Увеличивается число переводимых зарубежных классиков и современных писателей, их пьесы пополняют репертуар театров в Белграде и Нови Саде, повышается профессиональный уровень актерского состава и музыкальных трупп этих театров, в те годы включавших в репертуар оперу и балет. В 1903 г. в белградском театре ставится первая сербская опера «На рассвете» С. Биничкого (1872–1942), дирижера, автора многих музыкальных сочинений, в том числе для драматических спектаклей. Впоследствии он стал первым директором открывшегося в 1920 г. в Белграде самостоятельного театра Оперы. Появляются новые музыкальные организации: Музыкальная школа (1899) и Товарищество сербских музыкантов (1907). Основы сербской музыкальной классики закладывают Й. Маринкович (1851–1931) и С. Мокраняц (1856–1914), творчество которых было неразрывно связано с культурой хорового пения, обработками народных песен. «Литургия» (1895) С. Мокраняца стала выдающимся явлением в масштабах всей новой православной музыки Европы.

[1] В социалистической Югославии, определяя национальность, ее представители стали называть себя мусульманами, с 1980-х гг. возрождается самоназвание — бошняки.

[2] *Rizvić M.* Panorama bošnjacke književnosti. Sarajevo, 1994. S. 7, 23.

inslav

В сербском изобразительном искусстве свои позиции сохраняет академизм. В этом ключе как церковные живописцы работают П. Йованович (1859–1957) и У. Предич (1857–1953), пишущие также на исторические и социально-бытовые сюжеты. Их славу упрочили портреты выдающихся современников и европейской знати. Импрессионистическая палитра красок входит в живописный обиход с пейзажами К. Миличевича и М. Миловановича, а изображение природы и быта сербской провинции, портреты родных и людей из народа Н Петрович (1873–1915), обогащенные свободной экспрессивностью, проложили в сербском искусстве путь от импрессионизма к экспрессионизму. В 1904 г. в Белграде проходит Первая югославянская художественная выставка. Архитекторы, соединяя венский модерн с национальным стилем, делают серьезные шаги в осуществлении крупных общественно-культурных проектов. В это время строятся Сербская Академия наук и искусств (1900, арх. А. Стеванович и Д. Джорджевич), Белградская задруга (1905, арх. А. Стеванович и Н. Несторович). Б. Таназиевич скрещивает с модерном мотивы сербско-византийской архитектуры (Министерство просвещения, 1912), а С.П. Бабич по образцу Вены проектирует ансамбль культурного центра сербской столицы — Театральную площадь (1914).

В боснийском и черногорском изобразительном искусстве также намечается перелом, связанный с деятельностью художников, многие из которых получили образование в Мюнхене и Праге. Боснийцы Р. Вуканович, Г. Юрчич, П. Тешич постепенно отходят от академизма и обращаются к характерной для модерна стилевой манере в жанровых композициях и портретах современников. В освоении стилистически разнообразного колорита в пейзажной живописи и в натюрмортах была значительна заслуга П. Поповича (1881–1941). Тот же процесс заметен и в Черногории в работах М. Врбича, Дж. Поповича, Й. Шобаича. Особо стоит отметить картины П. Почека (1878–1963), в которых художник в импрессионистическом ключе изображал черногорский пейзаж. Он достиг успеха и в создании портретов современников. Ему принадлежит, в частности, портрет М. Горького.

Для литературы также в полную силу встал вопрос о европеизации, что означало поднятие ее профессионального уровня. На это была направлена деятельность двух блестящих сербских литераторов — Й. Скерлича (1877–1914) и Б. Поповича (1863–1944), превративших литературную критику в самостоятельную сферу творчества. Придерживаясь разных эстетических воззрений (первый отстаивал принципы реализма и гражданski ангажированного искусства, второй был изысканным эстетом), они были едины в отрицании «утилитаризма» в литературе и защите ее художественной специфики. Созданный и долгие годы редактируемый ими журнал «Српски книжевни гласник» (1901–1914, 1920–1941), объединивший писателей разных взглядов из разных регионов, выделялся широтой творческой платформы и установкой на углубление многоаспектных контактов национальной культуры с культурой других стран. С конца 1900-х центром притяжения молодых писателей становится сараевский журнал «Босанска вила», во многом обязанный своим авторитетом яркому публицисту и критику, уроженцу Герцеговины Д. Мит-

inslav

риновичу (1887–1953), страстному пропагандисту сопряжения социальной значимости литературы с ее правом на свободное самовыражение.

Поэзия раньше прозы и драматургии совершает движение в сторону новой художественной системы. У истоков этого движения стоял В. Илич (1868–1894), отказавшийся от романтических стереотипов. Он повысил культуру строгого классического стиха, а в последних своих произведениях пришел к символизму. Наиболее последовательными продолжателями начинаний В. Илича, хотя и в разном направлении, оказались уроженцы герцеговинского Мостара А. Шантич (1868–1924) и Й. Дучич (1872–1943). Поэзия А. Шантича, связанная с его родным краем, в котором он провел всю жизнь, была преимущественно реалистической, наполненной теплым чувством к порабощенному народу, но никогда не переходившей в патриотическую риторику. В интимной лирике поэта можно заметить влияние любовной мусульманской песни — севдалинки. Популярность поэзии А. Шантича была настолько велика, что некоторые его стихотворения («Эмина», «Не верь») воспринимались как народные. Восторженно встретив образование Королевства СХС, А. Шантич вскоре разочаровался в его реалиях, что нашло отражение в нескольких громко прозвучавших стихотворениях («Песня инвалидов», «Подземная песня», 1920). Й. Дучич провел в Герцеговине детские и юношеские годы, с 1899 г. жил в Белграде, как дипломат представлял Сербию в Европе, умер в США. Он стал представителем элитарной лирики, полемически заостренной против социальной и гражданской поэзии. Основными принципами его творчества стали культ Красоты, присутствующей в окружающем человека живописно прекрасном мире, размышления о жизни и смерти, прозвучавшие с дотоле неизвестной сербской поэзии психологической глубиной («Лирика»). Его художественные открытия вскоре станут общим достоянием сербского модерна первого поколения. Третьим значительным поэтом этого времени был М. Ракич (1876–1938). Он одним из первых воспел город — свой родной Белград. В канун Балканских войн этот утонченный поэт создал патриотическую лирику, напомнившую современникам о неразрывной связи поколений (цикл «На Косовом поле»).

Вступившие в литературу в 1900-е гг. молодые поэты, отталкиваясь от рафинированности своих предшественников, развивают декадентскую, пессимистическую, «непоэтическую» символистскую поэзию. Ведущий поэт этого поколения С. Пандурович (1883–1960) очень метко назвал себя «одним из усталых детей этого столетия», лишенных сил к сопротивлению и ищущих спасения в алкоголе («Посмертные почести», 1908). В годы первой мировой войны он, однако, пишет стихотворение «Родная сторона», ставшее одним из лучших патриотических произведений и подтвердившее истину, заключающуюся в том, что в трудные для народа годы поэзия не умолкает. Свидетельством тому было и творчество В. П. Диса (1880–1917), в котором, наряду с декадентскими мотивами распада всего живого, всеобщего хаоса, миром сновидений и воспоминаний о прошлом («Утопшие души». 1911), присутствуют горькие думы о современной сербской действительности. В этом оно смыкалось с настроениями, господствовавшими в сербской прозе.

inslav

Проза практически на всем протяжении данного периода оставалась связана с реализмом, причем критической направленности, новые тенденции проникали в нее медленно. Тематически она была ориентирована на проблемы современности, и не случайно своего расцвета достигли в ней сатирические и юмористические жанры. Известность С. Сремацу (1855–1906) принесли его сатирико-юмористические романы «Ивкова слава», «Поп Чира и поп Спира» (1898), «Зона Замфирова» (1907), «Кир-Герас» (1908). Их сюжетную основу составляла обыденная жизнь провинции, мир симпатичной писателю патриархальной среды, где он умел увидеть трагикомические ситуации, возникающие в результате конфликта старых этических норм с буржуазной цивилизацией, представленной в его произведениях презирающими свой народ разного рода выскочками, приспособленцами и политиканами. Смех С. Сремаца не был зол даже по отношению к неприемлемым для него явлениям, тем более он не терял теплоты, если относился к симпатичным ему людям.

В начале XX в. раскрылся блестящий юмористический талант Б. Нушича (1864–1938), уже известного своими сатирическими комедиями 1880-х гг. «Народный депутат» и «Подозрительная личность». Его фельетоны и юмористический роман «Дитя общины» (1902) полны непринужденных шуток о жизни разных слоев Белграда. Противоположность по тональности смеха представляли произведения бескомпромиссного борца с абсолютистским режимом Р. Домановича (1873–1908). В его аллегорических с элементами гротеска рассказах создавалась обобщенная картина духовного состояния общества, обличалась вся система полицейско-бюрократического государства (повесть «Стрaдия», 1902). В абсурдных порядках вымышленной диковинной страны с деспотизмом власти и бесправием народа, с безликим миром покорных обывателей, верноподданничеством и беспринципностью депутатов, которых назначает министр полиции и сам пишет за них речи, читатели без труда узнавали действительность своей родины. Тогда же к сатирическим жанрам обратился и житель Боснии, активный борец за ее освобождение от австрийского гнета П. Кочич (1877–1916). Резкое разоблачение австрийского правления, изображение бедствий бесправных боснийских крестьян в его сатирической комедии «Барсук перед судом» (1903) и драматизированной повести «Судилище» (1912) впервые дополняются образами людей активного сопротивления. П. Кочичу принадлежат и лирически окрашенные, с элементами символизма трагические рассказы о природе Боснии, ее людях — страдальцах и бесстрашных бунтарях, балагурах, умеющих найти выход из любого положения.

Позиции реалистической прозы были не только продолжены, но и значительно расширены и углублены в творчестве целой плеяды талантливых писателей. Кроме традиционного для сербской литературы жанра рассказа в полной мере раскрывает себя и жанр романа, серьезно исследующего общественную жизнь. Трагические произведения С. Ранковича (1863–1899) «Лесной царь» (1897), «Сельская учительница» (1898), «Крушение идеалов» (1900) депоэтизируют невежественный и алчный патриархальный мир, убивающий всех, кто отличался от

inslav

него. Романы писателя свидетельствовали об изменении самого подхода к изображению темы деревни и о привлекаемых для этого средствах. С. Ранкович утверждает в сербской прозе жанр социально психологического романа, первым вводит внутренний монолог, его пейзажи также впервые используются для передачи психологического состояния персонажа.

С 1900-х гг. в реалистической прозе все явственнее проступают новые черты. Д. И. Чипико (1869–1923), убежденный сторонник объединения сербов, тяготел к сербской культуре, хотя тематически его произведения были связаны с жизнью родного края. В произведениях Чипико протесты далматинцев, испытывавших социальный и национальный гнет, жестоко подавлявшиеся, заканчивались трагически. В его романах («За хлебом», 1904, «Пауки», 1909) заметно возрастает внимание к личности отдельного человека, усиливается близкая к импрессионизму лиризация прозы. Столь свойственная писателям привязанность к родному краю, национальным и этнопсихологическим особенностям народа проявилась и в произведениях Б. Станковича (1875–1927), воссоздававших живописный быт, нравы и обычаи города Вране на юго-востоке Сербии (драма «Коштана», 1902, роман «Дурная кровь», 1910). Писатель заглядывает в затаенные уголки психики, откровенной чувственности своих героев — причем чаще это женщины, особенно бесправные в патриархальной среде, — разгул их страстей нередко был выражением не находящего другого выхода стихийного протеста. Откровенность изображения, натуралистичность красок, особенно в описании «дна» жизни и его обитателей, нервность стиля — все это было новостью для сербской прозы.

Дальнейшее обновление прозы происходит за счет взаимодействия реализма с набиравшими силу нереалистическими течениями. Новый герой — молодой интеллигент, приехавший из провинции в столицу в поисках счастья и терпящий неудачу, вошел в нее с романами М. Ускоковича (1884–1915) «Пришельцы» (1911) и «Чедомир Илич» (1914). Впервые в литературе документально достоверно была воссоздана политическая и культурная атмосфера Белграда, ожили его улицы, театральные спектакли и общественные дискуссии, столь острые в предвоенное время. В ином русле развивалась подчеркнуто искренняя, откровенно субъективизированная, с тончайшими нюансами восприятия мира лирическая проза («Спутники», 1913) высоко одаренной и прекрасно образованной И. Секулич (1877–1958). Важен вклад писательницы и в развитие реалистического, импрессионистически окрашенного повествования в межвоенный период («Дьякон из церкви Богоматери», 1918, «Хроника провинциального кладбища», 1940). С Воеводиной связано творчество другого представителя молодого поколения В. Петровича (1884–1964). Герои его реалистических рассказов — представители разных слоев многонационального сербского края и сама провинциальная среда, которая, как Молох, пожирает любого, кто выбивается из мещанского окружения («Молох», 1913).

На рубеже веков в литературе боснийских мусульман происходит перелом, хотя и с опозданием по сравнению с сербской и хорватской литературами. По-

inslav

является поколение писателей, пишущих на родном языке и пользующихся славянскими алфавитами — кириллицей и латиницей (до этого они пользовались арабицей — арабским алфавитом, приспособленным для славянского языка). Для творчества С. Бошагича (1870–1934), Э. Мулабдича (1862–1954) приоритетными становятся просветительские цели отделения боснийского мира от османского прошлого, старых форм жизни и утверждения самосознания бошняков как славянского народа. Кроме традиционной любовной поэзии, набирает силу проза, в том числе и роман. Жизнь боснийских мусульман в период перехода от турецкого господства к австрийской оккупации, проблемы их собственной истории, отношения ислама и славянства нашли свое отражение в произведения прозаика и историка культуры Н. О. Хаджича (1869–1937) и прозаика и публициста И. Миличевича (1868–1950). В их совместно написанных под псевдонимом Осман-Азис романах «Без надежды» (1895) и «Без цели» (1897), наряду с доминирующими в них этнографическими и сентиментально-романтическими чертами, появляются и реалистические черты. Эти же качества были свойственны черногорской литературе. В ней продолжали господствовать эпические и лирические поэтические жанры (Н. Петрович, Й. Липовац). Проза была представлена слабо, сохраняла этнографический и романтический характер (С. Шобаич, 1876–1910. сборник рассказов «Из скалистого края», издан посмертно в 1931).

После окончания первой мировой войны нормальная культурная жизнь возобновляется уже в Королевстве СХС, в котором после многовековой раздробленности объединился сербский народ. Босния и Герцеговина и Черногория оказались на положении захолустных провинций. Все талантливое стремилось в столицу, где благодаря языку они могли достаточно быстро адаптироваться. При этом представители других народов, попадая в пространство сербской культуры, не ассимилировались, а, как правило, сохраняли свое национальное лицо. Некоторые из них выходили не только на югославское, но и европейское поле. Особенно это касалось живописцев, архитекторов, музыкантов. В одном государстве возрастали возможности прямых творческих контактов, участия в совместных акциях, изданиях и объединениях. Представители старшего поколения группировались вокруг вновь начавших выходить в Белграде журналов «Српски книжевни гласник» (1920–1941) и символистского органа «Мисао» (1919–1937) и продолжали придерживаться своих эстетических принципов. Для них остаются далекими настроения недовольства разных слоев населения, их поэзия становится все более камерной. В Сараево выходит журнал «Преглед» (1927–1941, с 1946), в котором тон задавали «западники» во главе с известным историком культуры и литературным критиком Й. Кршичем (1898–1941) и мусульманский орган «Нови Бехар» (1927–1941). Во всех изданиях в той или иной мере принимали участие представители разных югославских литератур.

Новый взлет реалистической поэзии проявился в творчестве Д. Максимович (1898–1993). Подчиняясь «своему собственному сердцу», она обогащает интимную лирику нюансами душевных переживаний и простотой искреннего выра-

inslav

жения («Стихи», 1924, «Зеленый витязь», 1930). В 1930-е гг. в ее произведениях обозначились гражданские мотивы, зазвучало героическое прошлое («Пир на лугу», 1932, «Новые стихи», 1936).Сразу завоевав симпатии читателей, поэтесса сохранила их на протяжении своего долгого жизненного и творческого пути.

Молодые писатели и художники в своих, как правило, недолговечных изданиях открыли полемику с устаревшими, на их взгляд, и не отвечавшими «духу и динамике» времени направлениями. Они выбрали экспрессионизм, который дал им возможность предельно эмоционально выразить отрицательное отношение к войне, а затем и к порядкам в новом государстве. Придерживаясь разных политических взглядов, они все, однако, признавали приоритет духовного над материальным и независимость художественного мира от реального. В изобразительном сербском, боснийском и черногорском искусстве (художники чаще всего выставляли свои работы на совместных выставках в Белграде и Загребе) эти настроения приводят к распространению экспрессионизма, а также неоклассицизма (И. Радович), кубизма и конструктивизма, хотя в тематике пока еще сохраняется национальный колорит (пейзажи и портреты П. Добровича, М. Конёвича, И. Биелича, М. Милуновича, С. Шимуновича). В скульптуре сохраняется академизм с небольшими вкраплениями новых тенденций, готовивших будущий ее взлет после второй мировой войны (С. Стоянович, П. Палавичини). В архитектуре, наряду с функционализмом (Б. Максимович, Н. Добрович) распространяется, особенно в 1930-е гг., культовое зодчество, возрождающее особенности средневековой архитектуры. В 1936 г. в центре Белграда завершается создание собора св. Марка, (арх. — братья П. и Б. Крстичи), в своих формах повторившего средневековый шедевр Сербии — монастырский храм XIV в. в Грачанице.

Экспрессионизм проникает и в музыку, способствуя становлению композиторской школы европейского масштаба. Такие сочинения П. Конёвича (1885–1970), как опера «Коштана» (1928), М. Миловича (1884–1946) симфоническая поэма «Смерть матери Юговичей» (1921), С. Христича (1885–1958) опера «Сумерки» (1925) и балет «Охридская легенда» (1947), В. Вучковича (1910–1942) «Завещание Модеста Мусоргского», преломив по-своему достижения русской и чешской школ, а также позднего романтизма, импрессионизма и экспрессионизма, изменили стилистический облик сербской музыки, расширили ее жанровый диапазон.

В литературе господствовало чувство безысходности, вызванное нанесенными войной душевными травмами и крушением идеалов. Оно определило тональность поэзии И. Андрича (1892–1975) и М. Црнянского (1893–1970). Для И. Андрича было важно желание стать поэтом общечеловеческого страдания. М. Црнянскому, жителю Воеводины, участвовавшему в войне с австрийской стороны, была свойственна резкость суждений о бессмысленности и жестокости мировой бойни, она прозвучала и в его стихах, и в прозе. «Мы не хотим ни победы, ни блеска, — писал он. — Мы больше в это не верим. Мы ничего на свете не уважаем. Мы не питаем никаких страстных надежд. Мы ничего не оплакиваем. Да здравст-

inslav

вует ненависть, смерть и презрение»[1]. Согласно своим представлениям о мире как «о хаосе всего и во всем», писатель строит свой экспрессивный микророман «Дневник о Чарноевиче» (1921) в виде беспорядочного чередования натуралистических сцен с галлюцинациями и снами одинокого разочарованного войной человека, мироощущение которого выражало растерянность, овладевшую многими представителями этого поколения. К концу 1920-х гг. М. Црнянский эволюционирует к консерватизму и поддержке властей, что находит выражение прежде всего в его публицистике. В художественной прозе он обращается к трагическим страницам истории своего народа — переселению сербов в XVII в. в Австрию, где они оказываются вынужденными участвовать в чуждых им войнах. Стиль писателя становится спокойнее, композиция строже, но сохраняется экспрессивный настрой.

Экспрессионистам оказались близкими историческая тема в ее экзотическом варианте и увлечение далекими землями, их нравами, мистическими и иррациональными мотивами. Так, Р. Петрович, опираясь на мифы и легенды, прославляющие гиперчувственность древних славян, описывает их жизнь в романе «Бурлеск господина Перуна, Бога Грома» (1921). Совершенно иной была эволюция И. Андрича. Увлеченный историей своего родного края — Боснии с ее этнически пестрым составом населения, сложными религиозными, социальными и психологическими отношениями, он превращает его в модель всеобщего трагического человеческого бытия. В его рассказах предстает живописная галерея колоритных образов турецких феодалов (бегов), торговцев, католических и православных священников, деклассированных представителей «дна» — людей, всю жизнь терпящих над собой власть силы, поведение которых предопределено роковым предназначением или охватившей их страстью. Превосходно владея материалом, писатель описывал экзотический мир Боснии с позиций христианской, европейской культуры и мировидения. Он был ему интересен не только и не столько сам по себе, сколько как прообраз человеческого общежития людей и народов разного миропонимания.

Внутри Боснии и Герцеговины литература еще долго сохраняла присущие ей фольклоризм и ориентальную экзотику. Обновление поэтики происходило медленно и было связано с творчеством наиболее значительных писателей, как правило, творивших во всех родах литературы. Прозаики, поэты, драматурги Ћ. Евтич (1894–1959), Х. Хумо (1895–1970), А. Мурадбегович (1898–1971) открывали мир подлинной Боснии изнутри, концентрируя внимание на разрушении старой мусульманской этики в столкновении с европейской цивилизацией. Экспрессионистические пьесы А. Мурадбеговича шли в разных театрах страны. Во многом еще закрытая и практически неизвестная жизнь Герцеговины предстала в рассказах А. Неметака (1906–1987). А. Мурадбегович и А. Неметак тесно взаимодействовали с хорватской литературой.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. в атмосфере все возрастающего критицизма по отношению к полицейскому режиму, роста демократических и антифа-

[1] Цит. по: *Ешич М.Б.* Сербская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 567.

inslav

шистских настроений в обществе расширяется влияние революционной идеологии, захватившей в свою орбиту значительную часть творческой интеллигенции. В сербской культуре возникает течение сюрреализма, представители которого были радикально настроены против буржуазного образа жизни. Оно имело место в изобразительном искусстве (работы М. Павлович-Барили, Р.Н. Живановича) и в музыке членов «Пражской группы» — учеников чешского авангардиста А. Хабы — Д. Чолича (1907–1987) и М. Ристича (1908–1982), которые отстаивали атематизм и атональность. В 1940-е гг. они отходят от этих установок, но в 1960-е гг. вновь к ним возвращаются, сочетая их с тональными принципами.

В наибольшей степени сюрреализм проявил себя в литературе. Однако вскоре это движение расслоилось, и внутри него выделилась левая группа — О. Давичо, Дж. Йованович, Д. Матич, М. Ристич, — которая в своем журнале «Надреализм данас и овде» («Сюрреализм сегодня и здесь», 1931–1932) и альманахе «Немогуче» (1930) провозгласила синтез фрейдизма и марксизма, свое сближение с рабочим движением. Логика общественной борьбы приводит левых сюрреалистов в течение «социальной литературы», а оно в середине 1930-х гг. перерастает в «социальный» или «новый» реализм. Начало ему было положено выходом в 1928 г. в Загребе журнала «Култура», а в Белграде — «Нова литература». В условиях жесточайшей цензуры идейно-эстетическую преемственность движения удавалось сохранить благодаря сменявшим друг друга (после запрета очередного органа) альманахам, сборникам и журналам, выходившим не только в Белграде, Любляне или Загребе, но и в Скопье, Кикинде, Сараево, Никшиче и Подгорице. Самым талантливым среди левых сюрреалистов был О. Давичо (1909–1987). Не отказываясь от свободного стиха, он расширяет тематические и формально-поэтические границы своих произведений, вводит мотивы революционной борьбы, сострадания к угнетенным, а в интимной лирике — жизнеутверждающие человеческие чувства.

Одним из самых одаренных и самобытных поэтов «социальной литературы» стал черногорец Р. Зогович (1907–1986), непреклонный борец с ненавистным режимом. Неслучайно два его сборника стихов — «Кулак» (1936) и «Огненные голуби» (1937) — сразу по их выходе были конфискованы полицией и сожжены. На поэтической манере Р. Зоговича сказалось влияние его любимого поэта В.В. Маяковского, оно чувствуется в чеканности стиха, ораторской интонации, построении строки «лесенкой», семантической ясности слова. Но уже в первых произведениях поэта был виден большой, убежденный идейно и национально определенный поэт, что подтвердит его дальнейшее творчество. Проза социального реализма была менее значительной. Она больше привлекала своей идейной направленностью — сочувствием к обездоленным и изображением самоотверженных борцов за социальную справедливость (новеллы уроженца Боснии Б. Чопича «Под Грмечем» и «В царстве бабочек», черногорца Н. Лопичича «Крестьяне», роман сербской писательницы М. Жициной «Путь Каи»). Одним из самых значительных боснийских писателей этого направления был Х. Кикич (1905–1942), поддерживавший связи с левой хорватской литературой. От ранних фольклорно-этнографических

inslav

рассказов он обратился к экспрессивно-критическому изображению социальных низов боснийского общества, психологии пролетаризирующегося крестьянства и сезонных рабочих. Его романы «Взя-ли!» (1936) и «Буки» (1938) запечатлели процесс зарождения стихийного протеста и стремительно происходящих в сознании людей перемен. Х. Кикич стал создателем в боснийской и хорватской литературах жанра «коллективного романа» с характерным для него сочетанием экспрессивности стиля с сильными публицистически-репортажными элементами.

Аналогичное социально заостренное направление сложилось и в среде художников, некоторые его сторонники — представители разных национальных культур — объединились в группу «Жизнь» (1934). Драматизмом содержания и экспрессивностью колорита в изображении людей из народа и национального быта выделялись картины и гравюры серба Дж. Андреевича-Куна (1904–1964), черногорского живописца П. Лубарды (1907–1974) и боснийца И. Муезиновича (1907–1984). Их работы получили признание на отечественных и международных выставках. Европейской известностью пользовались национальные пейзажи и натюрморты создателя черногорской школы живописи первой половины XX в., много сделавшего и для развития сербского искусства, М. Милуновича (1897–1967), прошедшего путь от неоклассицизма к неоимпрессионизму и неоэкспрессионизму. В колористически богатом творчестве боснийских художников И. Шеремета и В. Димитриевича в эти годы были значительны социальные ноты. Большинство боснийских и черногорских художников подолгу или постоянно жили в Белграде, там они представляли свои работы на общеюгославских и персональных вставках.

Реалистическая проза укрепляла свои позиции, усиливался ее критический настрой, рос интерес к социальным проблемам. Ощутимый перелом происходит в творчестве Б. Чосича (1903–1934), оно эволюционировало от абстрактно освещаемых «вечных тем» к самым острым социальным проблемам действительности. Его роман «Скошенное поле» (1934) привлек современников острым разоблачением всей атмосферы буржуазного общества — грабительской сущности политических махинаций, аморальности представителей власти, разлагающего влияния буржуазных отношений на человека. Созданная бывшими сюрреалистами А. Вучо и Д. Матич в романе «Глухая пора» (1940) реалистическая картина общественно-политической жизни Сербии периода абсолютистского правления А. Обреновича на рубеже XIX–XX вв. позволила провести прямую аналогию с положением в Югославии кануна второй мировой войны. В конце 1920-х – 1930-е гг. появились блистательные, искрометные сатирические комедии Б. Нушича «Госпожа министерша» (1929), «Мистер доллар» (1932), «Доктор философии (1936), «Покойник» (1937), принесшие ему мировую известность. Они до сих пор не сходят со сцен европейских театров, вызывая смех над мещанством, выскочками, мелкими и крупными мошенниками, чиновниками разных рангов. Б. Нушич, возглавив в 1925–1928 гг. Народный театр в Сараево, способствовал формированию в нем постоянно действующей труппы, приглашая для повышения ее профессионального уровня режиссеров, сценографов и актеров из разных районов Югославии.

inslav

6 апреля 1941 г. для Югославии началась вторая мировая война. На оккупированных территориях легально могли выходить лишь профашистские и националистические издания, в которых, однако, печатались не только сторонники марионеточных правительств (С. Стефанович, С. Краков), но и писатели, не разделявшие националистических взглядов (С. Пандурович). Продолжала давать спектакли труппа белградского Национального театра, основу его репертуара составляли произведения немецких авторов, французской классики и некоторые популярные комедии сербских писателей прошлого. Работали театры в Нише, Пожареваце и Сараево.

Уже в июле 1941 г. народы Югославии поднялись на борьбу с оккупантами, но специфика партизанского движения в этой стране заключалась в том, что повстанцам приходилось вести не только борьбу с чужеземными захватчиками, но и тяжелейшую гражданскую войну. Искусство стало активным участником освободительного движения и не менее активным проводником революционных идей, видя свою миссию в «служении делу освобождения родины пером и винтовкой, кистью и гранатой». Многие деятели искусства из всех национальных культур в этой борьбе отдали свои жизни: В. Маслеша, Дж. Йованович, Р. Копарец, Х. Кикич, Н. Лопичич. Поэзия была самой сильной частью партизанской литературы. Поэтический сборник сербского поэта Й. Поповича «Ласточки в пулеметном гнезде» был напечатан на гектографе уже в 1942 г. Тогда же боснийским поэтом С. Куленовичем была создана поэма «Стоянка, мать из Кнежеполья», ставшая одним из высших достижений антифашистской литературы Югославии, как и поэма черногорского поэта М. Баневича «Сутеска» (1944). В годы войны жанр поэмы стал одним из самых популярных. Военные произведения Р. Зоговича воплотили характерные черты черногорской поэзии с ее культом героизма, а в стихах Б. Чопича, пожалуй, сильнее, чем у других, было отражено невиданно быстрое возмужание народа, осознание им целей своей борьбы и именно этим объяснимое бесстрашие, нравственное благородство и сила духа бойцов. Благодаря ясной простоте и задушевности, свойственных его поэзии, многие его произведения воспринимались как народные («Огненное рождение отечества», 1944). Условиями военной поры, просветительскими и мобилизационными задачами определялись художественный язык и жанрово-стилевые формы, опирающиеся на фольклорные традиции — легенды, сказы, анекдоты, небылицы, образы народных героев прошлого (Королевича Марко, Милоша Обилича, матери Юговичей) — и традиционную ритмику (восьмисложник и десятисложник народных песен). В прозе получили распространение очерки, репортажи, небольшие рассказы, дневниковые записи («Из партизанского дневника» Р. Чолаковича, 1944). Профессиональные и самодеятельные труппы ставили адаптированные пьесы классиков — Б. Нушича, Й. Стерии Поповича, Н.В. Гоголя, а также одноактные пьесы, написанные писателями-партизанами. В работах художников — Дж. Андреевича-Куна, П. Караматиевича, И. Муезиновича, Д. Влаича преобладали графические зарисовки партизанского быта, портреты бойцов, наброски эпизодов сражений, выхода из окружения,

inslav

потом они послужат художникам для создания больших живописных полотен. Музыканты Д. Чолич и Л. Марич возвращаются к национально-романтическим традициям фольклорных песенных жанров. События второй мировой войны оставили глубокий след в музыкальной культуре, находя в последующие годы выражение в кантатно-ораториальных сочинениях («Поэма 1941», 1947, Й. Бандура; «Очи Сутески», 1963, Р. Бручи; «Сутеска», 1968, А. Обрадовича) и вокально-оркестровых композициях («Цветок свободы», 1974, З. Христича).

Яркой страницей литературы военной поры стали произведения, созданные в фашистских концлагерях и увидевшие свет после войны. Это были свидетельства удивительного мужества, достоинства и воли к жизни («Стихи из дневника заключенного номер 60211» М. Дединаца). Памятниками трагической и исторической судьбы народа стали произведения, написанные литераторами на оккупированной территории, ни единой строчки из которых не было опубликовано в легальной печати. Стихотворение Д. Макисмович «Кровавая сказка», вызванное трагедией, разыгравшейся 21 октября 1941 г. в Крагуеваце, — там фашисты расстреляли почти все мужское население, включая детей — стало общепризнанным шедевром сербской гражданской лирики.

В оккупированном Белграде И. Андрич создает три романа, прославившие его на весь мир: «Травницкую хронику» (1942), «Мост на Дрине» (1943), «Барышню» (1944). Они вышли сразу после освобождения от фашизма в 1945 г. За роман «Травницкая хроника» в 1961 г. писатель получил Нобелевскую премию. Время войны, по собственному признанию И. Андрича, стало важным этапом в его духовной эволюции: «Я рад, что провел это время со своим народом. Для меня это был перелом во многих отношениях. Я прошел трудную и великую школу. Я спасался трудом»[1]. Формально его романы не были связаны со временем войны. В первом из них изображен период наполеоновских войн и консульства в Боснии (1808–1814), во втором — история Боснии на протяжении четырех веков (1516–1914), в третьем — межвоенный Белград. Но все они подтвердили удивительное постоянство писателя в выборе тем, проблем, образов, его верность Боснии. Они также подтвердили его приверженность творческому принципу, опирающемуся на синтез традиций народной культуры, воплощенных в народных преданиях, сказках, легендах, и выражающих, по его словам, подлинную историю человечества, и традиций европейской культуры, философско-эстетической мысли и литературного опыта XX в. Босния предстает в них как очень конкретный уголок земли и одновременно как модель человеческого общежития с чертами всеобщности и безвременности. Универсальность романам И. Андрича придают пронизывающие их, казалось бы, взаимоисключающие мысли — древняя восточная мудрость о неизменности и повторяемости жизни и столь же древнее суждение о ее постоянной изменяемости. Верный своей убежденности в невозможности достижения гармонии в реальной действительности, он, однако, по-

[1] *Андрич И.* Человеку и человечеству… М., 1983. С. 466.

inslav

казывает неизбежное крушение зла, каким бы всесильным оно ни было. К теме насилия и тирании власти И. Андрич возвращается в повести «Проклятый двор», над которой работает четверть века (опубл. 1954). Здесь эта тема воплотилась в метафорическом образе стамбульской тюрьмы, прообразе не только порядков Османской империи, но и любого тоталитарного государства, а таким становилась и социалистическая Югославия. Уродующему миру зла писатель противопоставляет людей, способных даже в таких условиях оставаться верными себе, даже погибнуть, «не желая отрекаться от себя и не быть тем, кем он был». Эта мысль оказалась созвучной настроениям читателей Югославии. Она была столь важной для самого писателя, что он вернулся к ней в своей Нобелевской речи: «Едва родившись, человек оказывается брошенным в океан бытия. Надо плыть. Существовать. Быть верным себе. Выдержать атмосферное давление окружающего, все столкновения, свои и чужие. Непредвиденные и непредвидимые поступки, часто превышающие меру наших сил. А сверх того — выдержать и свои мысли обо всем этом. Короче — быть человеком!»[1]

Художественным открытием для сербской и других литератур Югославии стало применение И. Андричем полифонии голосов автора и нескольких рассказчиков, которая воплощала очень существенный для него принцип: «самое важное — дать человеку говорить свободно». Произведения И. Андрича выполняли еще одну важную роль. Явно не вписываясь в устанавливавшуюся после войны культурную атмосферу, в которой поддерживался один тип творчества — социалистический реализм в его вульгарно-социологическом и утилитарно-политизированном варианте, а также велась борьба против «декаданса и субъективизма, ложного новаторства, пессимизма, рецидивов прошлого, традиций символизма, натурализма, мистики, сюрреализма»[2], они поддерживали в искусстве желание «говорить свободно».

Литературу послевоенных лет создавали писатели разных поколений и эстетических воззрений.

В Сербии И. Секулич и В. Петрович, в Боснии И. Самоковлия и Х. Хумо, в Черногории Ч. Вукович и Я. Джонович устанавливали нравственные связи между генерациями, сочленяя социальное начало с национальным. Для боснийских и черногорских писателей, где бы они ни жили, характерно изображение живописного мира родины с уклоном в этнографизм и фольклоризм. Во всех национальных литературах на многие годы основной темой станет тема народно-освободительной борьбы. Поначалу среди прозаических жанров лидировал рассказ, унаследовавший многие черты прозы военной поры. Характерны уже сами названия выходивших тогда на всей территории Югославии сборников — «Рассказы-партизаны» (1944), «Роса на штыках» (1945) Б. Чопича, «Разведка» (1948) М. Лалича, «В огне» (1947) Э. Коша, «Люди из нашего отряда»(1950) Р. Трифковича. В них

[1] *Андрич И.* Человеку и человечеству… С. 284.

[2] Цит. по: *Pekić R.* Ni rat ni mir. Beograd, 1986. S. 49.

inslav

превалировала событийность, романтический монументализм и откровенная тенденциозность, а поведение героя, поставленного в предопределенную ситуацию, подтверждало авторскую концепцию (романы «Свадьба» М. Лалича, «Прорыв» Б. Чопича, оба 1950).

С середины 1950-х гг. в культурной жизни страны происходят очень важные изменения. Постепенно расширяются эстетические рамки, но при этом жесткий контроль сохраняется за идейной чистотой искусства, для которого еще надолго останутся закрытыми целые пласты общественной жизни. Искусство ищет и находит иные пути исследования волновавших его проблем взаимоотношений человека и общества. Его обращение к параболическим, абстрактно-символистским, гротесковым формам, средствам еще недавно клеймившихся модернистских и авангардистских течений означало формирование новой эстетической системы, построенной на полифонии разных тенденций. Происходит отход от коллективного типа мышления в сторону индивидуального сознания, что влечет за собой субъективизацию изображения, появление рефлексии, сомнения, трагического восприятия жизни. На этой почве происходит встреча искусства с экзистенциалистской философией, в него проникает «негероический герой», вновь вспыхивает интерес к «вечным темам». В разных городах Югославии стали выходить журналы, отстаивающие новые художественные принципы и способствующие достаточно быстрому выравниванию литературной жизни во всех республиках. В журналах «Савременик» и «Дело» (оба выходили в Белграде с 1955 г.) шли многолетние дискуссии о модернизме и реализме, воспринимаемых тогда как идеологические антиподы. И если еще совсем недавно, в 1954 г., боснийский критик И. Фрол отмечал, что происходящие в других литературах изменения не коснулись Боснии и Герцеговины, то через три года именно в Сараево начинает выходить теоретико-литературный журнал «Израз» («Выражение»), не уступающий по своему теоретическому уровню аналогичному загребскому органу «Уметност риечи» («Искусство слова», с 1957 г.). Все эти издания объединяли представителей разных поколений и разных югославских литератур.

Раньше всего эти изменения стали заметны в изобразительном искусстве. В нем все более ясно проступали модернистские и абстракционистские мотивы, проникавшие в творческую манеру даже тех художников, кто еще недавно придерживался реализма, а то и социалистического реализма. Живописцы «вспоминают» и свои былые, довоенные увлечения. Черты экспрессионизма и сюрреализма появляются в больших композициях черногорца П. Лубарды и боснийцев В. Димитриевича и И. Муезиновича. К довоенной манере возвращаются М. Конёвич, М. Челебонович, Й. Биелич, к абстракционизму приходят С. Челич, Л. Возаревич, М. Протич, приемы поп-арта использует Д. Калаич. Искусство постепенно освобождается от материального воплощения художественных идей, его пространство все больше завоевывают разные виды конструктивизма (С. Шейк, Р. Тодосиевич). С 1980-х гг. заметны попытки синтезировать конструктивизм с новым экспрессионизмом и новым историзмом (Д. Моёвич, Д. Тодорович, М. Проданович). На

inslav

смену реалистической монументальной скульптуре первого послевоенного десятилетия, связанной преимущественно с темой народно-освободительного движения (С. Стоянович), приходят более разнообразные по фактуре и изобразительным средствам памятники и монументальные композиции Н. Глида, черногорца Р. Стийовича. Монументалистов отличает стремление вынести ансамбли за пределы городской среды, развернуть их на фоне лугов, у подножья холмов, использовать естественные и искусственные источники (Б. Богданович). Международное признание получили многие архитекторы Сербии. Они активно работали у себя в стране (Народная библиотека в Белграде, 1973, арх. И. Куртович; Военно-медицинская академия, 1973, арх. Й. Осойник, С. Николич; Савва-центр, 1979, арх. С. Максимович), но еще в большей степени за рубежом. Особое направление в послевоенные годы представляло наивное искусство Сербии, получившее развитие с 1960-х гг. Деформированный, фантастический мир сказки детства присутствует в работах Б. Живковича и М. Станисавлевича, у Б. Башичевича темы, связанные со Священным Писанием и сербским Средневековьем, переплетаются с современностью, а на открытках Э. Фееша оживают воображаемые города.

Возникнув в межвоенный период, югославский кинематограф достигает первых крупных успехов в послевоенные годы. Начало было положено «партизанским жанром», ставшим своеобразным феноменом югославской кинематографии. Народно-освободительная борьба югославских народов стала основной темой режиссеров Р. Новаковича, В. Погачича. С 1960-х гг. наступает время широкого международного признания. Определяющее место по-прежнему занимает военная тема («Утро», 1965, реж. П. Джорджевич; эпическая фреска «Козара», 1962, реж. В. Булаич; «Сутеска», 1973, реж. С. Делич), но постепенно расширяется тематический и художественный диапазон. Возникает направление авторского кино, или «нового фильма», основанного на поэтическом документализме, «дегероизации», сложных режиссерских концепциях. Таковы фильмы режиссеров А. Петровича (1929–1994) «Три», 1964, З. Берковича «Рондо», 1966, Д. Макавеева (р. 1932) «Человек не птица», 1965, затем обратившегося к сюрреалистической стилистике. Современная тематика, поданная в жестко критическом ключе, становится одной из главных в фильмах Ж. Павловича «Когда я буду мертвым и белым», 1968, С. Шияна «Кто там поет», 1980. Многие ленты югославских режиссеров получили награды на международных кинофорумах. Начался период «югославского кинематографического чуда», как определила это явление критика.

Музыкальная культура развивалась весьма интенсивно. Пережив недолгий период сознательного упрощения музыкального языка, ограниченного классико-романтическими нормами, в 1960-е гг. она вступает в эпоху резкого стилевого размежевания. Продолжается классическая в широком понимании традиция (в основном в творчестве композиторов старшего поколения), и бурно развивается авангардистское направление в самых разных формах: усложнение музыкальной структуры, опыты соединения звука с визуальными элементами, концептуальная музыка или музыка-идея, метамузыка (В. Радованович, З. Христич, Л. Фрайт).

inslav

Далее путь вел к графической партитуре — музыкальной графике, допускающей свободную импровизацию (М. Штаткис, С. Хофман). Однако параллельно с радикальными тенденциями в 1970–1980-е гг. шел процесс синтеза нескольких стилевых элементов: венского классицизма, барокко, импрессионизма, экспрессионизма и неофольклоризма (А. Обрадович, Р. Максимович, П. Милошевич). Полистилистика вобрала в себя и духовные архаизирующие музыкальные тенденции. Крупнейшим симфонистом, верным классической трактовке жанра был В. Мокраняц (1923–1984). Ему, как и Л. Марич, принадлежит заслуга обновления духовных жанров. Принципами стилевого синтеза руководствовалось следующее поколение композиторов — М. Алексиначки («Псалом»), З. Эрич («Слово Силуяна»), С. Куленович («Первые бдения»). Благодаря деятельности дирижеров, возглавлявших Белградскую филармонию и Белградскую оперу К. Барановича и О. Данона, а также оперных певцов Б. Цвеич, Р. Бакович, М. Чангаловича, пианиста И. Погорелича, выступавшего в лучших концертных залах мира, сербская музыкальная культура вышла на европейские подмостки.

Огромную роль в процессе эстетического раскрепощения художественной культуры сыграл театр, который не терял своего югославского характера. В 1956 г. в Белграде открылся театр «Ателье 212» (директор — М. Траилович, художественный руководитель — Й. Чирилов, ведущие актеры — З. Радмилович, М. Чучкович, С. Перович, Л. Крстич). На его сцене ставятся пьесы С. Беккета, Э. Ионеско, Ж.П. Сартра, сербских сюрреалистов О. Давичо, М. Дединаца современных драматургов А. Поповича, В. Ковачича. В режиссуре и сценографии господствуют авангардистские эксперименты, практикуются речитации, коллажи, монодрамы. Этот театр прокладывал новые пути другим театрам по всей Югославии. Он разбивал миф об идеологической и эстетической монолитности искусства в социалистической стране. Обновляется работа Национального театра, создается Югославский драматический театр, в котором работают высокопрофессиональные режиссеры, получившие признание за пределами своей родины: Б. Ступица, М. Белович, М. Милошевич. Раскрывается талант трагических актеров М. Црнобори и М. Живановича, яркие индивидуальности Л. Тадича и М Янкетича. Активизируются театры Боснии и Герцеговины и Черногории, в которых, кроме национальных режиссеров, ставят спектакли специалисты из других республик.

Перелом также происходит в литературе. Поэзию первых послевоенных лет определяли народно-освободительная борьба, мужество ее бойцов, их непреклонная вера в будущее своей страны. В ней господствовали жесткая система оценок, примат общего над индивидуальным, недаром ее называли «поэзией общих чувств». Крупнейшим поэтом оставался Р. Зогович. Убежденный коммунист, он с первых дней был в рядах партизанского движения, стал одним из руководителей антифашистского сопротивления и его поэтом («Упрямые строфы», 1947), после войны — идеологом социалистического реализма. Во время репрессий он на долгие годы оказывается под домашним арестом с лишением права печататься. Но поэт, не поступаясь верой в идеалы молодости, продолжал писать

inslav

стихи, полные силы духа и внутренней цельности. Они смогли увидеть свет лишь после 1965 г. («Артикулированное слово», 1965; «Лично, только совершенно лично», 1971; «Еще одно последнее сказание», 1985). В них отразились особенности эпического сознания черногорского народа, присущий ему культ героизма, аскетизм природы и быта, опора на коллективный исторический опыт, накопленный в многовековых сражениях за свою свободу. Одним из самых заметных творений Р. Зоговича стал поэтический цикл «Княжеская канцелярия» (1976), посвященный времени правления М. Обреновича, прославившегося самоуправством и неуемной жаждой накопительства. Построенная на реальных фактах, книга Р. Зоговича поднимала моральные проблемы не только прошлого, но и современного общества.

В начале 1950-х гг. поэзия совершает поворот к человеку, делает шаг от коллективного настроения к настроению субъекта, меняет взгляд на читателя — это уже не безликая масса, а отдельный человек и его проблемы. Особая роль в этом повороте принадлежит великой поэтессе Д. Максимович. Ее послевоенное творчество, сохраняя гражданский дух, сопричастность всем проблемам современности, в то же время оставалось верным мелодичности и живописности модерна, утонченности импрессионизма в передаче оттенков чувства, экспрессионистическому тяготению к невероятному. Все это было переплавлено в индивидуальный поэтический стиль. Следование высочайшим этическим ценностям давало поэтессе внутреннюю свободу, а ее поэзии эстетическую целостность. Ее стихи полны любви к людям, восславляют доброту и милосердие ко всем — «от царя до холопа его» («Требую помилования», 1964; «Слово о любви», 1983; «Я буду помнить обо всем», 1988). Близким по духу Д. Максимович был С. Раичкович. Он поэтизировал простые истины, видя в них отражение общечеловеческого («Песни тишины», 1952; «Случайные мемуары», 1978; «Лишняя песня», 1991). Образ тишины, интонации камерности стали доминировать в поэзии самых разных поэтов. Этот стиль получил название «интимизма» и оказался близким черногорскому поэту Д. Костичу («Тихая жатва», 1959; «Баржа на усталой воде», 1968; «Над темным лесом», 1974), боснийским поэтам С. Куленовичу, внесшему большой вклад в возрождение жанра сонета («Сонеты», 1968, 1973) и И. Сарайличу («Минута молчания», 1960; «Все-таки элегия», 1967; «Продолжение разговора», 1974).

Двумя ключевыми фигурами сербской неоавангардистской поэзии были В. Попа (1929–1991) и М. Павлович (р. 1928), представлявшие в ней два крыла. Поэтический мир первого сложен, афористичен и абстрактно отстранен — это трагедия всего живого, рожденная коллизиями нашего времени («Недобро поле», 1956; «Окольное небо», 1968). Стих второго неоклассичен, в нем видна тенденция к интеллектуализму и бесстрастности, поэзия подчинена дисциплине мышления («87 стихотворений», 1952; «Столп памяти», 1953; «Мысли искони», 1962; «Небо в пещере»,1993). М. Павлович вызвал в поэзии «экспансию интеллектуализма», отразившуюся на стихах И. Лалича, В. Лукича, И. Христича. Их произведения предельно сдержанны, отрешены от повседневности, устремлены к архетипичес-

inslav

ким мотивам. Этот процесс захватил также боснийскую и черногорскую литературы, выдвинув цѐлую плеяду молодых талантливых поэтов. Поэтом, далеко перешагнувшим границы родной Боснии, стал М. Диздар (1917–1971). Знаток древней боснийской литературы, он в своей интеллектуально близкой к медитации поэзии, сохраняет красоту архаики, чистоту языка и верность мусульманскому менталитету. Мотивы вечности и временности бытия, исконное противопоставление добра и зла, света и тьмы, души и тела, восходящие к дуализму богомилов, сочетались в его произведениях с философией экзистенциализма («Жестокость круга», 1960; «Миниатюры», 1965; «Спящий в камне», 1966; «Синяя река», 1971). Поэту близки жанры псалма, колыбельной, эпитафии. Архаичные слова он наделял новыми значениями, но при этом не терял простоты и ясности мысли. В его поэзии всюду присутствует Босния, ее история, мироощущение ее людей в древности и в настоящем. Это не помешало Диздару считаться не только боснийским, но и хорватским поэтом. Хорватские ученые отмечают, что, занимая неоспоримое место в хорватских антологиях, творчество Диздара «в широком смысле слова в целом способствовало эмансипации мусульманского бо~~шн~~нятства»[1]. А боснийский ученый М. Бегич в своем эссе о четырех ведущих поэтах разных поколений и эстетических пристрастий — С. Куленовиче, М. Диздаре, Д. Секулич и А. Вулетиче — очень верно подметил, что, находясь «телом в Белграде и Загребе, душой они оставались в Боснии и Герцеговине»[2].

Однако параллельно шел процесс освобождения от гипертрофированного интеллектуализма и возвращения на грешную землю, начатый еще талантливыми поэтами: сербским —Б. Мильковичем (1934–1961) и черногорским — Б. Щепановичем (1934–1966), которые сумели синтезировать интеллектуальную и субъективно-камерную линии, рациональную конструктивность и метафорическую усложненность. Совместно они выпустили сборник «Смертью против смерти» (1959), пронизанный патриотическими чувствами, в те годы не особо пользовавшийся популярностью. Пример открытой, граничащей с эстрадностью поэзии — творчество Б. Петровича, А. Секулича, М. Ненадича. Отказавшись от патетики, рационального философствования, они внесли в поэзию естественность и богемную ироничность. К ним примыкал черногорский поэт М. Бечкович, использовавший в поэзии родной черногорский диалект. Он был прекрасным декламатором своих стихов, близких к сказовой черногорской традиции, но отличающихся ироническим отношением к присущей ей коллективной мифологии. Не обошло сербскую, боснийскую и черногорскую поэзию и экспериментаторство с языком, пунктуацией, фигурное расположение слов. К концу 1980-х гг. поэзия явно отходит на второй план, уступая место политически ангажированным жанрам.

В прозе первым на пути к более глубокому исследованию нравственных проблем, рожденных военными условиями, стал роман Д. Чосича (р. 1921) «Сол-

[1] *Bogišić B., Cale Feldman L. Duda D., Matičević I.* Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998. S. 69.

[2] *Rizvić M.* Tokovi i stvaraoci iz književnosti Bosne. Tuzla, 1986. S. 312.

inslav

нце далеко» (1952). В нем писатель ставит вопросы, над которыми еще недавно мало кто задумывался: каковы границы власти над людьми на войне, какова мера вынужденной жестокости, победа и ее цена. Д. Чосич выступил новатором и в стилевом отношении, введя в художественную ткань голоса разных героев и по-андричевски предоставив им «свободу говорить», в том числе и противной стороне. В последующем творчестве, оставаясь на социалистических позициях, писатель углубляет свое понимание военного времени и расширяет сферу применения полифонии голосов героев. В романе «Разделы» (1961), погружаясь в освещение трагедии народа, разделенного братоубийственной бойней, он открывает для сербской литературы совершенно не освоенную ею тему гражданской войны, давая возможность читателю самому оценить изображенные события и понять социальные, психологические и биологические причины выбора, сделанного людьми, пришедшими к четникам. Близкую Д. Чосичу эволюцию пережил черногорец М. Лалич (1914–1993). Его романы «Лелейская гора» (1957) и «Облава» (1960) стали событием для литературы. В них он уходит от однозначности суждений, однолинейности в изображении героев, объемнее и объективнее раскрывает сложность шедшей на территории Югославии войны, где в запутанный клубок сплелись социальные, национальные, религиозные и человеческие, а для Черногории и племенные отношения. По сути, это был «экзистенциальный реализм», ставящий в центр произведения выбор позиции, личной ответственности за принятие решения, понятие правоты и права на насилие во имя этой правоты. Этическая определенность симпатий автора, его вера в революционную победу и торжество светлых сил в самом человеке в то же время несли полемическую нагрузку в разгоревшемся в обществе споре о героизме и негероизме, об оптимизме и пессимизме. Его произведения доказывали, что решение экзистенциальных проблем сочетаемы с системой идейных координат, а реализму подвластны подсознательные движения души и глубины страсти. Это подтверждали и блестящие романы представителя боснийской и сербской литератур М. Селимовича (1910–1982) «Дервиш и смерть» (1966) и «Крепость» (1970), принесшие писателю мировую известность. В них он ставил столь актуальную для югославского общества (и не только для него) проблему взаимоотношения личности и власти, ибо, по мнению писателя, «добро и зло, любовь и ненависть, редкое благородство и тяжелая злоба, болезнь и страх смерти, борьба за могущество и власть существуют во все времена»[1]. М. Селимович, анализируя отношения индивида и власти, психологию человека, поднявшегося против нее и раздавленного ею, раскрывая механизм репрессивной системы, растлевающей человека, видит единственную опору жизни в том же человеке, но остающемся верным себе, своей человеческой природе.

Достаточно острым стало продолжение военной тематики, освещение положения бывших участников народно-освободительного движения в мирные дни, их вхождение в городскую, в общем-то, чуждую им среду. Тема разрушенных ил-

[1] *Селимович М.* Верю в сложность и внутреннее многообразие человека // Действительность: Искусство. Традиции. Литературно-художественная критика СФРЮ. М., 1980. С. 324.

inslav

люзий, расслоения «партизанского братства» перерастает в тему потерянного поколения в романах М. Олячи «Молитва о моих братьях» (1957), Д. Сушича «Я, Данило» (1961), Б. Чопича «Восьмое наступление» (1964), С. Селенича «Мемуары Перо-калеки» (1968), Д. Михаиловича «Когда цвели тыквы» (1968).

Со второй половины 1960-х гг. все больше обнажаются политические, социальные и национальные противоречия. Усиливающиеся разъединительные тенденции в межнациональных отношениях вели к откату от общеюгославской идеи, акцентированию национальных корней и национального своеобразия. Все острее становится общественный и научный интерес к историческим, культурным и языковым традициям, их автохтонности. Не обошлось и без националистических перегибов, в частности в попытках закрепления писателей, чье творчество имело значение для развития двух или нескольких литератур, за одной национальной литературой без учета исторически сложившейся его «двудомности». Атмосфера общественного брожения оказывала непосредственное влияние на искусство, оно начинает восприниматься «как носитель критического и альтернативного сознания» (П. Палавестра)[1] и, политизируясь, само способствует политизации общественного сознания. Художественная литература оказалась в числе первых, затронувших уже в конце 1960-х гг. тему «Голого острова», ставшего символом жесточайших репрессий в Югославии, которые охватили страну после разрыва отношений с СССР. Для художественного освоения этой темы возможности откроются только после смерти Тито. В романе А. Исаковича «Мгновения II» (1982) и пьесе Д. Ковачевича «Балканский шпион» (1983) тема политических репрессий и их последствий для морального состояния общества предстает «как несчастье, как поражение, разочарование, проигранная игра, заблуждение и предательство»[2] и получает нравственную оценку. Писателей волнует именно этическая сторона применения насилия для достижения даже праведной цели, а также его разрушительного влияния на исходные человеческие ценности — совесть, милосердие, честь, семейные узы и дружеские отношения. Эти и подобные им произведения помогали преодолеть господствовавший в обществе страх, развеивали мифы, многие годы насаждавшиеся коммунистической властью, и тем самым готовили людей к изменениям 1990-х гг.

Совершенно иной подход к современности преобладает в течении, начатом кинематографом и получившем название «черной волны», которое завершило насильственно прерванный подъем югославского кино. Киноискусство жестко и насмешливо переоценивает мифы и стереотипы официальной идеологии, очень мрачно смотрит на природу человека, часто использует приемы гротеска, карнавального «черного юмора» Особенно ярко эти тенденции проявились в «цыганских» фильмах А. Петровича «Скупщики перьев» (1967) и «Скоро будет конец света» (1972), в его экранизации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1972), в раблезианской «Мистерии организма» (1971) Д. Макавеева. Разгром но-

[1] *Палавестра П.* Књижевност — критика идеологије. Београд, 1991. С. 34.

[2] *Марковић М.* Нова раскршћа романа. Приштина-Ниш, 1987. С. 74.

inslav

вого кино, устроенный властями, вынудил многих выдающихся режиссеров работать заграницей. В эмиграции Д. Макавеев создает одно из лучших разоблачений коммунистической идеологии и практики — насмешливо-гротескный фильм «Манифест» (1988). «Культовым» актером югославского кино становится Велемир (Бата) Живоинович, воплощавший образы простых, но обладающих сложной психикой людей, и ставший на несколько десятилетий одной из ключевых фигур сербской культуры.

Сходные тенденции проявились и в прозе молодых писателей 1970–1980-х гг. Они получили название «новой прозы» или «прозы действительности». Ее начинания связаны с именами М. Савича (р. 1945), В. Стевановича (р.1942), Й. Радуловича (р. 1951), М. Йосича-Вишнича (р. 1946). Представителей этой группы объединяло возвращение к реализму, скорее натурализму, с его вниманием к «низким» сторонам жизни. Они в равной мере не принимали наследия социалистического реализма, его патетику и приукрашивание фактов и наследия модернизма с его уходом от неприятной реальности в абстракцию. Важным фактором для них становится документ, понимаемый как любая нелитературная форма письма, разговорный язык, диалекты, жаргон. Сборник рассказов В. Стевановича «Рефуз-жмурик» (1969) и его роман «Нищие» (1971) своим изображением вульгарно-безобразного произвели шок. Писатель и в дальнейшем с позиций христианства продолжает гротескно изображать мир пьянства, проституции и полной безнадежности (романы «Завещание», 1986 и «Любовный круг», 1988). Тема национальной нетерпимости, тема братских могил, в которых хоронили жертв братоубийственной резни впервые в сербской литературе была затронута Й. Радуловичем (сборник «Голубиная яма», 1980),

Со временем сходство, объединявшее представителей «новой» прозы отошло на второй план, и все заметнее проступали имевшие место между ними различия. Д. Михаилович продолжает реалистическую линию, «новой прозы», углубляя понимание современных общественных процессов через раскрытие индивидуализированного сознания своего персонажа — бедной крестьянки, волею судеб заброшенной в город и рассказывающей о себе и нехитрых событиях своей жизни («Венок Петрии», 1975). Все более от этой группы отдалялись писатели, опиравшиеся на книжную культуру, культивировавшие тип несюжетной прозы, стремящиеся к энциклопедической широте (П. Угринов «Словарь элементов», 1972). Еще шире эти принципы использовались в книгах Д. Киша (1935–1989), который открыто отталкивается от разнохарактерных текстов — будь то Библия или произведения второй половины XX в. Его романы пронизаны автобиографическими фактами и фактами биографии близких людей, а мемуарные и архивные материалы служат основой для произведений о жертвах революции в России («Могила для Бориса Давидовича», 1976) и о трагических судьбах людей, живших в далекие времена («Энциклопедия мертвых», 1983). Не менее последовательно линию интеллектуальной прозы развивает Б. Пекич (1930–1992). Его романный цикл «Золотое руно» (I–VII, 1978–1985), рассчитанный на высокообразованного читателя,

inslav

сопровождаемый обширными историческими и философскими отступлениями, описывает историю одного рода на протяжении двадцати веков и увязывает ее с историей Балкан. В том же русле, но с большим влиянием постмодернизма пишет известный литературовед и прозаик М. Павич (р. 1929). Его наиболее знаменитый, переведенный на множество языков роман «Хазарский словарь»(1984), написанный в форме лексикона, адаптирует мифологемы трех символических книг: красной, которая представляет христианство, зеленой — ислам, желтой — иудаизм и предлагает концепцию неразрывной связи этих религий и непреодолимого их противоборства.

Наряду с распространением постмодернизма в литературе живет и реализм. В обстановке все возрастающего национального самоутверждения увеличивается удельный вес исторической прозы, ее роль в понимании современности. Вслед за публикацией второй книги романа «Переселения» (1962) вернувшегося из эмиграции М. Црнянского, повествующей о трагическом «исходе» в XVIII в. сербского народа из родной земли в Россию, традиция осмысления национальной истории и ее мифологизации будет продолжена. Боснийско-сербский писатель С. Куленович в романе «Незримая река» (1977) восстанавливает закрытый мир мусульманской семьи землевладельцев (бегов) начала XX в., когда началось его быстрое разрушение, а роман М. Маркова «Смутное время» (1976) освещает события XVI в. и судьбу сербского народа, вынужденно втянутого в кровавые столкновения на захваченных турками землях между Белградом и Будой, ставших своеобразным буфером между католицизмом и исламом. Панораму Черногории XX в. создает М. Лалич в романах «Военное счастье» (1972) и «Поборники» (1976), отразив в них понимание того, «что черногорская комедия, в сущности, была выражением общечеловеческой, только уплотненной во времени и пространстве, более ограниченной в средствах и менее эффективной по своим результатам». Ч. Сиярич пишет необычайно поэтичную, насыщенную народными преданиями книгу «Войско султана» (1976). В ней рассказывается о наборе в турецкую армию боснийской голытьбы, живущей на границе Боснии и Черногории, о судьбе крестьянина-славянина мусульманского вероисповедания, вынужденного участвовать в войнах Турции с Россией, Сербией и Черногорией. Наиболее значительным произведением в этом жанре стал написанный в классических традициях исторический романный цикл Д. Чосича «Время смерти» (1972–1975), рассматривающий тяжелейший период в истории страны — события первой мировой войны. Этот роман вызвал широкую полемику, так как ставил весьма чувствительный вопрос о роли сербского народа в объединении югославян в едином государстве. Об актуальности этой тематики в Сербии говорила та огромная популярность, которую имел поставленный по роману в середине 1980-х гг. спектакль «Колубарская битва». В дальнейшем Д. Чосич задумался над другой, не менее актуальной и злободневной темой — историей коммунистического движения в Югославии. Ей посвящены циклы «Время зла» (1985–1990) и «Время власти» (1997), в которых вместе со своими героями писатель проходит путь от искренней веры, самоотверженной преданности партии

inslav

до разочарования в методах достижения благородной цели, в морали партийного руководства после прихода к власти, в его отношении к товарищам по борьбе и вообще к людям, ради которых и велась борьба.[1] Все эти произведения столь разных авторов, выполняя важную миссию установления связи между поколениями, прокладывали новые художественные пути, утверждая примат индивидуальной психологии как средства раскрытия психологии национальной.

Драматургия на протяжении послевоенного периода прошла сложный и разветвленный путь от пьес, написанных в «черно-белой технике», предполагающей однозначность авторской оценки, к эстетизации. Д. Лебович и А. Обренович пьесой «Небесный отряд» (1957), действие которой происходит в Освенциме, изображающей абсурдную действительность, вводят в сербскую драматургию приемы абсурда. В эти же годы в драматургии, как и в литературе в целом, возникает интерес к мифологическим и историческим сюжетам, что позволило писателям в эзоповой форме откликаться на острые вопросы современности. Драма Й. Христича «Чистые руки» (1960) переосмысливает миф об Эдипе: в ней Эдип не убивает своего отца, не женится на своей матери и не становится царем, поэтому не вызывает интереса у своих современников. А М. Янчич в драме «Король Боснии» (1967), поднимает мучительный для боснийцев вопрос, вставший перед королем Твртко в канун турецкого завоевания, о выборе государственной религии, так им и не решенный.

Вскоре, однако, начинает ощущаться усталость от условности пьес-иносказаний, и драматургия обращается к открытому разговору о проблемах отдельного человека. В драму возвращается психологизм, лирика и юмор, но сохраняются и уже освоенные ею художественные средства — фантастика и гротеск, абсурдистские ситуации и фольклорные имитации. За пределами Югославии большую известность получили трагикомедии Д. Ковачевича (р. 1948 г.) «Марафонцы бегут по кругу почета», «Радован III» (обе 1973 г.), «Сборный пункт» (1982). При всей нелепости поведения персонажей пьесы строятся на четкой фабуле, внутренней логике характеров разоблачаемых драматургом обывателей. Актуальной теме всеобщей слежки за гражданами посвящены остроумные пьесы Д. Ковачевича «Балканский шпион» и «Профессионал» (обе 1990). Другой комедиограф А. Попович (1929–1996) для высмеивания социалистической бюрократии и мошенничества в комедиях 1960-х гг., а позже и при анализе политических проблем, умело сочетал приемы сербского народного театра и европейского театра абсурда («Карьера портного Боры»,1967, «Коммунистический рай», 1986, «Кофе с молоком», 1990). Значительна роль черногорского драматурга Ж. Команина (р. 1935), умело обновляющего эпическую фольклорную традицию («Полынь», 1970). В драме «Очаг» (1974) писатель изображает трагедию молодой крестьянки Йованы. пожелавший похоронить на сельском кладбище рядом двух братьев — четника и партизана и встретившей непонимание односельчан. В творчество черногорских авторов, хотя

[1] Д. Чосич был крупным общественным и политическим деятелем. В 1968 г. выступил с критикой КПЮ и вышел из нее. В 1992–1993 гг. был президентом Югославии.

inslav

и позже, чем сербских, также проникают новые веяния. В наиболее известной своей драме «Заложники» (1990) Г. Челебич, сохраняя пристрастие к черногорскому фольклору, использует и сюрреалистические приемы в обрисовке конфликта между двумя поколениями — отцов, пострадавших от режима Тито, и детей — духовно обедненных, не нашедших своего пути в жизни.

После образования независимых государств на пространстве бывшей Югославии явственно обнажилось стремление к национальному и культурному обособлению, усилившееся в результате кровопролитных конфликтов. Всколыхнулись старые обиды, предрассудки и взаимные претензии. Поэтому не вызывает удивления появление произведений, пересматривающих сложившиеся стереотипы, касающиеся прошлого и настоящего. Переоценке прежде всего подверглись события второй мировой войны на территории Югославии, роль четнического движения в освобождении страны от оккупантов, политические и социальные преобразования в первые послевоенные годы, межнациональные конфликты, репрессии внутри коммунистической партии и расправы с оппозицией. Часто при этом оценочные знаки менялись на полную противоположность. Как пример можно привести роман В. Драшковича «Ночь генерала» (1994), о последних днях жизни руководителя четнического движения Драже Михайловича, казненного в 1946 г.

В художественном творчестве мало что меняется в стилевом отношении — так же сосуществуют разные варианты реализма и постмодернизма, эстрадные песни и интеллектуальная поэзия. Важные изменения, затронувшие идейно-тематическую сферу, идут в нескольких направлениях. Обращает на себя внимание востребованность духовно-религиозной литературы. Переиздаются произведения православных проповедников и писателей. Большой интерес вызвало творчество и сам облик епископа св. Николая Сербского (Велимировича) (1881–1956), его мужественное поведение в годы второй мировой войны: в июне 1941 г. он был заключен под домашний арест, а в сентябре 1944 г. отправлен в концентрационный лагерь Дахау, после освобождения из которого жил в эмиграции в США. В 1997 г. издается собрание его сочинений, в которое вошли основные произведения: «Религия Негоша» (1911), «Охридский пролог» (1928), «Миссионерские письма» (1937), «Через тюремное окно. Письма сербскому народу из лагеря Дахау» (1944), «Кассиана» (1952). Выходят произведения св. Иустина (Поповича) (1894–1979), глубокого знатока творчества Ф.М. Достоевского («Достоевский о Европе и славянстве») и православной философии («Молитвенный дневник», «Философские глубины»), печатаются труды современных православных публицистов, писателей и педагогов В. Димитриевича, В. Еротича, богословские штудии и стихи митрополита Амфилохия (Радовича).

К жизни был вызван огромный поток мемуарной литературы, дневников, семейных записей и воспоминаний о кардинальных и частных событиях XX в., об известных деятелях искусства («Автобиография о других» Б. Михайловича-Мехиза, 1990, «В гуще событий и в изгнании» Т. Младеновича, 1993) и об отдельных семьях, чаще всего разрушенных ветром исторических перемен («Эфемирис»

inslav

Д. Медаковича, 1992). Эти темы легли в основу целого ряда художественных произведений, возродив интерес писателей к жанру семейного романа в сочетании с романом социально-психологическим и политическим. На фоне переломных исторических событий, на которые был столь богат XX в., в романах С. Селенича «Предумышленное убийство» (1993), Ж. Павловича «Суровый ветер» (1993), Ж. Каманина «Пелиново» (2005) прослеживается разрушение старых этических норм, вызванное расколом, проходящим, по словам Каманина, «через семьи, племена, народы». В этих произведениях чувствуется ностальгия по ушедшей докоммунистической эпохе и тем общественным группам, которые «были побеждены и унесли свой мир в небытие» (Д. Медакович). Особый пласт литературы составили произведения о тюремных испытаниях, выпавших на долю множества людей, принадлежащих к разным слоям общества («Годы, которые съела саранча» Б. Пекича, 1991; «Страх и хлеб» М. Савича, 1992; «Голый остров. Разговоры с друзьями» Д. Михаиловича, 1990–1995).

В постмодернистской литературе лидером по-прежнему является М. Павич. Прекрасно образованный филолог, он использует свои знания в рассказах, повестях и романах. Действие некоторых из них происходит в XII–XIII вв. («Последняя любовь в Константинополе», 1990), героями других становятся сербские писатели прошлого (Д. Обрадович в «Ангеле в очках») и современности (В. Урошевич в «Ужине в корчме»), а основными средствами выражения остаются миф, архетипические ситуации, жанры и тексты в их самом широком понимании («Внутренняя сторона ветра», 1991; «Универсальный роман», 2005). «Своего рода манифестом постмодернистского восприятия мира, человека, уставшего от обыденности и, следовательно, от политики», назвала критик Я. Михайлович произведения молодого прозаика Г. Петровича. Они соединяют абсурд и фантазию, которые помогают поколению писателя сопротивляться реальной жизни, несущей смерть и разрушение («Атлас, составленный небом», 1993, «Остров и рассказы его окрестностей», 1996). Совершенно другую линию продолжают в 1990-е гг. бытовые драмы Б. Срблянович, идущие не только на югославских сценах, но и в Москве и Лондоне.

Распад Югославии и развернувшиеся на ее территории гражданские войны вынудили некоторых деятелей культуры покинуть родные места. Однако, живя за их пределами, они продолжали мучительно размышлять о причинах братоубийственных войн, их корнях, о невероятной жестокости в отношении друг к другу веками живших рядом народов. М. Ергович (р. 1966), покинув Сараево, считает себя боснийским и хорватским писателем, но пишет о Боснии в годы войны (сборники рассказов «Сараевское Мальборо», 1994), а обратившись к роману, прослеживает судьбу своей героини и ее семьи на протяжении XX в. («Ореховый дворик», 2003). Драматург, эссеист, театровед, один из наиболее известных за пределами Боснии прозаиков Д. Карахасан (р. 1933), живет в основном в Австрии, но публикует свои произведения в Сараево и Загребе. Его, потомка славной боснийской фамилии, в историческом романе «Восточный диван» (1989) интересуют му-

inslav

сульманские корни Боснии, ее менталитета. Продолжая художественное исследование этих проблем в романе «Перстень Шахрияра» (1994), сочетающем восточные повествовательные традиции с постмодернистскими приемами, Д. Карахасан приходит к выводу, что возможность преодоления антагонизма между Востоком и Западом существует только в коллективной культурной памяти.

Несмотря на тяжелые условия после распада Югославии сербский кинематограф продолжает работать на высоком уровне, сохраняют свои позиции режиссеры «пражско-белградской школы», воспитанные в Праге и впитавшие стилистику чешской «новой волны». Наиболее известные фильмы этого времени — «Аргентинское танго» Г. Паскалевича (1992), «Тито и я» (1992) Г. Марковича, ставшего лидером этого направления, «Дезертир» Ж. Павловича (1992). Лучшим фильмом начала 1990-х гг. была провозглашена лента молодого режиссера С. Драгоевича «Мы не ангелы». Его же военная трагикомедия «Красивые деревни красиво горят» (1996) была удостоена нескольких международных наград. Не обошли сербские режиссеры и самых актуальных тем последнего десятилетия. О войне НАТО против Югославии снял фильм «Воздушная петля» (1999) Л. Самарджич, Г. Стоянович посвятил свою ленту «Шершень» (1998) трагической любви албанского юноши и сербской девушки. Причины разразившейся на боснийской земле жестокой войны по-разному осмысливают и боснийские кинорежиссеры. Одним из самых международно признанных из них стал Э. Кустурица (р. 1955). Рожденный в сербско-мусульманской семье он до сих пор считает себя югославом. После получения в 1985 г. «Золотой пальмовой ветви» в Каннах за фильм «Папа в командировке» Э. Кустурица превратился в живого классика балканского кинематографа. В 1995 г. полученная им вновь высшая каннская награда за картину «Андерграунд» (в данном случае переводится как «Подполье») принесла ему еще большую известность, и вместе с ней очень противоречивую оценку этой ленты на родине. В ней режиссер обыгрывает историю антифашистского отряда в буквальном смысле слова просидевшего в подвале целые десятилетия («весь коммунизм — сплошное подполье») и вышедшего из него прямо в новую посткоммунистическую войну. Итог картины очень грустен. «Мы будем рассказывать нашим детям и нашим внукам, — говорит один из героев фильма — бесконечную сказку с одним и тем же началом: "Жила-была одна страна..."». За построенную на цыганском фольклоре гротесковую кинокомедию «Черная кошка, белый кот» (1998) Э. Кустурица был отмечен премией в Венеции за лучшую режиссуру. Дебютный фильм другого боснийского режиссера Д. Тановича (р. 1969) антивоенная сатира «Ничейная земля», выдержанный в жанре черной комедии о безумных Балканах, не понимающих за что и зачем они воюют, отмечен в 2002 г. «Оскаром» за лучшую ленту на иностранном языке. Блестящие успехи боснийского кинематографа, сохранившего боль за человека, продолжила Я. Жбанич, получившая в 2006 г. «Золотого медведя» за картину «Грбавица». В этой совместной австро-германо-хорватско-боснийской ленте на примере трагической судьбы мусульманки Эсме, жившей в одном из районов Сараево под названием Грбави-

inslav

ца, ведется незатейливый рассказ о последствиях недавней братоубийственной войны в Боснии.

В первое десятилетие XXI в. на постюгославском пространстве дифференцирующие тенденции были еще сильны, но стали явными симптомы стремления к культурному взаимодействию. Все разнообразнее становятся личные контакты, проводятся совместные фестивали, выставки и литературные встречи, безусловно расширяющие возможности взаимопонимания.

4. Македонская культура

1. От Средневековья к Новому времени (VII в. – 1878 г.)[1]

В VI в. славянские нападения стали причиной серьезных разрушений на территории античной Македонии. Центром христианской церковной жизни в Македонии стал город Фессалоники, а фессалоникские архиепископы продолжали защищать интересы Римской церкви вплоть до перехода под юрисдикцию Константинопольской церкви в середине VIII в.

В первые десятилетия VII в. славянские племена уже заселяют всю Македонию и проникают даже в центральную Грецию, Пелопоннес и на территорию нынешней Албании. Под византийской властью остаются только такие большие и хорошо укрепленные приморские города, как Фессалоники.

При заселении Македонии славяне застают многочисленное население, проживавшее там издавна, главным образом, античных македонцев. Часть из них уходит в укрепленные приморские города и на острова, часть переселяется во Фракию, а небольшая часть, в основном скотоводы, перебирается в горы. Славяне в большинстве случаев свергают византийские власти и разрушают рабовладельческие хозяйства. Те, кто сопротивляется, становятся жертвами воинственных славянских набегов, а их поселения, крепости и христианские церкви опустошаются.

В новонаселенных областях славяне объединяются в военно-племенные союзы, так называемые *склавинии*, с сельскими общинами, в которых на положении свободных людей живет и коренное население. Так в границах Византии создается квазигосударственное образование, известное в истории как *Склавиния*, замещая наименование *Македония*.

Расселившиеся славяне занимаются главным образом земледелием, скотоводством, охотой и рыболовством. Так как они чаще всего живут у воды, они ста-

[1] Содержание раздела отражает концепцию современной македонской науки, далеко не всегда разделяемую российскими учеными. Поскольку в тт. I–II «Истории культур славянских народов» культура Македонии рассматривалась в главах, посвященных Болгарии и Сербии, что не соответствует позициям македонской науки, мы сочли возможным представить в т. III краткий очерк македонской культуры (ее развитие до конца XIX в.), написанный македонскими авторами. Возникающий таким образом повтор материала, интерпретируемого с другой точки зрения, на наш взгляд, лишь усилит поливариантность позиций, что соответствует современному состоянию славяноведения. (*Ред.*).

inslav

новятся искусными мастерами, умеющими делать корабли-однодревки (моноксилы). Также они изготавливают деревянные плоты. Массово используется глиняная посуда, изготавливаются различные инструменты (топоры, пилы), оружие (железные копья, мечи, стрелы и др.), а также украшения. Славяне-язычники продолжают почитать свои божества и совершать свои обряды. Верховным божеством считается Перун (бог грома), чей культ постепенно сливается с культом христианского св. Ильи. Очень почитаются также бог-защитник домашних животных Велес (с ним связано название нынешнего города Велес), богиня весны Весна и т.д. Славяне гостеприимны, они сближаются с коренным населением и постепенно начинают принимать христианство.

В VIII в. склавинии уже упрочиваются как полугосударственные образования во главе с вождями племен — *князьями* и с хорошо организованным войском. Склавинии в основном называются по названиям отдельных племен — Верзития, Драговития, Сагудатия и т.д., известных под общим этнонимом *славяне*, а все склавинии известны в истории как *македонские склавинии*. Постепенно завершаются этнические перемены, и создается новая этническая структура населения с соответствующими общественно-экономическими и культурными изменениями. По разговорному языку большая часть Македонии становится славянской. При этом славянские родовые общины заменяются соседскими (территориальными) общинами с семейной собственностью и общинной землей. Начинается быстрая дифференциация имущественного положения и расслоение населения, что неизбежно приводит к изменению общественного строя — замене общинно-родового на феодальный общественный строй, процесс, который длится вплоть до X в.

Античные македонцы, находящиеся на более высоком цивилизационном уровне, оказывают на славян влияние своими традициями, обычаями и культурой, а также постепенной христианизацией. Со временем и славяне принимают геополитическое историческое наименование своей родины — *Македония* и начинают именовать себя *македонцами*.

Постепенно происходит славянизация топонимов: город Лихнид становится Охридом, Тивериополь — Струмицей, Скупи — Скопье, Фессалоники — Солунем, река Аксиос — Вардаром и т.д. Город Фессалоники надолго остается единственной византийской базой на территории Македонии, но в результате взаимных контактов и влияния окружения и он в значительной степени славянизируется.

В создании и утверждении особой славянской письменности ключевую роль играют солунские византийские равноапостольные братья Константин-Кирилл и Мефодий. Мефодий получил византийский полководческий чин, и его назначают правителем славянского княжества струмян в Брегальнической области для защиты границы от нападений болгар. Константин также, после успешного окончания обучения в Магнаурской школе в Константинополе, становится библиотекарем и секретарем Патриархии, а потом и преподавателем философии. Благодаря своему высокому авторитету при византийском дворе в 850-е гг. он был направлен с первой христианской миссией к струмянам (Брегальническая миссия), где служил

inslav

его брат Мефодий. В источниках говорится, что он сумел окрестить около 54000 славян. Для нужд тамошних славян, говорится в легендарном источнике, он создает славянскую азбуку (855) — вероятно, на основе греческого письма. Апогеем деятельности солунских братьев стала их миссия в Великую Моравию.[1]

Для этой цели следовало составить новую славянскую азбуку, которая отличалась бы от греческой, чтобы не вызвать негативной реакции со стороны германского духовенства, которое могло счесть, что эта византийская миссия преследует государственно-политические цели. Миссионеры должны были также привезти с собой и переводы основных церковных текстов на славянский язык с новой азбукой. За основу языка они взяли свой солунский славянский диалект. Так как предполагается, что христианизированные македонские славяне в церквях уже употребляли известные переводы, необходимо было их переписать и дополнить, используя новую азбуку.

Кирилло-мефодиевской миссией был заложен фундамент общеславянской письменности и литературы, а Македония стала родиной этой письменности и культуры.

В результате войны между Византией и Болгарией князь Борис занимает практически всю территорию уже христианизированной славянской Македонии. В мирном договоре 864 г. предусматривается, что подданные языческой Болгарии должны принять христианство от византийских священников. Вскоре была создана отдельная Болгарская архиепископия (870), но во главе ее встал грек, а официальным языком богослужений был принят греческий. Так, после почти двухвекового существования славянско-протоболгарского государства, впервые славяно-византийская христианская Македония вошла в границы Первого Болгарского царства и тем самым получила болгарское государственно-политическое маркирование.

После смерти архиепископа Мефодия (885) и изгнания его учеников из Великой Моравии некоторые из них (Климент, Наум, Ангеларий) уехали в Белград, который тогда находился под властью Болгарии, а оттуда были отправлены в столицу Болгарии Плиску. Они были с восторгом приняты болгарским князем Борисом.

Однако возникла проблема с языком и письменностью. Приехавшие миссионеры настаивали, чтобы вместо греческого использовался славянский язык Кирилла и Мефодия с глаголической письменностью. Результатом возникших разногласий явилось то, что Климент к середине 886 г. стал на практике продолжать христианскую культурно-просветительскую деятельность в своей епархии в области Кутмичевица (в юго-западной Македонии и части нынешней южной Албании), тогда населенной славянским христианским населением с центрами в городах Девол и Охрид. Князь Борис считал, что таким образом он сумеет ослабить византийское культурно-политическое влияние со стороны тамошнего греческого епископа и духовенства.

[1] См.: История славянских народов. Т. I, гл. 2, 3. (*Ред.*).

inslav

Главная задача Климента в Македонии — ввести и развивать славянскую письменность и богослужение на славянском языке и распространять славянскую книгу в школах. Поскольку он и сам, вероятно, происходил из этих краев, он очень хорошо знал духовные запросы своей паствы.

Вскоре Охрид становится одним из главных центров славянской письменности и культуры. Здесь Климент строит монастырь Св. Пантелеймона, который вырастает в очаг высшего светского и церковного образования, тем самым закладывая основы Охридской литературной школы. В житиях подчеркивается, что в течение своей семилетней деятельности Климент подготовил около 3500 славянских священников, учителей и других деятелей культуры, а в Охриде и его окрестностях построил много церквей, где было введено богослужение на славянском языке. При этом епископ Климент развивает не только разностороннюю церковно-просветительскую, но и плодотворную писательскую деятельность, создав более 50 известных литературных текстов, которые легли в основу создания самого развитого славянского литературно-культурного центра той эпохи.

Вскоре на место учителя в области Кутмичевица Климент призывает своего соратника Наума. Он получил землю около Охридского озера, где позднее был построен монастырь св. Наума, и вел духовно-просветительскую деятельность вместе с Климентом в Охриде, воспитывая большое число церковных, просветительских и культурных деятелей. Поэтому Климент и Наум известны как Охридские. После смерти Наума (910) один из его учеников сообщает, что «блаженный Наум погребен в его монастыре в присутствии архиерея Климента Охридского». Через 6 лет умирает и Климент Охридский (916) и его погребают в монастыре св. Пантелеймона, который он сам построил в районе Плаошник в Охриде, известном как Климентов монастырь.

Через несколько десятилетий в Македонии поднимается успешно закончившееся восстание сыновей князя Николая, комитопулов Давида, Арона, Моисея и Самуила против болгарской власти (969). К ним присоединились и богомилы, так было создано первое признанное средневековое государство в Македонии. Одновременно с этим создана и независимая славянская церковь, основанная на традициях бывшей архиепископии Юстиниана Прима и на почве деятельности Климента и Наума Охридских. При этом столица Преспа стала и первым местом пребывания македонских церковных иерархов, и там была построена величественная церковь св. Ахилла. После переноса столицы в Охрид начался и восьмивековой непрерывный период жизни и развития Охридской архиепископии.

После военных столкновений между Византией и государством Самуила в начале XI в. государственную и церковную столицу Самуилова Царства перенесли в Охрид, с этого времени и церковь стала называться Охридской архиепископией. Именно тогда в Охриде достроили монументальную кафедральную церковь св. Софии и расписали ее фресками, являющимися шедеврами восточнохристианского искусства.

inslav

В это время продолжается бурное развитие славянской письменности и культуры. С конца X в. в качестве официальной письменности вводится кириллица, хотя вплоть до XII в. используется и глаголица. Самая известная глаголическая рукопись из Македонии — Зографское евангелие (конец X – начало XI в.). В то же время в межгосударственной переписке используется и греческий как общепринятый международный дипломатический и церковный язык.

Византийское завоевание превращает Македонию в византийскую провинцию (1018–1204). Охридских архиепископов часто начинают избирать из рядов греческого духовенства в связи с продолжающейся тенденцией к эллинизации. В определенные периоды книги на славянском языке заменяются греческими. Так, известный охридский архиепископ Феофилакт (XII в.), грек по происхождению, жития св. Климента Охридского, Тиверiопольских мучеников и других пишет по-гречески, хотя использует славянские источники. Эту традицию продолжает охридский архиепископ Димитрий Хоматиан (XIII в.), составивший Краткое житие Климента на греческом языке. Но в епархиях доминирует местное духовенство и успешно продолжается использование славянского языка и письменности.

Самые известные сохранившиеся славянские рукописи того периода (XII в.) в Македонии — *Ассеманиево евангелие*, *Охридское евангелие*, *Синайская псалтырь*, *Синайский требник*. В XI–XII вв. славянские творцы продолжают традицию Охридской литературной школы. Тогда же написаны жития св. Гавриила Лесновского, св. Прохора Пчинского, св. Иоакима Осоговского и св. Ивана Рильского. А в XII–XIV вв. в Македонии особенно активны Дебарский, Кратовский, Охридский, Скопский и Слепченский монастырские центры письменности, которые развивают македонский вариант церковнославянского языка: Самые известные из славянских рукописей на кириллице — Слепченский апостол, Добромирово евангелие, Битольская триодь, Охридский апостол, Македонское Евангелие священника Иоанна, Болонская псалтырь, Струмицкий октоих.

В XIII–XIV вв. в Македонии занимаются творчеством известные литературные деятели — поп Иоанн, Добриан, Феодор Грамматик, поп Драги Братолинов, поп Петр, дьяк Радомир и др. Как видно из синодальных актов Охридской архиепископии первой половины XIV в., прихожане все еще считали себя македонцами. И в XIV в. в центрах славянской письменности появляются видные литературные деятели (поп Никола Брата, Оливер Прилепский, агностик Радин Нагоричанин, Станислав Лесновский, Парфений Лесновский, Калиник Лесновский, европейски известный писатель и мыслитель Григорий Акиндин, Яков Серский, Исайя Серский, логофет Братослав, Владимир Грамматик, дьяк Добре Радов, Арсений Солунский). Тогда же значительный македонский литературный центр создается в Марковом монастыре близ с. Сушица (в районе Скопье).

Неслучайно сербский царь Душан, во владения которого входит Македония, в своем Законнике (1349, дополнен в 1354) носит титул «благочестивый и христолюбивый македонский царь Стефан, царь сербский, болгарский, венгерский, далматинский, арбанашский, угро-валашский и многих других стран и земель само-

inslav

держец», а сама Македония часто называется отдельно от Сербии и описывается как захваченная «ромейская земля», т.е. византийское владение.

После смерти Стефана Душана (1355) в Македонии добиваются самостоятельности несколько феодалов. Государственная власть короля Вулкашина сильнее всего в центральной и западной части Македонии, а его брат деспот Иван Углеша становится самостоятельным правителем в Серреской области. В 1369 г. они побеждают в битве с сербскими правителями жупаном Николой Алтомановичем и князем Лазарем Хребеляновичем, при этом был взят в плен сербский царь Урош.

Прорыв османских орд на Балканы создал серьезную угрозу для христианской Европы. Объединенные силы короля Волкашина и деспота Углеши пытаются военными действиями помешать приходу турок, но в катастрофической битве на реке Марице (1371) оба брата погибают. Сын и наследник Волкашина король Марко продолжает самостоятельно владеть большей частью Македонии вплоть до 1392 г., когда, чтобы сохранить некоторые права своего государства, вынужден был принять статус вассала Турции. С 1395 г. турки окончательно овладевают всей Македонией, иго длится вплоть до 1912 г., т. е. пять столетий.

Короли Волкашин и Марко особое внимание обращают на духовно-культурное развитие. Они чеканят свою монету с надписями на славянском языке, строят церкви и монастыри и развивают христианскую культуру под эгидой Охридской архиепископии.

Македонские славяне еще со времен склавиний сохраняют свои обычаи, обряды и традиционную культуру. Широкое распространение получает устное народное творчество, и прежде всего лирические и эпические народные песни, а также обрядовые танцы и народный театр, все это с мотивами древних верований, обычаев и обрядов, с большим количеством магических действий. Параллельно с эпосом наиболее представлена любовная лирика. В песнях, особенно обрядовых, сохраняются следы более старой традиции общественного быта. Городская среда постепенно впитывает не только элементы культуры коренных жителей, но и культуры чужеземных правителей, особенно в области музыки и танцев. В сохранившейся прекрасной фресковой живописи македонских церквей встречаются сцены, изображающие исполнителей музыки и танцев с музыкальными инструментами. Их описания встречаются и в рукописях.

От этого периода до наших дней дошли многочисленные остатки укрепленных городов: Марковы башни в Прилепе, Самуиловы башни в Струмице, крепость Скопье и др. Окруженные высокими каменными стенами, они использовались для обороны от внешних врагов. Также сохранилось большое количество церквей и монастырей, построенных с применением различных архитектурных решений. Самые известные из них — церкви св. Софии и св. Богородицы Перивлепты в Охриде, монастырские церкви в Водоче и св. Богородицы Милостивой (Елеуса) в Велюсе (район Струмицы), св. Николая (район Мариово), св. Георгия в Курбиново (на Преспе), св. Пантелеймона в Нерези (район Скопье, 1164), св. Георгия в Старо Нагоричане и св. Богородицы у Матейче (район Куманово), св. Никиты в Баняни

inslav

(район Скопье), св. Николая в Псаче (район Крива Паланка), св. Димитрия в Марковом монастыре и св. Андрея на реке Треске (обе — район Скопье).

Параллельно развиваются фресковая живопись и иконопись. Фреска находится под сильным византийским влиянием, но имеет ярко выраженные македонские особенности. Охрид как церковная столица является и наиболее известным центром иконописи не только македонских территорий, но и всего региона. Особенно известны зографы конца XIII и первых десятилетий XIV в. Михаил и Евтихий. Они расписали фресками церкви св. Богородицы Перивлепты в Охриде, св. Георгия в Старо Нагоричане и св. Никиты в Баняни. Сохранилась одна уникальная деревянная скульптура, представляющая св. Климента Охридского (XIV в.).

После того, как македонский народ попал под османскую власть, самобытное общественное и культурное развитие продолжалось, хотя и в радикально изменившихся условиях. В конфессиональном плане самое большое значение имел процесс исламизации, принадлежность к господствующей религии несомненно давала известные привилегии в обществе. Поскольку статус Охридской архиепископии в основном остался без изменений, большинство населения сохранило свою религиозную, культурную и этническую самоидентификацию. Славянский язык сохранился даже среди тех, кто принял ислам, а главными центрами культуры и просветительства остались церкви и монастыри, такие как Трескавец около Прилепа, св. Иоанна Бигорского в районе Дебра, св. Прохора Пчинского в районе Куманова, св. Гавриила Лесновского в районе Кратова.

Самые значительные постройки в этот период появляются в городах. Постепенно меняется способ строительства индивидуальных домов, они окружены высокими стенами, а главной отличительной чертой исламской архитектуры становятся импозантные мечети с высокими минаретами, турецкие бани и мосты. Строительство христианских объектов развивается в трудных условиях и со значительными ограничениями.

Развитие искусства продолжается, движимое потребностями, прежде всего, церковной и вообще религиозной жизни, в первую очередь это фресковая живопись, иконопись и резьба по дереву. Из-за религиозных преследований в этот период построено много пещерных церквей в недоступных районах, в основном в скалах на берегах рек и озер. После XVII в. быстро развивается резьба по дереву. Особенно выделяется дебарская школа резьбы, известная также и как миячская художественная школа. Наиболее значительны деревянные резные иконостасы в церквях св. Архангела в Кучевиште (район Скопье), св. Николая в Слепче (район Прилепа), св. Иоанна Бигорского (район Дебра), св. Спаса (Скопье). С развитием городов резьба находит применение в строительстве и украшении интерьера городских домов, особенно потолков и мебели.

Поскольку просвещение связано главным образом с монастырскими центрами, в них открываются келейные школы. В большинстве своем это школы для детей из бедных семей. Ученики учатся в одном помещении (келье) без различия

inslav

Охрид. Церковь св. Софии. Фреска. Вознесение. XI в.

Охрид. Церковь св. Софии. Фреска. Ангел из сцены вознесения. XI в.

Охрид. Монастырь св. Наума. Церковь св. Архангела Михаила. XIV в.

inslav

степени их образованности и вместе готовятся в священнослужители. Они изучают церковно-религиозные предметы на церковнославянском языке.

Литература развивается главным образом в центрах учености — в монастырях. Несмотря на медленную эллинизацию, идущую через употребление греческого языка в богослужении, в XV в. творят замечательные македонские литературные деятели, такие как Владислав Грамматик, Дмитрий Кантакузин, Дмитрий Кратовский. В XVI в. известны иеромонах Филимон, иеродиакон Мина, поп Иоанн Дебарский, Виссарион Дебарский, Матвей Слепченский, Иоанн Кратовский, Григорий Пелагонийский.

К середине XVI в. в балканских землях появляются первые печатные книги. В 1566 г. в венецианской типографии Божидара Вуковича напечатана книга «Часослов», которую издал первый известный македонский печатник Иаков из Каменной Реки, а в 1569 г. вышла «Псалтырь с последованием». Со второй половины XVI в. переводятся многочисленные богослужебные и другие книги с греческого языка. После появления перевода книги «Сокровище» Дамаскинара Студита (из Солуня) с использованием элементов народного языка быстро развивается так называемая «дамаскинарская» литература. В XVII в. наиболее известны четыре литературных деятеля: иеромонах Виссарион, Михаил Кратовский, Цветан Черноризец и монах Феофил. К середине этого века известными становятся македонские печатники в Валахии Мелетий Македонский, Стефан Охридский и Нектарий Битольский.

Хотя название Македония сохраняется еще с античности, в европейском контексте оно утверждается с развитием картографии (XVI в.), когда наиболее ясно очерчиваются границы македонской территории, а с расцветом геральдики на Балканах вырабатывается и герб страны, что происходит одновременно и равноправно со всеми другими гербами на этом пространстве. Тем самым в сущности субъективируется и представление о государстве и народе в истории Македонии. Австро-турецкая война (1689) и переселение народа на север еще более закрепляет македонское историческое название в качестве этнического. Поэтому беженцы из Македонии при переезде из Австрии в Россию в середине XVIII в. заявляют российской администрации, что они «македонской нации». Русско-турецкие войны XVIII–XIX вв. сильно повысили славянское и православное самосознание в Македонии и разбудили стремление народа к освобождению от векового османского владычества.

В XVIII в. работает большое число македонских литературных деятелей, среди них Велко Попович, иеромонахи Захарий и Гавриил Трескавечские, Георгий Димович и особенно видный деятель литературы и культуры Христофор Жефарович (из Дойрана), который в 1741 г. в Вене публикует свою «Стематографию», где представляет гербы балканских и других стран, в том числе и македонский герб, а также изображения святых Мефодия, Климента и Наума Охридского, а также архиепископа Феофилакта Охридского.

В 1776 г. в церковном отношении султанским фирманом Охридская архиепископия была закрыта, и Македония была подчинена напрямую Константино-

inslav

польской архиепископии, что обусловило эллинизацию культурной и религиозно-церковной жизни.

С переселением турецкого мусульманского населения в македóнские города и села значительно изменяется их общий вид и жизненный уклад. Для религиозных потребностей, а также для органов власти, богатых землевладельцев, знати и служащих, а также для потребностей общественной жизни были построены красивые мечети, гробницы, башни, новые крепостные стены, административные здания, медресе, крытые рынки, постоялые дворы, башни с часами, турецкие бани, водоводы, фонтаны, мосты и т.п. Ориентальные влияния проникли и в уклад жизни местного христианского населения, особенно в среду наиболее богатых купцов и ремесленников. Это нашло свое отражение в одежде, кулинарии, народном творчестве и часто встречающихся в каждодневной речи турцизмах.

В то же время, как реакция на новые условия, в городах начинают открываться первые частные школы, в которых преподавание ведут светские учителя на народном языке и по светско-церковной программе. Первые такие школы открыты в Велесе, Скопье и Прилепе при финансовой помощи наиболее богатых городских торговцев и ремесленников.

Процесс македонского Национального возрождения начинается с борьбы за восстановление Охридской архиепископии как национальной церкви в македонском автономном, независимом или федеративном/конфедеративном государстве (в южнославянских или балканских рамках) и за употребление народного языка в письменной речи, индивидуализацию македонской культурно-исторической идентичности в славянском и балканском мире.

Для этой цеди в Вене был напечатан славянский букварь Марко Теодоровича (1792). Однако условно начало процесса возрождения в Македонии можно отнести ко времени печатания первого текста на современном разговорном македонском языке в «Четырехъязычнике» Даниила Москопольского (1802). Это, в сущности, выражало растущие потребности македонских горожан. Поэтому, с постепенной македонизацией городов, возрастает интерес к обучению на своем языке. Ремесленники и торговцы через свои цеха начинают брать управление церковно-школьными общинами под свой контроль. При этом в процесс обучения в школах все более вводится народный язык. Церковно-школьные общины постепенно отделяются от Константинопольской патриархии в качестве особо организованной церковно-общественной власти. Они сами контролируют часть церковных доходов, получаемых от населения, с соответствующего разрешения турецких властей строят и ремонтируют церкви и монастыри и назначают учителей. Тем самым они играют значительную роль в сохранении религиозной, культурной и национальной идентичности.

Для удовлетворения потребностей торговцев и ремесленников, школы превращаются в светские, издаются книги на родном языке кириллической азбукой. Первые книги печатаются в Буде учителем Иоакимом Крчовским и монахом Кириллом Пейчиновичем (в 1814, 1816, 1819 и 1841 гг.). Появляется необходимость

inslav

иметь собственную типографию, в результате открывается солунская типография Феодосия Синаитского (1838–1841), в которой, среди прочего, напечатан и учебник Анатолия Зографского «Начальное учение» (1838), а потом «Книга для научения трем языкам» (1841). Вскоре после нее открывается типография Даскала Камче в Ваташе (1847/1848), где напечатана «Таблица первая» учителя Йордана Хаджиконстантинова-Джина. Но вплоть до 1860-х гг. в печати употребляется и греческое письмо для текстов на македонском языке. В Солуне работает греческая типография македонца Кирьяка Джиловича, в которой на народном языке напечатаны «Канонаме для битольских сел» (1851) и «Недельное евангелие» Павла Божигробского (1852).

В это время в Европе начинают собирать и публиковать устное народное творчество. На Балканах первым это очень успешно осуществил сербский культурно-национальный деятель Вук Караджич. Первые македонские народные стихотворения он опубликовал в 1815 и 1822 гг. В обоих случаях В. Караджич назвал македонские песни болгарскими. Позднее почти то же самое сделал и Стефан Веркович в книге «Народные песни македонских болгар, I. Женские песни» (1860), его примеру последовали братья Миладиновы из Струги в самом значительном сборнике «Болгарские народные песни» (1861). Это явление не было случайным.

«Болгарский» как государственно-политический этноним приходит в Македонию уже после завоеваний болгарского князя Бориса (IX в.). Этноним «*славяне*» сосуществует с политонимом «*болгары*», сохраняющимся вплоть до XIX в. Но это приобретает значение лишь после культурно-национального пробуждения и дифференциации балканских славянских народов в европейской Турции. После столкновения славянских устремлений с греческими — сначала в церковном, а потом и в языковом плане, в македонском народе с большими трудностями стали проявляться характерные черты новой исторической категории в Македонии — нации. Впрочем, то же самое происходило и с другими славянскими народами, у которых не было государственных традиций под своим именем (словаки, словенцы, украинцы, белорусы, лужичане). После славяно-болгарской фазы приходит время первого столкновения с панболгаризмом, когда даже сами болгарские национальные деятели противятся предлагаемому общему языку, основанному на восточно-македонском наречии. Уже тогда окончательно выбирается восточно-болгарское наречие как основа современного болгарского литературного языка. Следующая фаза в борьбе за язык наступает в 1850-х г. с реакции македонцев против болгарского языка в учебниках.

В этой борьбе за народный язык в образовании предпринимались попытки славянизации греческой типографии К. Джиловича в Солуне (1860). Потребность в собственных учебниках пытается удовлетворить воспитанник России македонский ученый и составитель учебников П. Зографский. Он научными доводами и практическими примерами пытается поставить македонский язык в основание литературного общего с болгарами языка. Но появление учебников «на македонском наречии» вызывает греческую реакцию на название «македонский»,

inslav

при этом античные македонцы провозглашаются греками. Македонское возрождение переходит в новую фазу, когда македонские интеллектуалы даже античных македонцев называют славянами и предшественниками Кирилла и Мефодия. В основание борьбы за национальное самоопределение они ставят Филиппа II и Александра III Македонского, представляя самих себя их прямыми наследниками. Это, несомненно, был миф, имевший и позитивное влияние в процессе национальной идентификации на следующем этапе.

Основные направления македонского культурно-национального возрождения в этот период расширяются вместе со стремлением к утверждению македонского языка и его употреблению в школах и литературе, а церковнославянского — в церкви. На этот процесс влияла и организованная борьба за восстановление Охридской архиепископии. После Крымской войны (1856), не без русского влияния, это движение усиливается и направляется в первую очередь против греческого языка и греческих книг в школах и греческих священников в церкви, за употребление «нашего» языка в школах и славянского в богослужении.

Движение возрождения, прошедшее через фазу «нашизма» как этапа развития, в 1840–1850-е гг. постепенно обретает все более явственную македонскую окраску, что получает массовое и определенное выражение в 1860–1870-е гг. Параллельно начинает удовлетворяться и потребность в литературе на родном языке. В этот период появляются стихи К. Миладинова, К. и А. Петковичей, Р. Жинзифова, Г. Прличева, Г. Пулевского. Первым печатным изданием, отражающим национальную идеологию, становится трехъязычный словарь Г. Пулевского (1875).

Сопротивление «нашизма» болгарскому влиянию в Македонии организованно усиливается после образования Болгарского экзархата (1870). Борьба за возобновление Охридской архиепископии постепенно перерастает в массовое народное движение, направленное против патриархии. Под руководством охридского учителя Янаки Стрезова были подготовлены две петиции — с 5000 и с 12000 подписей и с приложением большого числа городских и сельских печатей. Поскольку массовые требования и протесты не дали результатов, следует угроза перехода македонского народа в унию с римско-католической церковью. Вначале главным автором такой угрозы был известный деятель возрождения, учитель, собиратель устного народного творчества русофил Димитрий Миладинов (1810–1862), однако вскоре он отказался от этой идеи. Город Кукуш и его окрестности становятся центром униатства, которое перерастает в широкое народное движение. Патриархия с помощью России останавливает волну униатства, назначив дойранско-кукушским владыкой уже упоминавшегося деятеля возрождения Парфения Зографского.

Униатство как средство освобождения от власти Константинопольской патриархии используется и позднее. Новые организованные униатские движения возникают и после создания Болгарского экзархата по причине его соглашательских отношений с патриархией за счет македонских епархий (1873–1874). Во главе Второй унии в Македонии встает македонский трибун, учившийся в Одессе, Д. Попгеоргиев-Беровский.

inslav

В течение всего последующего периода османского владычества в Македонии македонский народ не отказывается от борьбы за возобновление Охридской архиепископии. Эта борьба более всего была выражена в Охриде, но ее поддерживают и в других македонских городах. Из них изгоняются греческие владыки, движение разворачивается по всей территории Македонии. В Скопье после протестов смещены трое греческих владык. В 1860 г. жители Скопье отказываются от употребления греческого языка в богослужении, публично жгут греческие книги и требуют восстановления своей церкви. Народные возмущения и протест особенно сильно проявляются в 1876 г., в год столетия прекращения деятельности Охридской архиепископии. Вскоре охридская церковно-школьная община и горожане прекращают сношения не только с патриархией, но и с Болгарским экзархатом и подают прошение Высокой Порте о возобновлении Охридской архиепископии.

Но без реальной внешней поддержки устремлений македонцев деятельность болгарской, сербской, римско-католической, протестантской и румынской церковно-просветительской пропаганды в Македонии все усиливается. Все они пытаются подчинить себе македонское население. Это и является причиной многолетней непримиримой борьбы за доминирование, которая прямым образом отражается на процессе македонского возрождения и замедляет его.

В состав Болгарского экзархата входят все семь македонских епархий со своими архиереями и церковно-школьной управой в Битоле, Велесе, Дебре, Неврокопе, Охриде, Скопье и Струмице. Болгарский экзархат берет под свой контроль большинство македонских церковно-школьных общин, что оказывает большое влияние на распространение болгарского языка, просвещения, культуры и системное выстраивание национального самосознания. В этих новых обстоятельствах П. Славейков в своей газете «Македония» (18. I. 1871) впервые публично начинает говорить о «македонском вопросе», который он определяет как «сепаратистское» национальное движение и при этом отмечает основные требования македонцев: свой язык, своя церковь и история в своей культурно-национальной автономии.

С середины XIX в. в Македонии присутствует и римско-католическая пропаганда, поддерживаемая Австро-Венгрией и Францией. Их миссионеры раздают бесплатные книги, оказывают денежную помощь и формируют несколько униатских церковно-школьных общин, строят церкви и открывают школы, семинарии и т.п. Наибольших результатов эта пропаганда добилась в городе Кукуше и в 35 близлежащих селах. Таким же образом официально была налажена и протестантская пропаганда, которую вели американские миссионеры. Она была наиболее сильна в восточной и центральной Македонии. После создания объединенного румынского государства с 1860-х гг. возникает и румынская пропаганда среди валашского населения.

В 1860-х гг. продолжается издание учебников «на македонском наречии». Приходит новое поколение создателей учебников, таких как Д. Македонский, Д. Узунов и К. Шапкарев. В это время выступает и Г. Пулевский со своими словарями, изданными в Белграде (1873, 1875) и с поэмой «Македонская русалка»,

inslav

изданной в Софии (1878), а также сборником стихотворений «Македонский песенник» (1879). Он первым публично выступает на литературно-культурной сцене с македонской национальной идеологией. Многие интеллигенты в XIX в. делают попытки публикации грамматики македонского языка, но только Г. Пулевский сумел напечатать первую часть своего труда «Слогница речовска» (1880). Одновременно с этим появляется, хотя и в скромных масштабах, македонская научная мысль (К. Миладинов, Г. Пулевский, Г. Баласчев, Т. Китанчев и др.).

С середины XIX в. начинается интенсивная публикация македонского фольклора: выходят сборники С. Верковича (1860), братьев Миладиновых (1861), Г. Пулевского (1879), И. Ястребова (1886), К. Шапкарева (1891–1894), П. Драганова (1894), В. Икономова (1893, 1895), А. Попстоилова (1894, 1895), М. Цепенкова (1889–1900) и др. Таким образом язык и стиль нивелируются в одну форму, которая постепенно становится общей нормой и для письменной речи.

На подъеме церковная и светская архитектура и искусство (фрески, иконопись, резьба по дереву и живопись), музыка (в первую очередь церковная) и театр (Й. Хаджиконстантинов-Джин).

В это время в борьбу включается и революционно-политический компонент освободительного движения возрождения, что находит свое выражение в Разловечском восстании (1876) и участии добровольцев в Сербско-турецкой войне (1876). На конференции европейских послов в Стамбуле предлагается решение об образовании двух автономных областей — Македонии (со столицей в Софии) и Болгарии (со столицей в Тырнове). Но после русско-турецкой войны (1877–1878), в которой активно участвовали македонские добровольческие отряды, по предварительному Сан-Стефанскому миру предлагается только большое болгарское государство в епархиальных границах Болгарского экзархата. На Берлинском конгрессе (1878) это решение не принимается, и по международному договору создается Княжество Болгария и автономная Восточная Румелия, а вся Македония опять возвращается Турции. Из-за этого поднимается массовое Кресненское македонское восстание (1878–1879), в результате которого освобождена большая территория, но оно подавляется. Тогда Македонская лига и кресненские революционеры созывают Народное собрание Македонии в Гремен-Теке, формируют Временное правительство Македонии и подготавливают Устав государственного устройства Македонии (1880–1881). Тем не менее, несмотря на все усилия, Македония и в дальнейшем остается бесправной турецкой провинцией.

2. От Берлинского конгресса (1878) до нашего времени

После присоединения Восточной Румелии к Болгарии (1885) и Сербско-болгарской войны, сильно активизируется сербская пропаганда в Македонии. В Белграде основан специальный Просветительский комитет, а потом и Общество св. Саввы, при посредстве которых в Македонию посылались учителя, священники, врачи, акушерки, отправлялись различные книги (буквари, хрестоматии, ка-

inslav

лендари, газеты, сборники народных песен) и т.д. В самой Македонии создавались сербско-македонские церковно-школьные общины, и в среде, где действовали сербские эмиссары, велась деятельность по сербизации. Когда Сербия поняла, что македонцы хотят иметь школы и книги на своем языке, то, по предложению посла в Стамбуле С. Новаковича, были отпечатаны специальные буквари и книга для чтения на тщательно сербизированном македонском языке, которые были распространены в Македонии в огромных количествах. Тем не менее вскоре стало понятно, что такая пропаганда только помогает «македонскому национальному сепаратизму», и тогда сербы, как и П. Славейков двадцатью годами ранее, отказались от «македонизма».

Подъем македонского национально-освободительного движения многим обязан также и выраженной национальной самоидентификации македонцев в эмиграции. В соседних балканских государствах Болгарии, Сербии, Греции и Румынии, а также в других европейских и заокеанских странах существует многочисленная македонская эмиграция, состоящая из людей, покинувших родину по экономическим и другим причинам. Тяжелые жизненные обстоятельства и угроза денационализации заставляли их объединяться в различные общества и организации. Первые такие общества были созданы в Сербии, Румынии и Греции, а позднее в Болгарии и других странах.

Больше всего обществ и организаций македонской эмиграции создано в Болгарии, которая помогала им, но в то же время различными методами и способами использовала их в своей политике. Примером этому может служить образование Верховного македонского комитета в Софии (1894). Тем не менее, многие македонские общества проводят и очень значительную культурно-национальную деятельность. Так, для развития македонской литературно-национальной мысли в 1888 г. Г. Пулевский формирует Славяно-македонское литературное общество в Софии с целью, как свидетельствует Д. Чуповский, «возродить народную македонскую литературу», что явилось причиной быстрой реакции болгарских властей, сделавших его деятельность невозможной. Затем было основано Молодое македонское литературное общество в Софии (1891–1892). Это, вероятно, наиболее значительная литературно-культурная и национально-политическая ассоциация македонцев в XIX в. Ее члены — молодые македонские интеллигенты — беженцы из экзархийских и сербских школ Македонии. Они издают журнал «Лоза», используя особые графемы для мягких македонских согласных в азбуке, македонизированный язык и фонетическое правописание, публикуя тексты по македонской культурно-национальной истории. Их национальная деятельность отразилась в так называемом «лозарском движении». По обвинению в «македонском национальном сепаратизме» болгарские власти начинают преследовать и арестовывать инициаторов и вожаков, так что некоторые из них перебираются на родину и становятся одними из основателей Македонской революционной организации в Фессалониках (1893). В это же время в Софии основана Македонская социалистическая рабочая группа во главе с В. Главиновым, поставившая своей целью распространение социа-

inslav

листических идей в Македонии. Существуют и другие македонские ассоциации в Софии, такие как общество «Македонский голос», Македонское читалище, общество «Родина». В рамках Молодого македонского общества В. Чернодринский формирует театральную труппу «Македонский сговор» (1894), которая ставит пьесы на македонском языке в Софии. В. Чернодринский в 1900 г. публикует свое самое значительное драматическое сочинение — «Македонская кровавая свадьба», и в ноябре того же года только что сформированная Македонская театральная труппа «Скорбь и утешение» представляет эту пьесу на сцене болгарской столицы и в других городах Болгарии, а затем на гастролях в Сербии и Македонии.

В Сербии македонцы, ученики белградской Учительской школы, сразу после подавления лозарского движения в Софии основывают Студенческое общество «Вардар» (1893) с целью «изучения и знакомства со своей родиной в географическом, народностном и историческом отношении». Позже македонские студенты и эмигранты в сербской столице основывают Македонский клуб с читалищем и со своим органом — газетой «Балкански гласник» (1902). В ней впервые публично сформулирована программа македонского «национального сепаратизма», включающего концепцию утверждения македонской нации, признания македонского языка, обновления македонской церкви и создания македонской автономии. Это совпадает с программой появившегося позднее Македонского научно-литературного другарства в С.-Петербурге — наиболее важного македонского национального учреждения.

В русской столице в 1900 г. македонские студенты сформировали Тайный македонско-одринский кружок, филиал Македонской революционной организации. В 1902 г. здесь же основано Македонское научно-литературное другарство, которое создало историческую основу для нынешней Македонской Академии наук и искусств. Оно появилось с законченной комплексной национальной программой, представленной в Меморандуме от 12.11.1902 г. русскому правительству и Совету петербургского Славянского благотворительного общества. В Уставе Другарства от 16.XII.1903 г. о целях и задачах говорится следующее: а) развивать национальное самосознание среди македонской колонии в С.-Петербурге; б) изучать язык, песни, обычаи и историю Македонии в этнографическом и географическом отношении; в) примирять и объединять всех македонцев, без различия образования и убеждений, во имя их единого происхождения и единства их родины и г) популяризировать все вышеуказанное среди македонцев в Македонии и за ее пределами».

В соответствии со ст. 12 этого Устава, впервые македонский язык введен в качестве официального языка Другарства: «Разговор в Обществе ведется на македонском (славяномакедонском) языке, доклады и протоколы также пишутся на этом языке».

Другарство получает признание на общеславянском уровне, поскольку оно было принято Советом петербургского Славянского благотворительного общества наравне с сербским, чешским и болгарским обществами и вошло в ассоциацию «Славянская беседа». Член-основатель Другарства К. Мисирков (1874–1926) становится виднейшим македонским славистом. В 1903 г. в Софии он публику-

inslav

ет первую книгу, использующую кодифицированный македонский литературный язык и правописание «О македонских делах», затем в Одессе печатает первый номер первого научно-литературного журнала на этом языке и с этим правописанием «Вардар» (1905). Кроме этого, были подготовлены и основные учебники для предполагаемых македонских школ на родном языке.

И в заокеанских странах формируются македонские организации и братства. В 1901 г. в Чикаго начинает свою деятельность Македонско-одринская организация, которая издает газету «Борба». Эта деятельность актуализирует македонский вопрос в мировой политике.

Этот этап возрождения завершается, Илинденским восстанием (2. VIII. 1903 г.), которое подтверждает желание народа создать свое государство. С него начинается решающая фаза македонского возрождения. Попытки Другарства открыть школы с обучением на македонском языке (1903–1905 и 1910–1911 гг.) и деятельность македонской колонии в Петербурге (1911–1917) как полномочного представителя македонского народа в Европе способствуют утверждению культурно-национальной мысли, национально-политическому освобождению и государственному конституированию Македонии.

Балканские войны (1912–1913) разбивают территориальную целостность Македонии, после первой мировой войны Версальским договором (1919) закрепляется раздел страны, но это не может воспрепятствовать стремлению македонского народа к освобождению и объединению, что подтверждается многочисленными примерами, такими как: программное письмо Битольского кружка (15. VIII. 1912 г.), Общемакедонская конференция в Велесе (декабрь 1912), меморандумы македонцев (1 марта и 7 июня 1913 г.), карта Македонии по программе македонских народняков на македонском языке (1913), основание и деятельность Славяномакедонского национально-просветительного общества «Св. Кирилл и Мефодий» (1913) в С.-Петербурге, статьи Д. Чуповского, Г. Георгова, К. Мисиркова и других в русской печати и особенно издание журнала «Македонскiй голосъ (Македонски глас)» (1913–1914), деятельность Македонского революционного комитета в Петрограде (1917–1924).

В это время В. Чернодринский в Болгарии формирует вторую македонскую театральную труппу «Илинден» (1923), создает многочисленные драматические произведения, а Н. Киров Майский печатает драму на македонском языке «Илинден».

В 1927 г. в Югославии В. Ильоский представляет на македонском языке пьесу «Ленче Кумановче» («Беженка»), а позднее комедию «Чорбаджи Феодос», А. Панов ставит драму «Отходники» (1936), а Р. Крле ставит на сцене в Скопье свои драмы «Деньги убивают» (1938), «Миллионы мучеников» (1940) и «Антица» (1940).

Особо значимым для подъема народно-освободительного духа в этот период является формирование Областного комитета Коммунистической партии в Македонии (1931–1933), в котором ключевую роль играет поэт и революционер К. Рацин (1908–1943). Значительную культурно-национальную деятельность развивает Литературная группировка (1931–1933) и Македонская молодежная рево-

inslav

люционная организация (МОРО) в Скопье (1933–1934). Организованно изучаются македонская история и культура, собирается устное народное творчество, делаются попытки разработки азбуки. Часть молодых интеллектуалов позднее активно участвуют в Македонском литературном кружке в Софии. В печати все чаще появляются литературные произведения и статьи, посвященные признанию особой македонской национальности, даже афинская газета «О' Неос Ризоспастис» (ноябрь 1932) пишет о «народе — македонской национальности — ни болгарской, ни греческой, ни сербской, а именно македонской».

В собственных интересах Коминтерн признает македонскую национальность и македонский язык в качестве самостоятельных в славянском мире (11. II. 1934 г.), а потом предлагается газету «Македонско дело» печатать в Фессалониках на македонском языке (1936). Тем самым на международном уровне оказывается помощь процессу национального возрождения в окончательном решении македонского вопроса.

Несмотря на кровавые междоусобицы противостоящих македонских революционных организаций ВМРО Т. Александрова и В. Михайлова и МЕФО и ВМРО(Об), в 1920-е и особенно в 1930-е гг. выходят около двух десятков различных газет и журналов с македонской национальной программой, среди них в Софии легальные: «Автономна Македония», «Македонско съзнание», «Македонско знаме», «Македонска младежь», «Македонски вести», «Македонска земя», «Гоце», «Илиндень» и др.; нелегальные: «Революция», «Македонска революция», «Обединист», «Ножот», «Бюлетинъ» и «Македонско единство» и др.; легальные македонские газеты и журналы в границах Югославии: в Загребе «Наш весник», в Скопье «Луч» и «Наша реч», в Мариборе «Јужна стварност»; в Европе «Македонско дело», и газеты и журналы в США «Балканско сдружение», «Трудова Македония» и «Народна воля»; в Канаде «Единство» и в Аргентине «Македонски глас» и «Народна трибуна». В США и Канаде печатаются также очень важные ежегодные сборники Македонского народного союза (1931–1940), которые на международном уровне поддерживают македонскую национальную мысль и борьбу за освобождение и государственность.

В 1930-е гг. в Болгарии издается большое число отдельных публикаций с македонской национальной ориентацией: В. Ивановского «Идеи и задачи македонского прогрессивного движения в Болгарии» и знаменитый очерк «Почему мы, македонцы — отдельная нация»; А. Динева «Македонские славяне»; К. Ламбрева «Македонский вопрос и славянское единство»; ряд книг К. Веселинова «Национально угнетенные народы и национальные меньшинства», «Возрождение в Македонии и Илинденское восстание», «Борцы за народную свободу: Хр. Ботев, Гоце Делчев, Любен Каравелов и Джузеппе Гарибальди». В это время А. Динев объявляет в газете «Македонски вести» о подготовленной к печати книге «Илинденская эпопея», первая часть которой выходит в свет только в 1945 г.

В десятилетие перед второй мировой войной особую активность развивают македонские студенты, которые обучаются в разных университетских центрах

inslav

Балкан и Европы. Заметна деятельность Македонской народной студенческой группы «Гоце Делчев» в Софии, а также Культурно-просветительского общества «Вардар» в Загребе и подобных объединений в Белграде и Скопье. 28 августа 1936 г. представители македонских студентов из Скопье, Охрида, Кавадарцев, Ресена, Куманова; Битолы, Прилепа и Тетова собираются на учредительное заседание МАНАПО в Охриде и принимают Платформу МАНАПО, что придает новый импульс разносторонней деятельности македонского студенческого движения.

Тогда же появляется большое число македонских авторов во всех областях культуры — литературе, музыке, изобразительном искусстве и т.д. Публикуются или представляются на сцене драмы на македонском языке таких авторов, как Н. Киров Майский, В. Ильоский, А. Панов, Р. Крле, в Югославии печатаются ставшие знаменитыми поэтические сборники: В. Наумческого «Приходит весна» и К. Рацина «Белые зори» (1939).

В Софии при газете «Македонски вести» создан Македонский литературный кружок (1936), развивший широкую пропагандистскую и творчески-литературную деятельность. Но вскоре газету запрещают, и те же участники основывают Публицистический кружок «Нация и культура» (1937–1938). В октябре 1938 г. во главе с Н. Вапцаровым, революционером и поэтом, пишущим на болгарском языке, вновь создается Македонский литературный кружок, который провозглашается последователем петербургского Македонского научно-литературного другарства и также включает в себя представителей всех частей Македонии. Члены кружка следуют идеям К. Мисиркова, изучают и пропагандируют книгу «О македонских делах» и поддерживают журнал Д. Чуповского «Македонскій голосъ (Македонски глас)». В рамках кружка готовится к печати «Антология македонской поэзии», разрабатывается вопрос о македонской нации и македонском литературном языке. Рецензируются произведения членов кружка, как на болгарском (А. Жаров, Н. Вапцаров), так и на македонском языке (В. Марковский, К. Неделковский).

В сфере изобразительного искусства действуют Д.А. Попрадишкий и Г.Я. Зографский. В Софии творит художник И. Керезиев. Большая группа художников становится основоположниками современного македонского изобразительного искусства: Д.А. Пандилов, Л. Личеноский, В. Коджоман, Т. Владимирский, Б. Попович-Цицо, Н. Мартиноский.

Непосредственно перед второй мировой войной выходят несколько прогрессивных информационных изданий. Руководство КП в Македонии выпускает в Скопье легальное издание «Наша реч», а также нелегальные — «Искра», «Билтен», «Комунистички билтен». Некоторые македонские интеллектуалы сотрудничают в журнале «Луч», который занимается литературно-культурными, экономическими и социальными вопросами, актуальными для Македонии.

В общем, в межвоенный период македонские деятели культуры закладывают фундамент современной македонской литературы, культуры и искусства, часть из них продолжает творить и во время Народно-освободительной борьбы и после освобождения страны.

inslav

В течение всего периода Народно-освободительной борьбы культурно-просветительская деятельность составляет неотъемлемую ее часть в оккупированных городах и деревнях, в воинских частях и на освобожденных территориях. Македонское политическое и военное руководство постоянно заботится о македонском языке, македонской культуре, просвещении и искусстве. Несмотря на то, что официальной македонской азбуки и правил правописания не существует, вся корреспонденция ведется исключительно на македонском языке. Кроме того, все партийные организации и военное командование получают директивы заботиться о национальной культуре, о преподавании македонской литературы, географии, истории, издавать газеты, журналы и другие публикации и организовывать различные мероприятия.

В 1941 г. в Куманове появляется партийная газета на македонском языке «Дедо Иван», а в Велесе «Народен билтен». В 1942 г. коммунисты в Кавадарцах издают нелегальные газеты «Марксистички листок» и «Политички листок», в Прилепе регулярно выходит «Народен глас», в Скопье «Весник», в Тетове «Неделен весник». Появляются самые известные македонские народно-освободительные песни «Эй, македонец», «Как мне мило и дорого», а также песня, ставшая гимном Македонии — «Сегодня над Македонией...» (слова В. Малеского). Партизанские типографии печатают книги, в том числе поэтические произведения К. Рацина и В. Марковского.

Летом 1944 г. на радиостанции «Свободная Югославия» (в Москве) начинает передаваться программа на македонском языке.

На первом заседании Антифашистского собрания народного освобождения Македонии (АСНОМ) (2. 8. 1944 г.) создается македонское государство — Демократическая Федеральная Македония в рамках Демократической Федеративной Югославии. Тогда же принимается решение о введении македонского языка в качестве официального в стране, а Президиум АСНОМ формирует соответствующие органы во всех сферах общественной жизни. Вскоре после этого была утверждена временная азбука из 25 букв, которая использовалась в школах, в печати и на курсах по ликвидации неграмотности до конца 1944 г. 29 октября 1944 г. на освобожденной территории во Врановцах отпечатан первый номер первой ежедневной газеты «Нова Македонија». 13 ноября 1944 г. освобожден город Скопье и начинается государственная жизнь и свободное развитие македонской нации и культуры. Этим завершается процесс возрождения, влияющий и на дальнейшее культурно-национальное развитие других частей македонского народа — меньшинств в Греции, Болгарии и Албании. 3 мая 1945 г. Народное правительство Македонии принимает решение о кодификации македонской азбуки, а 7 июня по предложению Комиссии по языку и правописанию Министерство народного просвещения принимает решение по македонскому правописанию. С этого начинается всестороннее утверждение македонского языка во всех сферах государственной и общественной жизни. Позже публикуются научные издания «Македонское правописание» (1948), «Грамматика македонского литературного языка» Б. Конеского (1952, 1954) и трехтомный «Словарь македонского языка» (1961) Института македонского языка им. Крсте Мисиркова в Скопье.

inslav

Основной проблемой после войны становится полная ликвидация неграмотности и организация образования населения. Для этого, кроме восстановления сети учебных заведений начального, среднего и высшего образования, организованы многочисленные курсы по ликвидации неграмотности для взрослых. Четырехлетнее начальное образование становится обязательным по закону. С 1954 г. обязательным становится восьмилетнее образование. Открывается большое число рабочих университетов. Высшее образование начинается с открытия философского факультета (1946), затем медицинского и сельскохозяйственно-лесного. На их базе в 1949 г. основан Университет им. св. Кирилла и Мефодия в Скопье, который в дальнейшем стал включать 28 факультетов, 6 высших школ и 8 самостоятельных научных институтов. Для него был построен специальный университетский городок — прекрасный образец современного градостроительства. В 1952 г. защищена первая докторская диссертация. В 1979 г. основан Университет им. св. Климента Охридского в Битоле, включающий технический факультет и Педагогическую академию, экономический факультет в Прилепе и факультет туризма и общественного питания в Охриде. В рамках этих двух университетов работают несколько самостоятельных научных институтов: Институт национальной истории, Институт фольклора, Институт македонского языка, Институт старославянской культуры, Институт македонской литературы и др. В 1967 г. в качестве высшего научного учреждения основана Македонская Академия наук и искусств. В это же время, после долгих и сложных переговоров с Сербской православной церковью и в связи с 200-летием упразднения Охридской архиепископии в Охриде провозглашена автокефальность Македонской православной церкви (1967) как наследницы Охридской архиепископии и избран первый архиепископ Досифей. Таким образом завершается построение македонской государственности в новых условиях.

После Освобождения созданы также условия для всестороннего свободного развития культурной жизни. Уже 28 декабря 1944 г. начинаются передачи Радио Скопье, а 14 декабря 1964 г. — ТВ Скопье. Позднее практически во всех городах появились радио и телевизионные станции. Выходят многочисленные газеты и журналы на македонском, а также на албанском и турецком языках, особое внимание уделяется детским изданиям.

В области литературы созданы замечательные произведения всех жанров — поэзии, прозы и драматургии. Македонская литература совершает прорыв на мировую арену с помощью не только переводов, но и национальных и международных литературных мероприятий, таких как Стружские вечера поэзии, Рациновские, Карамановские и другие литературные встречи.

Художественная литература Македонии[1] именно в послевоенный период достигла своего наивысшего развития. Пройдя в начале 1950-х гг. краткий период соцреализма, она в 1960-х гг. обогащается приемами модернизма. 1970-е гг.

[1] Обзор литературы сделан редактором тома на основе материалов А.Г. Шешкен и Г.Я. Ильиной (см. Библиографию).

inslav

характеризуются разнообразием, поисками новых средств выражения, к концу XX в. нарастают политизация, интерес к истории своего народа, критическая направленность; одним из ведущих стилей становится постмодернизм. В литературе активно работают представители всех послевоенных поколений. Крупнейший македонский прозаик — С. Яневский (1920–2000). Он автор первого романа на македонском языке («Село за семью ясенями», 1952), написанного в духе соцреализма. В экспериментальных романах 1950–1960-х гг. («И боль, и ярость», 1964 и др.) он, как и другие прозаики (Й. Бошковский, В. Малеский, К. Чашуле, Й. Леов) соединяет черты реализма XIX в. с приемами модернизма. В своей поэзии и прозе 1960–1980-х гг. С. Яневский исследует исторические корни своего народа. Его многотомный цикл о жизни села Кукулино — вершина не только македонской, но и всей югославской прозы. В нем выражена любовь к своей «святой и проклятой» (слова автора) земле, господствуют мифопоэтическое и мифоисторическое время и герои.

Эмоционально-субъективная манера, сочетающая лиризм и модернизм, присуща Д. Солеву (1930–2003). Оригинальным талантом обладал Ж. Чинго (1936–1987), соединявший фольклорно-национальную традицию с суровым реализмом. Прозе Ж. Чинго свойственна сила гуманизма, динамичность между литературой и жизнью, лаконизм стиля. Тема героизма мощно прозвучала в романе «Кизил» (1980).

В романах 1960-х гг. господствует универсальная проблематика (произведения З. Ковачевского, Й. Павловского, Б. Иванова). К 1980-м гг. усиливается критика социалистической действительности (романы Б. Вишинского, Д. Родева, особенно «Красный лицемер» Б. Павловского). Цикл романов о жизни села в период войны пишет И. Стрезовский. Романы П. Андреевского «Пырей» (1980) и «Саранча» (1984), повествующие о жестоких репрессиях и стойкости народного характера, выводят македонскую литературу на новый уровень.

Поэзия Македонии — одна из блестящих страниц ее культуры, как по обилию крупных дарований, так и по художественным результатам. Для нее характерны разные тенденции, но все же ее главной чертой является соединение национальных традиций, фольклора с авангардизмом. Поэзии крупнейшего деятеля македонской культуры XX в. Б. Конеского (1921–1993) — лингвиста, прозаика, автора первой грамматики македонского языка, первого президента Академии наук и искусств Македонии — свойственны строгость и простота как преодоленная сложность, экзистенциальность проблематики. Значительный вклад в македонскую поэзию внесли Г. Ивановский, С. Ивановский, Г. Тодоровский, М. Матевнвский, А. Шопов, обладающие яркими индивидуальностями. Поколение «шестидесятников» (Р. Павловский, Б. Гюзел, П. Андреевский, В. Урошевич), трактующее поэзию как ритуал, осуществляет переход от лиризма к большей объективности. Совершается «поэтическая революция», выражающаяся в тяге к мифу, в использовании многих элементов сюрреализма. Одновременно в поэзии 1970–1990-х гг. усиливается осознание национальных духов-

inslav

ных корней. Высокий артистизм модернистской формы присущ стихам П. Бошковского, М. Ренджова, Ч. Якимовского, Т. Петровского. У некоторых авторов 1980-х гг. наблюдаются упрощение стиля, прозаизация стиха, отказавшегося от рифмы и ритма (Т. Чаловский, А. Вангелов, П. Бакевский, Р. Лазаров). Постмодернизм в македонской поэзии конца XX в. проявил себя в форме деконструктивизма (Д. Коцевский, М. Линдро, К. Кюлавкова, В. Смилевский). Из поэтов конца XX в. можно выделить С.Г. Димоского.

Драматургия представлена психологическими пьесами 1950-х гг. (К. Чашуле, В. Ильоский). В 1970-е гг. расцветает комедия, критикующая современную жизнь, и историческая драма. Пьесы пишут известные прозаики и поэты, появляется плеяда новых драматургов. Пьесам Т. Арсовского присуща острая этическая проблематика. Крупнейшим и самым популярным драматургом с 1970-х гг. становится Г. Стефановский, синтезирующий в своем творчестве современную западную драму и фольклорный театр, тяготеющий к политическому театру и театру абсурда.

Весьма значительны достижения литературной критики (М. Гюрчинов, А. Спасов, М. Друговац), выходящие на уровень общеэстетических и культурологических обобщений.

В XX в. в музыкальном искусстве Македонии[1] особое развитие получает хоровое пение. Происходит становление национальной симфонической, оперной и балетной музыки, а также соответствующих музыкальных учреждений. На Радио Скопье был создан симфонический оркестр, который позднее перерос в Македонскую филармонию. В 1947 г. в Скопье поставлена первая опера. Крупнейший композитор Македонии — В. Николовский (1925–2001), получивший широкое признание в Югославии. Он был первым ректором Высшей музыкальной школы в Скопье, руководителем Национального оперного театра, возглавлял Союз композиторов Македонии и (в 1961–1966 гг.) объединенный Союз композиторов Югославии. Он также известен как крупный ученый-фольклорист. В. Николовски работал во многих музыкальных жанрах. Среди его сочинений выделяются оратория «Клименту» (1966), вокальный цикл «По дорогам» (1960), Симфония № 3 «Rustica» (1972), инструментальные сонаты. Его музыкальный язык сочетает фольклоризм с современной композиторской техникой.

Во второй половине XX – начале XXI в. расцветает театральное искусство Македонии. Уже в январе 1945 г. был основан Македонский народный театр в Скопье, в 1949 г. там же возник Театр народностей. Существует большое количество других театров, а пьесы македонских авторов представлены на многих европейских сценах. С 1949 г. начинается развитие македонского балета, в становлении которого самое активное участие приняли деятели балета из СССР. «Охридская рабыня Ташула» (музыка С. Стойкова, хореография В. Лагунова) стала большим достижением национальной танцевальной культуры. В Прилепе регулярно проводится фестиваль македонского театра. Крупнейший театральный

[1] Материал о музыке, театре и кино составлен редактором тома.

inslav

режиссер Македонии — С. Унковский, чьи постановки югославских пьес и мировой классики идут во многих театрах не только Югославии, но и Европы, и США. В Москве он поставил «Татуированные души» Г. Стефановского. Стиль С. Унковского сочетает психологизм актерской игры и приемы современного театра с его условностью и авангардизмом. Лаконизм художественных средств способствует концентрации эмоциональной выразительности. Международную известность снискал также режиссер И. Поповский, особенно плодотворно работающий на протяжении последних лет в Москве, где его постановки в театрах П. Фоменко и Е. Камбуровой стали яркими явлениями театральной жизни. Стилистически постановки И. Поповского разнообразны и разноплановы, но режиссер всегда тяготеет к камерным решениям.

В 1947 г. основана киностудия «Вардар-фильм», а в 1952 г. снят первый игровой фильм «Фросина». Кинематограф значительно оживился в независимой Македонии. Международное признание получил фильм «Балканкан» (2004, реж. Д. Митревский) — гротескная, абсурдистская сатира на абсурдность современной ситуации на Балканах, вызванной войнами на постъюгославском пространстве.

После распада СФРЮ и принятия Декларации о суверенитете и независимости Республики Македония (1991) в новых условиях продолжается многогранная культурная жизнь суверенной и самостоятельной Республики Македония. Но в результате вооруженной албанской агрессии против македонского государства в 2001 г. и принятия навязанного извне Охридского договора, в Конституцию страны были внесены поправки, и албанское меньшинство в Македонии получило особые права, что в большой степени нарушило унитарность и целостность ее культуры.

Библиография

Раздел 1

Егорова В. И. Современная музыка Словении (1945–1985). М., 2001.

Ильина Г.Я. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995. Т. 1.

Рыжова М.И., Сонькин В.В., Чепелевская Т.И. Словенская литература // История литератур южных и западных славян. М., 2001. Т. 3: Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год).

Старикова Н.Н. К проблеме экспрессионизма в словенской литературе // Славянский альманах 2000. М., 2001.

Старикова Н.Н. Парадигма постмодернизма в словенской литературе (поэзия и проза 1970–1990-х гг.) // Постмодернизм в славянских литературах. М., 2004.

Старикова Н.Н. Словенская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 2001. Т. 2.

Prelovšek D. Josip Plečnik. Brno, 2002.

Slovenska knjiĥevnost. Ljubljana, 2001. T. III.

Slovenska kultura v XX stoletju. Ljubljana, 2002.

inslav

Slovenska novejša zgodovina: 1848–1992. Ljubljana, 2005.
Umetnost na Slovenskem. Ljubljana, 1998.

Раздел 2

Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. М., 1966.
Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии: 20–30-е годы XX века. М., 1983.
Егорова В. И. Современная музыка Хорватии (1945–1985). М., 2006.
Ильина Г.Я. Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX века. М., 1985.
Ильина Г.Я. Хорватская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 596–636, 865–880.
Ильина Г.Я. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. 1945–1960-е гг. М., 1995. Т. 1. С. 317–406.
Ильина Г.Я. Хорватская литература // Там же. 1970–1980-е гг. М., 2001. Т. 2. С. 338–387.
Степанова Е.В. Хорватская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 252–289.
Тупицын И.К. Иван Мештрович. М., 1967.
Яковлева Н.Б. Современный роман Югославии. М., 1980.
Frangeš I. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1987. S. 227–424.
Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 172–368.
Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1997.
Nemec K. Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000 godine. Zagreb, 2003.
Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća. Zagreb, 1965.

Раздел 3

Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. М., 1966.
Бершадская М.Л. Сербская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 834–864.
Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20–30-е годы XX века. М., 1983.
Вагапова Н.М. Театр Социалистической Федеративной Республики Югославия // История зарубежного театра. М., 1987.
Доронина Р.Ф. Сербская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 195–251.
Егорова В.Н. В мире современной сербской музыки (1945–1985). М., 1999.
Ешич М.Б. Сербская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 549–595.
Жуков Д.А. Бранислав Нушич. М., 1972.
Ильина Г.Я. Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в. М., 1985.
Ильина Г.Я. Литература Югославии (Кириллова О.Л. — раздел драматургии) //История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. 1945–1960-е гг. М., 1995. Т. 1. С. 317–406.

inslav

Кириллова О.Л. Сербская литература (Вагапова Н.М. — раздел драматургии) // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. 1970–1980-е гг. М., 2001. Т. 2. С. 294–337.

Кириллова О.Л. Между мифом и игрой. О поэтике Андрича. М., 1992.

Яковлева Н.Б. Современный роман Югославии. М., 1980.

Вујачић С. Црногорски књижевни токови између два рата. Цетиње, 1981.

Палавестра П. Послератна српска књижевност. Београд, 1972.

Деретић Ј. Историја српске књижевности. Београд, 1983.

Историја српске културе. Нови Сад, 1994.

Marković S.Z. Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata. Beograd, 1970.

Rizvić M. Panorama bošnjacke književnosti. Sarajevo, 1994.

Раздел 4

Балабанов К. Македонски фрески. Скопје, 1995.

Белчовски Ј. Охридската архиепископија од основањето до паѓањето под турска власт. Скопје, 1990.

Велев И. Македонскиот книжевен XIV век. Скопје, 1996.

Велев И. Проникнувања на традицијата и континуитетот. Скопје, 2000.

Грозданов Ц. Живописот на Охридската архиепископија. Студии. Скопје, 2007.

Десподова В. Студии за македонското средновековно книжевно наследство. Скопје, 2000.

Димевски С. Историја на Македонската православна црква. Скопје, 1989.

Илиевски П.Х. Појава и развој на писмото со посебен осврт кон почетоците на словенската писменост. Скопје, 2001.

Илиевски П.Х. Светила незаодни. Словенските првоучители и нивните ученици. Скопје, 1999.

Историја на културата на Македониј. Скопје, 1995–2006. Кн. 1–13.

Историја на македонскиот народ. Скопје, 1998–2000. Т. 1–5.

История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995. Т. 1. С. 317–406; М., 2001. Т. 2. С. 432–462.

Катарциев И. Македонската национално-политицка мисла меѓу двете светски војни. Скопје, 1991.

Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета. Скопје, 1989.

Конески Б. Македонските уцебниц од XIX век — Еден прилог кон историјата на македонската преродба. Скопје, 1949.

Ќорнаков Д. Македонските манастир. Скопје, 1995.

Ќорнаков Д. Резбарски центри во Македонија. Скопје, 1998.

Ортаков Д. Музицката уметност во Македонија. Скопје, 1982.

Поп-Атанасов Ѓ., Велев И., Јакимовска-Тошиќ М. Творци на македонската литература: IX–XX век. Скопје, 2004.

inslav

Ристовски Б. Димитрија Цуповски (1878–1940) и Македонското науцно-литеретурно другарство бо Петроград. Прилози кон проуцувањето на македонско-руските впски и развитокот на македонската национална мисла. Скопје, 1978.

Ристовски Б. Крсте П. Мисирков (1874–1926). Прилог кон проуцувањето на македонскиот национален развиток. Скопје, 1966.

Ристовски Б. Македонија и македонската нација. Скопје, 1995.

Ристовски Б. Столетија на македонската свест. Истражувања за културно-националниот развиток. Скопје, 2001.

Светите Климент и Наум Охридски и придонесот на Охридскиот духовен центар за словенската просвета и култура. Скопје, 1995.

Стојчевска-Антиќ В. Македонската средновековна книжевност. Скопје, 1997.

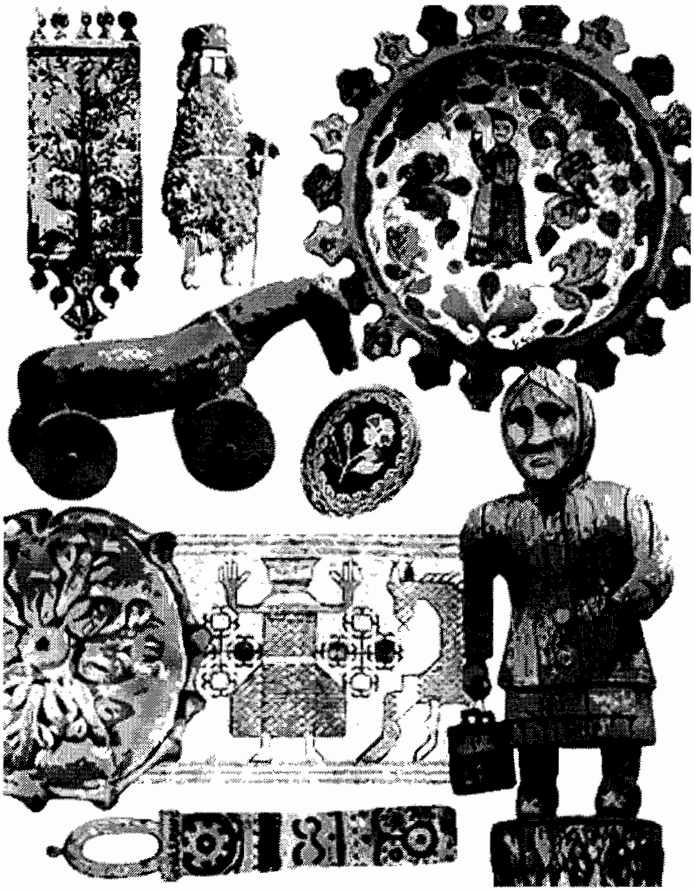
Шешкен А.Г. Македонская литература // История литератур западных и южных славян. М., 2001. Т. 3. С. 706–732, 923–932.

Lestrésor artistique de la Macédoine. Skopje, 1984.

inslav

Часть II

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СЛАВЯНСКОГО РЕГИОНА



inslav

inslav

Глава 45

Народная культура восточных и западных славян

Е.Е. Левкиевская

Восточные славяне

Мифология. Мифологические верования восточных славян (русских, украинцев и белорусов) являются составной частью общеславянской мифологии, генетически восходящей к праславянской традиции, когда было сформировано первичное ядро мифологических представлений. В дальнейшем на развитие восточнославянской мифологии оказывали влияние несколько факторов, наиболее существенными из которых были принятие православия и взаимовлияние верований и традиций славянских и соседних народов — фино-угров, балтов, восточных иранцев и др. На протяжении тысячи лет взаимодействия с православием дохристианские представления активно развивались — некоторые мифологические образы забывались и исчезали, взамен появлялись новые. Когда на основе единой восточнославянской культуры стали складываться отдельные русская, украинская и белорусская традиции, в каждой из них общее мифологическое наследие стало постепенно изменяться на свой лад, сохраняя, однако, наиболее важные общие черты, доставшиеся им в наследство от древнерусской эпохи: культ рода, культ предков, представления о доле человека, о «правильной» и «неправильной» смертях и пр.

К моменту принятия Древней Русью христианства языческие представления восточных славян не успели принять вид единой системы, а пантеон высших богов только начал складываться, поэтому не был выработан сколько-нибудь развитый набор сюжетов о взаимоотношениях богов между собой и людьми, а функции

inslav

богов нередко смешивались. Нам известны два центра в восточной Славии, где складывались свои пантеоны — южные земли во главе с Киевом и северные во главе с Новгородом. С принятием христианства язычество было объявлено «вне закона», поэтому система славянских высших божеств так и осталась незавершенной. В Киевской Руси первая известная нам религиозная реформа была проведена князем Владимиром в 980 г. — всего за 8 лет до принятия христианства. Есть все основания считать, что этот пантеон был достаточно искусственным образованием, он скорее помогал Владимиру решать политические задачи, нежели отражал развитие реальных народных верований. Лишь о трех высших божествах с большой долей уверенности можно говорить, что их почитание носило общий древнерусский характер. Это Перун, Волос/Велес и Мокошь.

В центре древнерусской системы богов был Перун, которому приписывались наиболее общие и важные функции громовержца, покровителя воинства, оружия и княжеской дружины. На основе реконструкции древнерусских письменных источников, а также более поздних народных текстов (сказок, поверий, пословиц и др.), восстанавливается связь Перуна с небесной сферой и вообще с сакральным верхом, а также с грозой и небесным огнем, дубом и камнем. (Ср. белорус. лексему *пярун* ‘гром’, проклятия типа «чтоб тебя Перун убил», польские названия белемнита *kamien piorunowy*, *strala piorunowa*, а также сюжет белорусской сказки, в которой Перун поражает громом и молнией нечистую силу.) В христианскую эпоху часть функций Перуна в народном восприятии перешла к образу Ильи-пророка. По-видимому, антагонистом Перуна в древнерусском пантеоне считался Волос/Велес, покровитель скота и земледелия, связанный с общей хозяйственно-производительной и плодоносящей функцией (в христианскую эпоху многие черты Волоса были перенесены на образ св. Власия). Единственным женским божеством древнерусского пантеона была Мокошь, покровительствующая женщинам и женским видам работ — ткачеству и прядению. Мокошь соотносилась с сакральным низом, темнотой и влагой. В поздних севернорусских поверьях Мокошь превратилась в демоническое существо, которое представляли в виде женщины с большой головой и длинными руками, прядущей по ночам. Часть представлений о Мокоши позднее перешла на образ св. Параскевы Пятницы. Другие божества древнерусского пантеона (в частности, Даждьбог, связанный с солнечным культом, Сварог — божество огня и Стрибог — распределитель богатства и, видимо, покровитель атмосферных явлений), как полагают, не были известны повсеместно на восточнославянской территории. Часть богов Владимирова пантеона не являлись славянскими божествами (Хорс и Симаргл были заимствованы из иранской традиции) и были включены в него по политическим причинам. После принятия христианства представление о высших богах и божествах постепенно (примерно к XVI в.) исчезло из народного сознания, тогда как низшая мифологическая система (представления о духах природы, демонах и людях, наделенных демоническими свойствами) продолжала активно развиваться вплоть до XX в.

inslav

Важным компонентом восточнославянской мифологии было почитание сил природы — культ земли, воды, огня, деревьев и камней. Плодородие земли, ее способность рожать хлеб и кормить людей делали ее в глазах человека всеобщей матерью — почитание земли породило ряд запретов и предписаний в обращении с ней, чтобы не навлечь на себя неурожай, голод, засуху (ср., в частности, запрет копать, рыть и вообще трогать землю до Благовещения, потому что в это время земля беременна, ходить босиком на Троицу, когда, как полагали земля — именинница). В христианскую эпоху поклонение земле оказало влияние на особенности почитания Богородицы (ср. представление о том, что у человека три матери — Богородица, земля и собственная мать). Поклонение водным источникам, широко распространенное у восточных славян, имело целью предотвратить засуху и вызвать дождь на поля (ср. обычай в случае засухи приносить жертву колодцам и родникам, известный вплоть до последнего времени, — бросать туда мак, лен, пшеницу, деньги, битые горшки и пр.). Поклонение священным деревьям и камням, известное по древнерусским источникам, почти в неизменном виде дошло вплоть до начала XXI в.

Низшая мифология восточных славян включает в себя систему мифологических персонажей и затрагивает все сферы традиционной культуры, объясняя все происходящее в мире влиянием демонов — атмосферные и природные явления, посмертное существование человека на том свете, хозяйственную деятельность и семейную жизнь, судьбу человека, причины болезней и пр.

Основой восточнославянской мифологической системы является представление о предках — покойниках, изживших свой век, умерших «правильной», естественной смертью, и опасных «ходячих» покойниках, умерших преждевременной или «нечистой» смертью, которые не находят успокоения в загробном мире и вредят живым. К числу таких персонажей относится *вампир* (упырь), в которого после смерти превращаются самоубийцы, грешники, колдуны и люди, не удостоенные христианского погребения. Большое число демонов (в частности, *кикимора*, *русалка*) — это души людей, «не изживших свой век», т. е. не проживших до конца нормальный жизненный цикл, например, из детей, умерших до крещения или задушенных своими матерями, мертворожденных, выкидышей и пр. В русалок превращаются души девушек, покончивших с собой, умерших до брака или на Троицкой неделе. Кроме этого в восточнославянской традиции широко распространены представления о людях с демоническими свойствами: *ведьмах, колдунах, знахарях, волколаках* (людях, способных обращаться в волков), *кликушах* (людях, в которых вселился бес), а также о духах судьбы, болезни и смерти. Образы атмосферных демонов почти не известны восточным славянам, за исключением вихря, который мыслится как свадьба чертей и ведьм или как несущаяся в лапах нечистой силы душа самоубийцы.

С представлением о предках связаны поверья о духах рода — покровителях домашнего хозяйства и семейного очага. Общим для восточных славян является представление о *домовой змее* как воплощении души умершего хозяина дома или

inslav

первопредка этого рода. Образ домовой змеи как домашнего пената восходит к общеславянской традиции и имеет, вероятно, индоевропейские корни. Домашняя змея — опекун дома и семьи, она есть в каждом доме, без нее не может быть благополучия, достатка и счастья, поэтому существовал запрет убивать такую змею, иначе члены семьи погибнут, а хозяйство придет в упадок. Более поздним вариантом этого образа является *домовой*, представления о котором известны, в основном, в России и на востоке Украины и Белоруссии. Особенностью преимущественно русской и восточно-белорусской традиции являются представления о духах — покровителях хозяйственных построек (*баннике* — хозяине бани, *овиннике* — хозяине овина, *гуменнике* — хозяине гумна), а также различных природных локусов — *лешем, водяном, болотнике, полевом* и др. Подобные персонажи возникли, вероятно, под влиянием угро-финской традиции и не известны в других частях восточнославянского мира.

Система **календарных обрядов** восточных славян построена на основе православного календаря с вписанными в него элементами дохристианской календарной обрядности. Наиболее значимыми являются святочный, масленичный, троицкий и жатвенный обрядовые циклы. Период святок от православного Рождества до Крещенья осмыслялся как переломное, пограничное, опасное, «нечистое» время, поскольку оно совпадает с зимним солнцеворотом — символическим рубежом временного цикла. Кроме чисто христианского смысла рождественских праздников, связанного с рождением Христа и его крещением, святочная обрядность содержала в себе значительный комплекс дохристианских смыслов, с одной стороны, направленных на то, чтобы обеспечить своей семье и обществу благополучие, плодовитость и здоровье на весь последующий год, а с другой стороны, связанных с идеей возвращения на землю в это время душ предков. Соответственно весь комплекс обрядовых текстов (колядок, щедровок, благопожеланий, приговоров и пр.), ритуальных действий (гаданий о судьбе, браке, урожае; приглашений на ужин мороза, волоков, градовых туч; прихода *полазника* — первого гостя, пришедшего в дом на Рождество; хождений ряженых с козой, конем, медведем; обходов колядниками всех дворов села и пр.), ритуальных предметов, используемых участниками обрядов (в том числе особой святочной пищи — сочива, блинов, кесарийского поросенка, каши, сваренной из зерен разных злаков), являлся способом символического программирования будущего богатства, благополучия и плодовитости всех участников обряда. Особую ритуальную нагрузку несли кануны трех праздников — Рождества, Нового года (он был вписан в святочную обрядность лишь в Петровскую эпоху, до этого Новый год на Руси начинался 1 марта, а позже — 1 сентября) и Крещения, — в эти дни принято было готовить особое обрядовое блюдо из зерен пшеницы и меда — кутью (сочиво) и устраивать ритуальную трапезу, за которой собирались все члены семьи.

Комплекс весенних обрядов (от Масленицы до Юрьева дня) сохранил в себе остатки мотива новолетия (с тех времен, когда начало нового года в Древней Руси совпадало с приходом весны), связанного с темой начала, обновления, в том числе

inslav

нового природного цикла и возобновления хозяйственной деятельности. Ритуальные тексты этого периода содержат мотивы пробуждения природы (увеличения светового дня и вообще — солнечного света и тепла, а также прилета птиц, пробуждения от сна земли и ее беременности, начала вегетации, появления молодняка у домашнего скота). Обряды этого цикла направлены на символическую активизацию плодородных сил природы. Сюда входит обычай проводов зимы (ср. сжигание на масленицу чучела, символизирующее конец холодного сезона) и встреча (кликанье) весны, подразумевающая исполнение призывных песен или закличек, возжигание на возвышенностях костров, игру на музыкальных инструментах (в частности, на пастушеских рожках и трубах), а также подчеркнутую активность молодежи (участие в танцах, качание на качелях, катание по земле, вождение хороводов, для парней — участие в масленичных драках и пр.), связанную с общей темой плодородия и фертильности, в частности, с поиском брачного партнера, а также символическим осуждением неженатой молодежи и стимуляцией супружества (ср. шуточный обычай привязывать колодку или впрягать в борону парней и девушек, не вступивших в брак в текущий период).

На весенний период приходились поминальные обряды, связанные с представлением о возвращении весной душ умерших на землю, в христианском календаре поддержанном годовыми поминальными днями накануне и после Пасхи. Ср. восточно-славянскую *Радуницу* (вторник Фоминой недели), а также украинское и белорусское название четверга на Пасхальной неделе — *Мертвый* или *Навский Великдень* (т. е. «Пасха мертвых»), на который было принято посещать кладбища, убирать и украшать могилы, готовить поминальную трапезу, остатки которой вместе с посудой оставляли на ночь на столе, чтобы души предков могли вкусить этой пищи.

Поздневесенний период и начало летнего сезона насыщены земледельческой и скотоводческой обрядностью (связанной преимущественно с днем св. Георгия), призванной предупредить засуху, обеспечить хороший урожай (ср. обычай на Юрьев день «ходить в жито», «смотреть, мерить жито»), плодовитость и молочность скота, а также с помощью охранительных мер защитить его от сглаза, порчи, ведьм. Комплекс профилактических действий связывается, как правило, с днем Ивана Купалы, на который, как полагали, падает наивысшая активность ведьм, отбирающих молоко у чужих коров и урожай с чужого поля. Поэтому доминанта купальской обрядности связана с символическим уничтожением ведьмы и очистительными ритуалами (чучело ведьмы сжигают на купальском костре, топят в реке, разрывают и пр.). Главный мифологический мотив, связанный с купальской ночью, — цветение папоротника, а также способы добывания этого цветка, который дает возможность видеть невидимое (в том числе клады), понимать язык растений и зверей.

Троицко-купальский период, связанный с летним солнцестоянием, воспринимался как пик цветения природы и активизации всех плодородных сил (ср. украинское и белорусское название Троицы — *Зеленые святки*). Символом этого пери-

inslav

ода было троицкое или купальское деревце, которое украшали лентами, платками, цветами, венками, после чего носили по всему селу под пение специальных песен, а по завершении праздника уничтожали (сжигали, топили, разрушали, относили за пределы села и пр.). С Троицкой неделей и периодом цветения злаков связаны представления о пребывании в этот период на земле русалок, которые появляются в цветущей ржи, гуляют там, водят хороводы и щекочут насмерть тех, кто им встречается. В последний день Троицкой недели или в понедельник следующей недели, совпадающий с началом Петровского поста, совершались *проводы русалки*, во время которых чучело русалки уничтожали разными способами (топили, сжигали, выбрасывали за пределы села и др.), а девушку, наряженную русалкой, выпроваживали за пределы села, после чего земное пространство считалось очищенным от потусторонних существ.

На начало и конец жатвенного периода (*зажинки* и *дожинки*) приходились ритуалы, связанные с первым и последним снопом нового урожая. Первый сжатый сноп перевязывали лентой и ставили в красный угол. Последний сноп колосьев оставляли не сжатым в поле, как жертву духу поля, необходимую для восстановления плодородия земли, — колосья обвязывали красной лентой, а на землю между ними клали на чистой тряпочке кусок хлеба и сала. Такой сноп называли *бородой*. Зерна из первого (а иногда и последнего) снопа освящали вместе с другими плодами нового урожая на Спаса (Преображение) и использовали их при засеве озимых культур. Осенний период сбора и переработки урожая связан с идеей коллективной помощи хозяину (т.н. *помочи*, *толока* и др.) при уборке картошки, квашении капусты и других работах.

Кроме обрядов календарного цикла у восточных славян существовал ряд окказиональных обрядов профилактического и охранительного характера, совершавшихся для предотвращения какой-либо опасности, (при угрозе эпидемии, эпизоотии, войны, засухи, града и др.). К их числу относится обряд *опахивания села*, во время которого сохой проводили замкнутую борозду вокруг села, создавая магический круг вокруг него для защиты от заразных болезней. Обычно опахивание совершалось около полуночи в глубокой тайне от посторонних, а его участницами были женщины в состоянии половой чистоты (целомудренные девушки, старухи, вдовы), раздевавшиеся донага и распускавшие волосы. Одна из женщин впрягалась в соху, другие ею управляли. Мужчины к совершению обряда не допускались. Для защиты от болезней, стихийных и общественных бедствий (особенно — засухи, мора, войны) использовался обряд изготовления *обыденных предметов* — созданных в течение одного дня (от восхода до захода солнца) или одной ночи (от захода до восхода солнца), реже — одних суток. Чаще всего таким образом изготавливали полотно, полотенце, рубаху, пояс, деревянный крест или строили церковь. Ритуал изготовления состоял в том, что по предварительному уговору в одно место сходились женщины, «чистые» в половом отношении, приносили с собой пряжу и до назначенного срока старались спрясть нитки, выткать полотно, а если речь шла о рубахе, то сшить ее. С вытканным полотном обходили село, жертвовали его

inslav

в церковь, вешали на обетный крест, а если это полотно ткали, чтобы остановить падеж скота, то прогóняли под ним весь сельский скот. К числу профилактических и очистительных обрядов относится возжигание *«живого», «нового» огня*, добывавшегося древнейшим способом — трением дерева о дерево. Обряд совершался главным образом с целью избавления от заразных болезней и при падеже скота. Добывание «живого огня» сопровождалось различными предписаниями: перед началом ритуала весь огонь в селе должен быть потушен, при этом не должны были присутствовать женщины, а мужчины — участники обряда должны были воздерживаться от половых отношений в течение некоторого времени. Важными условиями были нагота участников обряда и молчание. От добытого трением «чистого» огня зажигали костер, через который проходили все люди и прогонялся скот, и от которого зажигали огни по всему селу. Ряд окказиональных обрядов связан с предотвращением или прекращением засухи и вызыванием дождя. Сюда относится магия, связанная с воздействием на земные источники (колодцы, родники, реки) с целью «отворить» небесные воды. В этих целях во время засухи совершали молебны у рек и колодцев, прочищали их, святили там воду, обливали друг друга водой, бросали в колодец мак, соль, чеснок, освященные травы и пр.). Для этой же цели женщины пахали и бороновали на себе высохшее русло реки, болото, дорогу. К числу охранительно-профилактических относится обряд первого *выгона скота*, часто приуроченный к Юрьеву дню (дню св. Георгия), призванный защитить скот от болезней, хищников и порчи на весь предстоящий сезон, а также обеспечить его молочность и плодовитость. Ради этого создавали ситуацию, когда скот соприкасался с предметами-оберегами (поясом, ножом, косой, яйцом, хлебом и пр.), выгоняли его вербой, освященной на Вербное воскресенье, обходили его с топором и другими острыми предметами, произносили заговоры.

Обряды семейного (переходного) цикла. Свадебный обряд восточных славян содержит ритуальные элементы различных эпох. Основа обряда включает в себя пережитки покупки и умыкания невесты, восходящие к языческому экзогамному браку. С принятием христианства в свадьбу были добавлены моменты, имеющие религиозный характер освящения брака согласно православному чину. В восточнославянской свадьбе выделяются три составляющих: сватовство, помолвка и сама свадьба, содержащая основные мотивы: попытку похитить невесту, сопротивление, оказываемое родней невесты, примирение сторон, выкуп невесты у ее родни, вступление новобрачных в совместную жизнь. Обязательными элементами свадьбы является набор специально изготовляемых атрибутов, с которыми совершают различные обрядовые действия, — каравай и разновидности свадебного хлеба, обрядовое деревце, свадебное знамя, венок невесты, который после венчания сменяется головным убором замужней женщины, актуализирующим ее новый статус и др.

Комплекс обрядовых действий, связанных с рождением ребенка, содержит три основных момента: сами роды, очищение роженицы и повитухи от родовой нечистоты и социализация новорожденного, связанная с приемом в общину ново-

inslav

го члена. Во время родов (проходивших, как правило, в нежилых помещениях — бане, хлеву и пр.) роженице помогала повитуха — пожилая замужняя рожавшая женщина, у которой не было мертворожденных детей. Для облегчения родов совершали ряд действий, символизирующих открытие родовых путей: расплетали роженице косы, расстегивали пуговицы, развязывали все узлы на ее одежде, а также открывали печные заслонки, замки, крышки сундуков, в наиболее тяжелых случаях просили священника открыть царские врата в церкви. Повитуха произносила заговоры, содержащие мотив раскрытия родовых путей и появления младенца на свет. В некоторых частях Восточной Славии (преимущественно у белорусов и на западе России) были известны пережитки *кувады* — символического перенесения родовых мук на отца ребенка или имитации им родовых болей во время родов жены. В первое время после родов роженица считается нечистой, в это время она подвергается наибольшей опасности сглаза или воздействия нечистой силы, поэтому в течение девяти дней после родов проводится обряд *размывания рук*, снимающий ритуальную нечистоту с роженицы и с повитухи, которая после этого снова получает право принимать роды. Обряды, связанные с крестинами ребенка, а также обычай посещения роженицы замужними женщинами села являются актом приема ребенка в общину, признания его полноценным членом социума.

Погребальный обряд восточных славян сохранил ряд архаических мотивов, связанных с переходом души покойника в иной мир. Важной частью похорон является комплекс действий по отношению к покойнику с момента смерти до погребения, основанный на понимании смерти как перехода души человека на «вечное житье» в потусторонний мир, обретение им «вечного» дома (ср. русское название гроба *домовина*) и связанный с обязанностью живых, с одной стороны, препроводить покойника на тот свет, облегчив умершему путь туда, помочь ему обрести статус «предка», исключив вероятность его превращения в «ходячего» покойника, а с другой — обезопасить себя и свое хозяйство от влияния смерти. На это направлены предписания и запреты, регламентирующие поведение родственников по отношению к покойному, а также действия, совершаемые непосредственно после смерти: чтение заупокойных молитв, зажигание свечей, обмывание покойника, одевание его в «смертную» одежду, определенное размещение его в доме (в красном углу, головой к иконам, на столе или на лавке, вдоль половиц и др.), бодрствование при покойнике, мотивированное необходимостью охранять душу покойного от посягательств нечистой силы и запретом оставлять его одного, прощание с покойником, ритуальное голошение и др. Ряд действий обусловливается представлениями о странствиях души в первые сорок дней после смерти и ее возвращении домой в этот период, отсюда обычай оставлять на подоконнике (на столе, около икон) воду, хлеб, полотенце, чтобы душа могла поесть и отдохнуть; рассыпать муку на подоконнике в надежде увидеть следы, оставленные душой; а также поверья и былички о возвращении в дом души умершего в виде бабочки, птицы, мухи, мыши и др. Регламентированы все стороны погребального обряда: устроение гроба (способы его изготовления, его форма и размер, предпочтитель-

inslav

ные породы дерева, правила внесения гроба в дом и др.), изготовление постели (способы шитья подушки и покрывала, выбор материала, которым выстилался гроб и др.), особенности одежды покойника; предметы, которые кладут в гроб (ребенку, девушке, женщине, умершей от родов, колдуну, повитухе и др.); выбор места на кладбище и рытье могилы; отпевание, вынос покойника из дома и путь похоронной процессии до кладбища; «покупка» места на кладбище, поведение родных во время и после погребения. Все это служит для того, чтобы исключить возвращение покойника назад или не усугублять его посмертную участь (ср., в частности, запрет плакать после того, как гроб засыплют землей; возвращаться той же дорогой, какой ехали на кладбище; обычай поворачивать повозку, на которой везли покойника, оглоблями в сторону от дома, совершать переворачивание предметов в доме после выноса покойника и др.).

Фольклорные жанры. Восточнославянский *эпос* представлен *былинами*, основной корпус которых сложился еще в период Киевской Руси и содержит былины героического типа (киевский цикл), отражающие борьбу древнерусских богатырей (Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича, Михаила Казарянина, Сухмана и др.) с иноземными врагами и чудищами (Соловьем-разбойником, Тугарином-змеем, Идолищем поганым и др.). Второй тип былин — невоинского характера (новгородский цикл), по содержанию близок к новеллам и содержит сюжеты о необычных приключениях, любовных историях, похищении невест, пирах купцов, удальстве эпических героев (ср. былины о Садко, Василии Буслаеве, Ставре Годиновиче, Хотене Блудовиче, Дюке Степановиче, Чуриле Пленковиче, Микуле Селяниновиче и др.). Традиция рассказывания былин угасла к 1950-м гг.

К эпическим песням относятся украинские *думы*, певшиеся под аккомпанемент кобзы или бандуры, стих которых близок к ритмике старинных народных плачей. В белорусской традиции эпические песни отсутствуют. Восточнославянские эпические песни в тематическом и поэтическом отношении тесно связаны с историческими песнями. По мнению фольклористов, одним из древних жанров у восточных славян является *сказка*, текст которой, в отличие от мифологических и исторических преданий, ориентирован на вымысел. Сказочные мотивы имеют много общего с мотивами эпических песен и принадлежат к наиболее ранним формам повествовательного фольклора, содержащим представления об архаических брачных ритуалах и инициациях, а также о возможности посещения загробного мира (ср. чудесное рождение героя от хтонических персонажей или необычных существ; обладание героя магической силой, способностью к оборотничеству, получение сверхзнания; обращение за помощью к чудесным помощникам; решение трудных задач, добывание волшебных предметов; странствие в мифическую страну; сражение с чудовищами; добывание невесты и др.).

Песенный фольклор известен лишь по поздним записям, поэтому реконструкция его архаических форм затруднена. Можно предположить, что одним из наиболее древних жанров обрядовой поэзии являются ритуальные *причитания по умершему* и вообще традиция похоронного голошения. Очевидно, что многие мотивы

inslav

свадебных песен (в частности, символика купли-продажи товара, охоты за пушным зверем, соперничества рода жениха и рода невесты и др.) пришли из древности. Корпус *календарных обрядовых песен* составляют песенные циклы, обслуживающие обрядовую структуру восточнославянского календаря (колядки, веснянки, масленичные, постовые, купальские, семишные, троицкие, жатвенные и др.). *Необрядовые песни* (лирические, колыбельные, баллады и пр.) известны лишь по поздним записям. Особенностью восточнославянской народной поэзии являются *духовные стихи* — тексты, исполнявшиеся преимущественно богомольцами, нищими, слепцами, объединенные религиозной православной тематикой и христианским характером этической оценки и восходящие (по большей части) к письменным христианским источникам. Духовные стихи стилистически близки к эпическим и лирическим жанрам (былинам, балладам, песням), а их героями являются лица, выражающие духовные христианские ориентиры (Богородица, Христос, св. Николай, Егорий Храбрый, Борис и Глеб, Алексий человек Божий и др.).

В фольклоре восточных славян широко представлены тексты *заговорно-заклинательного характера*, имеющие четкую утилитарную направленность (тексты лечебной, промысловой, скотоводческой, хозяйственной, охранительной, продуцирующей магии): заговоры, ритуальные диалоги, гадания, приговоры, формулы угрозы, проклятий, призывов, задабриваний и пр. Народная драма у восточных славян развита слабо и представлена небольшим числом сюжетов позднего происхождения («Лодка», «Атаман»).

Западные славяне

Мифология. Представления о высших богах на западе славянского мира распределены неравномерно. Благодаря средневековым хроникам и историческим сочинениям сохранились достаточно подробные сведения о высшем пантеоне полабских (балтийских) славян, что касается других западнославянских территорий (Польша, Чехия), то сведения о богах носят отрывочный и малодостоверный характер. В отличие от Киевской Руси, где пантеон богов был собран в одном месте, у балтийских славян существовало несколько культовых центров, посвященных разным богам, а также была более очевидной иерархия высших божеств. Наиболее высокий статус имели Свентовит, Сварожич-Радгост и Триглав. Свентовит описывается в средневековых источниках как главный среди славянских божеств. Культ этого бога связан с воинскими функциями, в числе его атрибутов указываются меч, знамя, боевые значки, а также белый конь, с которым связывали гадания о военных победах — коня приводили к трем рядам копий: если он ступал с правой ноги, это расценивалось как счастливая примета, если с левой — дурная. Идол Свентовита имел четыре головы, металлический рог в руке, рядом — оружие. Культ Сварожича-Радгоста был распространен в Ретре, где он почитался как главное божество, обладающее воинскими и магическими функциями — в его храме хранились знамена пеших воинов, а его священный конь участвовал в гада-

inslav

ниях о победах (следили, как конь переступит через два копья). Почитание Триглава характерно для поморских славян, которые считали его высшим божеством. Трехголовый идол Триглав, сделанный из золота и серебра, стоял на одном из холмов Щецина. Из других богов известны Яровит — бог войны и плодородия, Руевит — также бог войны, изображавшийся с семью мечами у пояса и с восьмым — в правой руке, Прове — божество, связанное со священными рощами и дубами, Жива — главная богиня полабов и др.

Низшая мифология западных славян сохраняет древнейшие славянские представления о делении покойников на предков-покровителей рода и «нечистых», «ходячих» покойников, из которых происходит большее число демонов. Значительное место в мифологической системе занимают поверья об атмосферных персонажах. К их числу относятся *планетники* или *хмурники* — демонические существа, которыми становятся души самоубийц или детей, умерших до крещения.Они управляют градовыми тучами и бурями и разносят их по свету. Противостоять градовым тучам и отгонять их от полей и сел способны *облакопрогонники* — люди, обладающие магическими способностями. Внешне они ничем не отличаются от обычных людей, но при приближении тучи они отгоняют град, воздействуя на демонов, которые управляют этими тучами. К числу атмосферных демонов относятся *лятавцы* — существа, летающие в ветре, вихрях или буре, в которых превращаются души детей, умерших некрещеными или задушенных своими матерями. Часто под лятавцем понималась разновидность огненного змея — демона, имеющего в воздухе имел вид огненной звезды или сверкающей кометы. На земле он принимал вид мужчины и вступал в любовные отношения с женщиной, к которой прилетал по ночам. Основным водяным демоном был *топелец*, происходивший из душ утопленников, детей, проклятых матерями, людей, отдавших душу дьяволу, и из грешников, отбывающих посмертное наказание за свои грехи. Топелец, чаще всего имевший облик небольшого человека с длинными и худыми руками и ногами или маленького ребенка, представлялся опасным существом — ему приписывалась способность затаскивать в воду и топить людей, особенно тех, кто купается не вовремя. Опасным полевым духом считалась *полудница* — высокая девушка в белом блестящем платье, появлявшаяся в поле в полдень во время жатвы и сворачивавшая головы тем жнецам, которые пренебрегали запретом работать в полдень. От полудницы можно было избавиться, рассказав ей обо всех этапах обработки льна (или изготовления хлеба) начиная с того момента, когда лен посеют, до того, как из него соткут полотно, не пропустив при этом ни единого этапа.

У западных славян были широко распространены поверья о персонажах подземного мира — *карликах*, или *краснолюдках*, которые были заимствованы из западноевропейской мифологии. Персонажами, встречающимися человеку на болотах, лесных дорогах, на полях и в чащах были *блуждающие огни*, сбивавшие путника с дороги и заводящие его в непроходимые места — в такие существа происходили души некрещеных детей, а также грешников, не имеющих успокоения

inslav

на том свете и отбывающих наказание за свои грехи. Особенно часто, по верованиям, блуждающими огнями становились души землемеров, которые неправильно устанавливали полевые межи. В целый ряд других вредоносных персонажей, согласно поверьям, превращались души «нечистых» покойников или умерших преждевременной смертью. К их числу относятся *богинки,* или *мамуны* — безобразные худые женщины, нападающие на рожениц и беременных женщин, а также похищающие и подменивающие детей. Богинками становились женщины, умершие при родах, девушки, умершие до свадьбы, девушки, избавившиеся от ребенка, сами убитые дети, самоубийцы, грешники, ведьмы. Из этого же круга покойников происходит и *змора* — демон, который душит и мучит спящего человека, наваливаясь ему на грудь. С образом зморы, а также ряда других персонажей — вампира, ведьмы, планетника и других в западнославянской мифологии связан мотив двоедушия — наличия у человека двух душ вместо одной. Основная черта, сближающая всех двоедушников, — способность второй души покидать спящее тело и вести самостоятельное существование обычно для того, чтобы приносить вред людям, например, отнимать у них здоровье или жизнь, как это делает *вампир*, душить спящих людей, как это делает *змора*, отнимать у чужих коров молоко и портить людей, как это делает *ведьма*, нападать на людей, оборачиваясь волком, как это делает *волколак*. Причина двоедушия часто не зависит от самого человека и объясняется или неправильным поведением родителей, или стечением обстоятельств, например, если в семье подряд рождаются девочки, то седьмая становится двоедушницей.

Для западнославянской мифологии весьма характерен сюжет об особом *демоне-обогатителе*, которого случайно находят на дороге в виде красивого жука, бабочки, мокрого цыпленка, покупают у колдунов или специально выводят из куриного яйца. Такой демон приносит своему хозяину богатство (хлеб, зерно, молоко, сметану, деньги и пр.), воруя его у других людей. Человек, имеющий такого демона, внезапно богатеет, но его богатство бывает недолговечным, а его душа после смерти попадает в ад. Среди мифологических сюжетов, известных западным славянам, заметную роль играют рассказы о демонах болезней и смерти, а также о дьяволе.

Система **календарных обрядов** западных славян сложилась на основе католического календаря с вписанными в него элементами дохристианской календарной обрядности. Во многих случаях можно заметить элементы, общие с обрядностью восточных и южных славян. Зимний цикл начинается *адвентом* (от лат. Adventus — ‘приход, появление’) — периодом предрождественского поста, который начинается со дня св. Андрея (30.11) и заканчивается рождественским сочельником. Характерной чертой адвента были обходы ряженых: группы молодежи обходили дома в масках деда, бабы, козы, аиста, медведя, трубочиста и прочих с пением приветственных ораций. Этот период считался временем активизации нечистой силы, в связи с чем принимались предохранительные меры: дома и хозяйственные постройки окуривали, рисовали на них кресты, подкладывали под

inslav

порог металлические предметы и пр. Обрядность сочельника (Wigilia) и Рождества помимо христианских смыслов, связанных с рождением Христа (ср. обычай устанавливать в доме вертеп и ясли как напоминание о месте рождения Христа), направлена, прежде всего, на программирование хозяйственного благополучия, урожая и плодородия скота. С этим мотивом связан как набор ритуальных предметов (елочка, которую приносил в дом хозяин накануне сочельника; сноп жита, стоявший в восточной части дома; солома, устилавшая пол; сено, которое клали на стол под скатерть), так и ряд совершаемых ритуалов и гаданий о браке, здоровье и будущем урожае (в частности, во время ужина в сочельник миску с каждым кушаньем ставили на лежащую посредине стола облатку — если облатка прилипала ко дну миски, это предвещало хороший урожай той сельскохозяйственной культуры, из которой было изготовлено блюдо). Кроме того, смысл многих рождественских обрядов связан с символической жертвой предкам, которые посещают дома своих родных в этот период (ср. обычай перед началом рождественского ужина отливать из каждой рюмки немного водки на скатерть — для душ умерших). Для западнославянской рождественской традиции характерны различные драматические действа, разыгрываемые на тему рождения Христа («Jaselka», «Herody»), обходы села группами колядников со звездой, вертепом (szopka), ряжеными в маски (в их число входили маски деда, бабы, еврея, царя Ирода, смерти, колдуна и др.), а также ряжеными животными (козой, туром, конем), исполнявшими колядки и разыгрывавшими действа на евангельские сюжеты или шуточные сцены.

Весенние календарные обряды связаны с великопостным и пасхальным периодами обновления, очищения домашнего пространства, темой избавления от грехов, чистоты моральной и телесной, общественного осуждения грехов. Обычай осуждения провинившихся односельчан связан с «королевскими обрядами» Духова дня (чеш. *honiti krála*, *voditi krála*), когда парни выбирали из своей среды короля, а также священника, глашатая и палача, на которых возлагалась обязанность оглашать хвалу или хулу по поводу тех или иных членов общины, главным образом — девушек на выданье. Другая совокупность смыслов весенних обрядов связана с пробуждением природы, приходом весны, прилетом птиц, стимуляцией вегетации и плодородия. На это направлен ряд обрядовых действий, преимущественно магических движений, призванных активизировать плодородные силы природы. Сюда относятся ритуальные танцы, прыжки и подскоки, связанные с периодом масленицы. Каждый из дней масленицы мог быть посвящен какой-то определенной сельскохозяйственной культуре: например, в первый день исполнялись танцы ради урожая льна, во второй — ради жита, в третий — ради урожая овса. Танцевать могли вокруг некоего предмета, символизирующего то или иное культурное растение, например, вокруг снопика конопли или вокруг кудели. С масленичным периодом у западных славян связана группа обычаев осуждения неженатой молодежи, в частности, обычай привязывания колодки девушке или парню, которые не вступили в брак в текущий сезон. В западнославянских верованиях масленичное время оценивается как период активизации нечистой силы, особен-

inslav

но ведьмы и черта, которому приписывались функции провоцирования людей к участию в масленичных забавах. С периодом Великого поста у западных славян связан обряд изготовления чучела Марены (Смерти) и его ритуального уничтожения (потопления, сожжения, разрывания на части, вынесения за пределы села и пр.), призванный очистить пространство села от смерти, болезней и несчастий.

Одной из доминант обрядности конца весны и начала лета, в частности, дня св. Яна (Иоанна Крестителя), были пастушеские праздники, во время которых пастухи жарили яичницу, пили пиво и соревновались в профессионализме. Первый из пастухов, сумевший в этот день как можно раньше пригнать свое стадо на пастбище, именовался на весь сезон «королем», а последний получал обидные прозвища. Конец весны и начало лета было временем социализации молодежи, посвятительных обычаев, касающихся молодых людей предбрачного и брачного возраста, частью которых были различные соревнования парней в силе и ловкости, приуроченные к 1 мая — в этот день парни впервые получали право проявить свои симпатии к конкретным девушкам, выставив у их домов майское деревце, украшенное венками, цветами и фруктами. Ритуальная зелень (ветки, травы, венки, молодые деревца) является символом ивановского и троицкого периода, означающего кульминацию вегетативного цикла (совпадающую с летним солнцестоянием) и активизации плодородных сил природы. Смысл жатвенного обряда направлен на то, чтобы не только получить урожай, но и возвратить ниве взятую у нее плодородную силу, обеспечив плодоношение на следующий год. Символическим воплощением плодородия являлся последний пучок колосьев, который оставляли в поле несжатым, связывали, украшали лентами и цветами.

Обряды семейного (переходного) цикла. Все уровни свадебного обряда (вербальный, акциональный, предметный) содержат совокупность смыслов, связанных с переходом от добрачного состояния к новому социальному статусу полноценных членов общины, созданию семьи и с включением новой семейной пары в социум. Свадебный обряд включает в себя канун свадьбы, собственно свадебную церемонию и конец свадьбы. Обряды кануна свадьбы оформляют подготовку к принятию нового статуса: прощание с добрачной жизнью (невеста прощается с подругами, жених платит вожаку молодежи выкуп за выход из сообщества неженатых сверстников), изготовление свадебных атрибутов (свадебного деревца, свадебного калача, знамени, венков и др.), ритуальные действия с волосами невесты (расплетание косы невесты и надевание свадебного головного убора типа венка или короны), хождение с музыкой, во время которого музыканты играют перед домом жениха, невесты и других участников свадьбы. Главная свадебная церемония (венчание, свадебный пир, одаривание молодых, брачная ночь) знаменует окончательное правовое и физическое скрепление брака. Ритуальные действия, совершаемые в это время, призваны предугадать дальнейшую жизнь новобрачных, обеспечить семейное благополучие, здоровье и деторождение. Конец свадьбы содержит ряд ритуальных действий посвятительного и очистительного характера, визиты родственников, шутовство и игры ряженых. Очистительный обряд вклю-

inslav

чает в себя совместное умывание молодых после брачной ночи, а также первое после свадьбы посещение невестой костела. Посвятительные обряды призваны ввести молодых в сообщество семейных односельчан на правах полноправных членов, установить новые социальные контакты. На это направлен, в частности, польский обычай совместного застолья новобрачной со всеми замужними женщинами села, или угощение невестой женщин в корчме.

В комплексе родильных обрядов выделяются три ключевых момента — сами роды, период послеродовой нечистоты роженицы и младенца и социализация новорожденного, связанная с обрядом крестин. Для помощи в родах приглашалась повитуха (babka) — пожилая женщина, пользующаяся уважением в селе и знакомая с элементами народной медицины и акушерства. При появлении ребенка на свет она осуществляла первые действия над новорожденным: готовила ему первую купель и обмывала его, давала его поцеловать родителям, подносила к материнской груди, а если ребенок был настолько слаб, что мог и не дожить до крещения, повитуха сама крестила его водой. В период после родов и до момента введения в костел для принятия очистительной молитвы, составлявший примерно шесть недель, роженица находилась в состоянии ритуальной нечистоты и подлежала общественной изоляции. Ребенок считался «нечистым» до его крещения, которое вводило его в круг полноценных членов общества. Крестные родители, неся ребенка крестить, говорили: «Берем язычника, а принесем христианина». По возвращении из костела отец клал ребенка на порог дома, что означало введение в дом нового члена рода. В день крестин устраивалась трапеза для родственников и повитухи, часть продуктов для которой приносили сами приглашенные.

Совокупность ритуальных действий, атрибутов и текстов похоронного обряда направлена на то, чтобы облегчить умирающему смертные муки, обеспечить душе покойника безболезненный переход в загробную жизнь, охранить живых членов семьи и общины от влияния смерти и обеспечить необходимую связь живых с умершим с помощью его поминовения. Одним из важных моментов являются бдения над покойным в течение двух или трех суток до момента погребения, во время которых молятся за душу умершего и поют погребальные песни религиозного характера.

Фольклорные жанры. У западных славян отсутствует эпическая традиция, при этом хорошо развиты различные виды обрядовой и необрядовой поэзии. Среди циклов ***календарных песен*** выделяются *колядки*, исполняемые в святочный период во время ритуальных обходов домов, содержащие мотивы хозяйственного благополучия, величания хозяев, благопожелания на текущий год, а также религиозные мотивы, связанные с рождением Христа. Цикл пасхальных, так называемых *волочебных песен*, типологически напоминающих колядки, является частью волочебного обряда — пасхального обхода домов с пением величальных песен хозяину и хозяйке, содержащих благопожелания и благодарность за одаривание. «Янский» песенный цикл, приуроченный ко дню св. Яна, содержит мотивы, связанные с мифологией праздника, — с ритуальными кострами, с призывом ко всем

inslav

односельчанам принять участие в возжигании костра, а также с темой сожжения на костре ведьмы.

В западнославянском семейном фольклоре почти не сохранились архаические погребальные плачи, вытесненные формами церковных *погребальных песнопений*, среди которых выделяются песни, связанные с культом Девы Марии, с ее явлениями или обретением ее икон (польск. piesnie maryjne), песни о святых, обеспечивающих людям «хорошую», легкую, «правильную» смерть (о свв. Варваре, Михаиле, Доминике, Винценте и др.), великопостные песни, связанные с темой распятия Христа, Страшного суда, а также некоторые церковные гимны и псалмы.

В фольклоре западных славян широко известны тексты *магико-заговорного характера* (заговоры, приговоры, народные «молитовки»), используемые в народной медицине для лечения болезней, а также в аграрной, скотоводческой, охранительной и продуцирующей магии. Среди жанров *несказочной прозы* распространены легенды и предания религиозного характера, приуроченные к тем или иным культовым местам и объектам (часовням, источникам, пещерам, камням, придорожным крестам и пр.) и содержащие мотивы явления святых, Христа, Богородицы или нахождения их икон, чудесного исцеления после паломничества к святому месту и прикосновения к культовому объекту, наказания грешников за неверие в силу святого и др.

Многие элементы традиционной культуры западных и в особенности восточных славян сохранились и в XIX, и в XX вв.

Библиография

Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.

Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

Великорусс в своих песнях, обрядах, верованиях, сказках, легендах и т.п. СПб., 1898, 1900. Т. 1. Вып. 1, 2.

Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982.

Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифоритуальная традиция славян. М., 2000.

Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991.

Зеленин Д.К. Очерки русской мифологии. М., 1995.

Колпакова Н.П. Лирика русской свадьбы. Л., 1973.

Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура. М., 2002.

Никольский Н.М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Минск, 1956.

Очерки истории культуры славян. М., 1996.

Романов Е.Р. Белорусский народный сборник. 1886–1912. Вып. 1–9. Киев, Витебск, Могилев, Вильна.

inslav

Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.

Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов. М., 1996.

Adamowski J. Kategoria przestrzeni w folklorze. Lublin, 1999.

Baranowski B. W kregu upiorów i wilkołaków. Łódź, 1963.

Biegeleisen H. U kolebki. Przed oltarzem. Nad mogiłą. Lwów, 1929.

Biegeleisen H. Matka i dziecko w obrzedach wierzeniach i praktykach ludu polskiego. Lwów, 1927.

Frolcová V. Velikonoce v české lidové kultiře. Praha, 2001.

Frolec V. a Kolektiv. Vánoce v české kultiře. Praha, 1989.

Gloger Z. Rok polski w życiu, tradycji i pieśni. Warszawa, 1900.

Krzyżanowski J. Polska bajka ludowa w układzie systematycznym. Wrocław; Warszawa; Kraków. 1962–1963. N. 1–2.

Navrátilová A. Narozeni a smrt v české lidové kultiře. Praha, 2004.

Niewadomski D. Orka i siew. O ludowych wyobrażeniach agrarnych. Lublin, 1999.

Pełka L. Polska demonologia ludowa. Wrocław, 1987.

Podolák J. Tradičné ovčarstvo na Slovensku. Bratislava, 1967.

Slovensko. Európske kontexty l'udovej kultury. Bratislava, 2000.

Zibrt Č. Veselé chvile v životě lidu českého. Praha, 2006.

inslav

Глава 46

Народная культура южных славян

А.А. Плотникова

Фольклорно-этнографические традиции южных славян, населяющих значительную часть Юго-Восточной Европы, от Черного моря до Альпийских гор, отличаются определенным единством и в то же время имеют свою специфику. Восточная часть Южной Славии (Болгария, Македония, восточная Сербия) наряду с общеславянскими архаическими чертами в традиционной народной духовной культуре характеризуется типично балканскими особенностями, известными в соседних неславянских балканских странах (Румыния, Албания, Греция, Турция). Традиции крайнего запада южнославянского культурно-языкового континуума (Словения, Хорватия) включают признаки, общие с западнославянскими (Чехия, Словакия, Польша), а также с западноевропейскими традициями. Прибрежные адриатические южнославянские области (в основном они принадлежат Хорватии) в течение Средних веков испытали сильнейшее итальянское и, в целом, средиземноморское влияние.

Народная мифология. Южнославянские поверья о мифологических персонажах и былички (рассказы о встречах человека с нечистой силой) свидетельствуют о сохранности в этом ареале архаических представлений, связанных прежде всего с окружающей природой — ветром, воздухом, водой, горами и т.д. Специфически южнославянскими мифологическими персонажами, неизвестными другим славянским народам, можно считать *вилу* (демоническое существо женского пола, помогающее людям или приносящее вред), атмосферных змееподобных демонов, влияющих на погоду (приносящих град, бурю, засуху), демонов — хранителей природных локусов (водного источника, надела земли и т.п.). Другие мифо-

inslav

логические персонажи могут быть известны всем славянам, например, *мора* (или *морава*) — демон, проникающий ночью к человеку и душащий его, или части славянских народов, например, *нави* (навьяки, мавки и подобное) — воплощенные в демонические существа в виде птиц души умерших младенцев, которые мучают новорожденных и рожениц помимо македонской, западноболгарской, восточносербской и словенской культур известны украинцам. Многие общеславянские мифологические персонажи имеют у южных славян специфические черты и способности, не свойственные их аналогам в западном и восточном славянских ареалах. Так, ведьма у сербов приобретает способность пожирать младенцев, пить кровь новорожденных, поедать органы человека; вампир же в сербско-болгарской пограничной зоне и у македонцев, напротив, может представляться вредоносным лишь по своей способности «вставать из гроба», «шуметь в доме», но при этом не может пить кровь человека.

Вила у балканских славян и словенцев связывается с появлением ветра, вихря, отождествляется с ним, обитает, танцует, летает в нем. Представляется преимущественно как красивая длинноволосая девушка, в белых одеждах, босая, часто с крыльями. Считают также, что вила невидима днем, ее можно увидеть только в полночь. Вила обычно появляется у воды, где купается и моет свои волосы. Она способна как навредить человеку (например, убить, наказать слепотой, наслать паралич, искалечить и т.д.), так и помочь ему. Человек, которому помогает вила, часто сам приобретает сверхъестественные черты (например, может бороться с реальными и мифическими врагами, исцелять людей, не поддается сглазу и пр.), особенно это относится к детям, похищенным, взращенным или рожденным вилами, а также к мужчинам, вступившим с последними в половую связь. Люди, которых вила наделила необычными свойствами, становятся героями, о них рассказывают легенды, воспевают в эпосе.

Характерной чертой быличек, рассказов и поверий о вилах является их появление в небольшой группе: вместе они кружатся в хороводе, поют, строят удивительно красивые сооружения (например, известный амфитеатр в Пуле), а также совершают невидимые трапезы на дорогах, на перекрестках, у источников, на скалах и под деревьями. Попадание человека на место, где побывали вилы, считается опасным: человек надолго заболевает, и снять такую болезнь можно только магическим способом. Для этого ходят к месту, где произошло невидимое столкновение с вилами, приносят туда специально выпеченную булочку, сладкую воду или сахар, брызгают на дерево, источник или поляну, «принадлежащие» вилам, со словами заклинания и просьбой излечить больного, называя их «сестрами», «матерями».

Важное место в народных представлениях восточной части Южной Славии занимают мифологические существа в облике змеев, драконов: болгарское, сербское, македонское *(х)ала* и ей подобные ламия, аждая, с которыми вступает в воздушную битву положительный герой-змей (или св. Илия, Бог). Результатом небесной битвы двух противников считаются различные явления плохой погоды:

inslav

град, гром, молния, буря, вихрь и т.п. Есть мнение, что прожорливая ала приводит на сельские поля градоносную тучу и пожирает, уничтожает урожай, если защищающий угодья своего села змей не одолеет ее. Полагают, что змей может быть обычным человеком, но во время надвигающейся грозы он ложится спать, и его душа покидает тело и устремляется на битву в воздухе. По сербским поверьям, окружающие люди могут помочь змею побороть алу, если будут в это время махать над его телом косами. Из побежденной и упавшей на землю алы высыпаются кучи зерна, и этот край ожидает достаток и процветание.

В западносербских, черногорских и герцеговинских областях представления о воздушной битве демонов непогоды связываются с мифологическими персонажами *здухаћи, здуве, здухе, стухе*. По внешним признакам здухач — обыкновенный человек, который при приближении непогоды впадает в сон, а его душа борется с бурей, принимая облик ветра, орла, мухи. Проснувшись обессиленным и уставшим, он обнаруживает на себе раны, полученные во время битвы. От простых людей здухачи отличаются необыкновенной силой, способностью спать глубоким, беспробудным сном; они часто бывают сонливы, задумчивы, чудаковаты; могут стать для обычных людей невидимыми. У них «легкая рука», что приносит процветание дому и селу. Некоторые реальные исторические лица с героической судьбой воспринимались как здухачи. Летая в воздухе, здухачи бьются друг с другом в одиночку или целым войском, которое объединяет защитников края разной веры и происхождения, пола и возраста, включая даже домашних животных. Так, в Черногории считается, что воюют «чужие», «заморские» (с противоположного берега Адриатического моря) и «свои» здухачи; в восточной Герцеговине рассказывают о битвах герцеговинских и черногорских здухачей. Во время их битвы слышится сильный свист ветра, ломаются деревья, а самые сильные столкновения проявляются в резких порывах ветра, вихрях и разрушительных ураганах. Оружием здухачей служат вырванные с корнем деревья, ветки, а также соломинки, щепки, перышки, скорлупки, сосновые шишки, копны сена, обгоревшие с обеих сторон лучины и поленья, метлы с гумна, веретена, домашняя утварь.

В Словении и хорватской Истрии известен мифологический персонаж *кресник*, функции которого во многом близки демоническим существам — борцам против «чужих» опасных мифологических персонажей. Это также человек сверхъестественной силы, сражающийся с вредоносным колдуном, ведьмой (которые в этих регионах считаются и производителями града, бури) или себе подобным, но «чужим» демоном места за процветание своего края. По поверьям, кресник, как и его противник, способен превращаться в различных животных, при этом нередко доброму креснику помогает одолеть противника помощник из числа людей, который наносит раны преобразившемуся в животное противнику героя.

В восточной части Южной Славии широко распространены представления о демонах — покровителях какого-либо места (источника, надела земли, строения). Вредоносный дракон типа *ламии, аждаи* может выступать как хозяин водных источников — озер, рек, ключей, которые он «закрывает» от людей, пока те

inslav

не принесут ему жертву. В болгарских и македонских этиологических легендах формирование рельефа местности связывается с действиями этого змееподобного демона или с борьбой людей против него, например, люди хитростью заставляют ламию проглотить горящие поленья, и она от жажды выпивает озеро, в котором живет, на месте чего образуется долина. В качестве демонического хранителя какой-либо постройки (моста, церкви) выступает дух человека или животного, тень которого (или его самого) замуровали при строительстве как жертву зданию. Этот мифологический персонаж появляется ночью в своем прижизненном облике, издает пугающие звуки, сторожит строение. Тема невинной строительной жертвы широко отражена у балканских славян и в песенном фольклоре.

С определенными местами в лесу, в горах связывается появление демонов, сбивающих человека с пути: например, *осеня* в восточной Сербии появляется в облике человека или животного с какими-либо физическими недостатками и заставляет человека следовать за ним, запрыгивает к нему в телегу и т.д. В Хорватии подобной способностью наделяется мифологический персонаж *мрак*: встречаясь на пути человека в облике животного, которое способно его везти, он соблазняет путника оседлать его, после чего начинает внезапно расти до угрожающих размеров, занося таким образом свою жертву на колокольню, гору или удаленное от дома место. В опасные календарные праздники, прежде всего в святочный период, по сербским и болгарским поверьям, человека может оседлать (или причинить ему иной вред) *караконджол* и иная нечистая сила.

Народный календарь. В народном календаре южных славян наиболее богатые традиции связаны с началом нового календарного года — со святочно-новогодним циклом обрядности. Всем южным славянам известны обычаи с рождественским поленом — *бадняком*, которое сжигали в ночь на Рождество. В ритуально-магических действиях с рождественским поленом прослеживаются черты его почитания, отношения к нему, как к живому существу. Накануне Рождества старший мужчина в доме шел в лес рубить большое неповрежденное дерево, приветствовал его, рубил в строго определенном направлении, пень от срубленного дерева осыпал зерном, оставлял на нем хлеб (Сербия). Нередко рубили несколько деревьев, своего рода «семью» бадняков: главное полено, «женский» бадняк, «детей» бадняка (центральная Сербия, Черногория). В Македонии, где срубали лишь одно дерево, распространены наименования женского рода: *бадниковица*, *бадница* и т.д. Перед тем как внести бадняк в дом, его заворачивали в белую мужскую рубашку (восточная Сербия, западная Болгария). Мужчина, вносивший полено в дом, приветствовал семью от имени бадняка и выражал благопожелания в новом году. Его встречали, осыпая зерном на пороге (Сербия). Торжественно возложив на очаг, полено «кормили» блюдами, приготовленными для трапезы в сочельник. В западной, центральной и южной Сербии лили вино, масло, мед в углубление в полене («рот»); клали на его утолщенную часть («голову», «лицо») хлеб; мазали бадняк медом, маслом, целуя его и выражая к нему всяческое уважение.

inslav

Наиболее архаическими формами кормления рождественского полена являются либо своеобразный обмен дарами (ты — мне, я — тебе), либо оказание ему особых почестей как высокому гостю. На черногорском побережье (Бока Которска) перегоревшие бадняки поливали вином и говорили: «Будь здоров, мой бадняк, я тебя — вином, а ты меня и всю семью — здоровьем и весельем! Через год снова к нам приди и всех нас здоровыми и веселыми найди!». На крайнем западе Южной Славии, в словенской Истрии, письменные свидетельства о ритуале кормления сжигаемого рождественского полена восходят к XVII в. В хорватской Истрии рождественское полено угощали всеми блюдами в сочельник, высыпая на него по ложке от каждого, причем «сначала несли пню, а остаток ели люди». Здесь же фиксируется и ритуально-магический обмен дарами — хозяин от каждого кушанья на столе бросает по ложке на полено и говорит: «Дай Бог хороший урожай хлеба, картошки и всех плодов». Вербальные формулы обмена дарами с бадняком известны в черногорских, герцеговинских, сербских областях, например, в селах Баната (Воеводина) за ужином в сочельник хозяин кладет на бадняк понемногу ото всех блюд и говорит: «Я тебя кормлю сегодня вечером, а ты меня — весь год». Остатки сгоревшего полена также наделялись сверхъестественными свойствами: их затыкали в ветви плодовых деревьев, несли в загоны для скота, на пасеку. Нередко эти угли хранили в течение года в лечебно-магических целях (например, настаивали в воде и поили больного).

Другой важный комплекс обрядовых действий святочно-новогоднего цикла связан с жертвенным животным. В центральной части Южной Славии убивали свинью или овцу, сопровождая заклание особыми ритуалами. Выбранное для жаркого животное, обычно белого цвета и без физических недостатков, долго откармливали и убивали, как правило, накануне Сочельника в «день убиения». При заклании разворачивали животное головой на восток, в рот вставляли початок кукурузы или булочку, щепотку соли и либо резали только ножом, либо убивали из ружья, произнося пожелания счастья и здоровья в следующем году. На первой крови животного замешивали булочку для больного человека, чтобы выздоровел. Стреляли в воздух из ружей, когда тушку подвешивали на вертеле над огнем, во время выпечки, по окончании процесса, а также в момент, когда приступали к употреблению ее в пищу. Во время выпечки животного пели обрядовые песни, следили за тем, чтобы поворачивать тушку на вертеле поочередно в левую и в правую сторону — чтобы счастье в доме было разносторонним. Внутри животного запекали воробья, зайца, айву, которые служили магическим источником силы, здоровья. Потроха и кости рождественской жертвы оставляли в саду, чтобы плодоносили фруктовые деревья и виноградная лоза; бросали в муравейник, чтобы свиньи плодились, как муравьи; выносили на край села в качестве символического ужина для волков и т.п. Разные части животного (кадык, челюсти, голова, печень, селезенка и др.), как и веревочка, которой оно зашивалось, служили в течение года в лечебно-магических целях; по лопатке жертвы гадали об успехе в доме, урожае хлеба, жизни и смерти домочадцев. В восточной части Южной Славии также известен обычай резать к

inslav

Рождеству поросенка, фиксируются и отдельные ритуально-магические действия с ним, главным образом — гадания. Например, гадают по его шерсти или внутренностям о предстоящей зиме. Ритуалы с жертвенным животным в начале календарного года имеют прямые соответствия у восточных славян: так, у русских был известен обычай резать «кесаретского поросенка» на святки.

Характерным для южнославянской святочно-новогодней традиции является обряд «полазник»: в первый день Рождества или Нового года (в некоторых областях, наоборот, за несколько дней до Рождества, в день св. Игнатия или другие праздники) в дом приходит специально приглашенный мужчина (или мальчик, редко — женщина), который мешает угли в очаге и произносит благопожелания хозяевам. Как правило, это магическая формула, построенная по принципу «сколько — столько»: полазник шевелит в очаге бадняк или стучит по углям так, чтобы летели искры, и говорит: «Сколько искр, столько (т. е. много) у этого хозяина детей, овец, ягнят, телят, поросят, волов, коней, жеребят, пчел и всякого добра!». В сербских селах, пока полазник проговаривает это благопожелание, хозяйка осыпает его самыми разными семенами, орехами, сухофруктами с целью обильного урожая в хозяйстве. В Хорватии, восточной Сербии действия полазника часто бывают направлены на успешное разведение домашней птицы, например, полазник плотно садится на пол, скрестив ноги, изображая наседку, издает звуки в подражание домашней птице, а хозяйка кормит его, как курицу. В Сербии, Боснии и Герцеговине был известен также обычай вводить в дом животных — вола, овцу, коня или петуха в качестве полазника, приносящего в дом счастье.

Главным образом в восточной части Южной Славии распространены обычаи святочно-новогоднего колядования. Группы колядующих (парни или дети) обходят дома в период от дня св. Игнатия до Нового года или Крещения, высказывая благопожелания и получая за это подарки (специальный хлеб, съестное, шерсть, деньги). В ряде южносербских, болгарских и македонских областей установлено строгое распределение ролей в группах колядующих, так среди них выделяется предводитель («дед», «дедок»), известно ряжение в «невесту» и «жениха», используются зооморфные маски (козел, тур и др.). В Далмации, а также у хорватов и сербов Боснии отмечен обход ряженых «чароицы» с ряжеными «дедом» и «бабой». В Болгарии, юго-восточной Сербии и Македонии известен специфический обряд обхода дворов «сурвакарями» — парнями или мальчиками со специальным обрядовым атрибутом «сурвачкой» (украшенный прутик или палка), которым они дотрагиваются до людей, домов, хозяйственных построек, животных, садовых деревьев с целью придать всему окружающему плодоносящую силу, здоровье.

Важное значение в южнославянской святочно-новогодней обрядности имеют ритуально-магические действия со специально выпекаемым в это время хлебом. Для трапезы в сочельник, на Рождество и на Новый год выпекают большой каравай с рельефными изображениями из теста на поверхности в форме различных домашних животных, колосьев и прочих объектов хозяйственных сфер, в которых ожидается достаток и благополучие. В адриатических областях Хорватии

inslav

выпекают несколько таких караваев, которые ставят друг на друга, называя это сооружение «гобин» (от старославянского *гобино* 'богатство'). У сербов Боснии и Герцеговины, а также в Черногории существует древний обычай прятаться за праздничными караваями, поставленными друг на друга: спрятавшийся хозяин при этом спрашивает кого-либо из присутствующих, видит ли он его, и, услышав в ответ: «Немного», отвечает: «Чтобы через год не увидел вообще», подразумевая изобилие хлеба. В тех южнославянских областях, где отсутствует практика выпекания рождественских караваев, готовят большое количество небольших лепешек, названия которых охватывают все хозяйственные сферы, чему соответствуют и символические украшения на поверхности: «дом», «загон», «огород», «поле», «луг», «пасека», «корова», «свинья», «овца», «плуг» и т.д. Разной формы и величины хлеб, названия которого соответствуют предметам и орудиям труда, хозяйственным постройкам, породам животных, отдельным занятиям и профессиям, обычно имеет специальное предназначение: с целью обеспечения достатка и благополучия его отдают работающим в определенной сфере сельского хозяйства, заносят в загоны для скота, скармливают домашним животным, оставляют в поле, среди ульев и т.д.

Особый обрядовый хлеб, называемый у сербов «чесница», используется в ритуально-магическом распределении счастья, доли каждого домочадца в наступающем году. Как правило, в чесницу запекается монета и предметы, символизирующие различные сферы деятельности (например, замешивают в тесто щепочки от примыкающих к дому построек, кусочки овечьей шерсти, зерна фасоли, кукурузы, тыквы и т.п.). При преломлении хлеба во время ритуальной трапезы следят за тем, кому достанется тот или иной предмет в куске, поскольку это сулит удачу в соответствующем виде хозяйственных работ. Например, в селах Тимока (восточная Сербия) монета означала богатство, кукуруза — удачу в разведении свиней, фасоль — бедность, базилик — здоровье. В ряде областей хозяин или хозяйка дома стараются завладеть монетой из хлеба: выкупают ее у нашедшего, обменивают на чулки или полотенце. Многочисленные ритуалы и правила при изготовлении и распределении чесницы между членами семьи свидетельствуют о глубокой древности балканославянского обычая выпекать хлеб с монетой или знаками. Муку для чесницы берут из непочатого мешка, воду приносят из трех источников и не используют в других целях. Хозяйка, замешивающая этот хлеб, должна соблюдать ритуальную чистоту, мужчина месит тесто без головного убора, предварительно выкупавшись, выпачканными в тесте руками хозяин или хозяйка дотрагиваются до фруктовых деревьев, ульев, скота, чтобы повлиять на их плодоношение, плодовитость. Выпекают чесницу в очаге старого типа, причем на огонь кладут руками, а не с лопаты, пекут под бадняком. Нередко часть хлеба оставляют до Нового года или даже до Крещения. Преломление хлеба вечером в Сочельник или на Рождество — центральный ритуал в действиях с хлебом чесница. В Груже его ломают правой рукой, в рукавице: все домочадцы вместе с полазником держатся за хлеб и поворачивают его слева направо, затем очень осторожно ломают, стараясь не

inslav

уронить ни одного кусочка, чтобы не «отпало» счастье хозяина. У сербов Краины счастливцем считался тот, кто сумел оторвать самый большой кусок. В сремских селах первый кусок предназначался дому, второй — «счастью», третий — хозяину, и так по порядку всем членам семьи, и пастуху; последний кусок оставляли случайному путнику. Специальное назначение чесницы — повлиять на посевы и урожай будущего года — отчетливо проявляется в ряде святочных ритуалов и гаданиях. На чесницу ставят другие рождественские караваи или миску с зерном, что символизирует большое количество хлеба в будущем году. Гадают по поверхности хлеба, на которую наносятся надрезы, куда вкладывают зерна разных культур, а затем по степени набухания при выпечке определяют величину урожая соответствующих зерновых.

Разнообразие ритуально-магических действий характеризует масленичный цикл. На протяжении масленичной недели или в последний ее день во всех южнославянских странах известны обходы села ряжеными. Как правило, они разыгрывают шуточную свадьбу «деда» («жениха») и «молодой» («невесты»). В юго-восточной Болгарии подобные игры ряженых, исполняемые холостыми мужчинами на масленицу или «песий понедельник» (первый понедельник Великого поста), называются, как и сами ряженые, «кукеры». В наряде кукеров преобладает одежда из шкур, вывернутая мехом наружу; маски и высокие колпаки причудливо украшены разноцветными монистами, зеркальцами, перьями. Участники увешаны различной величины колокольчиками, а в руках несут деревянные сабли. Помимо традиционных действий колядующих (пожелание благополучия и сбор подарков), кукеры представляют комические сценки, их обходы сопровождаются шумом и буйными танцами, во время которых участники звенят колокольчиками и бубенцами, размахивают деревянными фаллосами, прогоняя зло и нечистую силу; преследуют бездетных женщин, чтобы «оплодотворить» их. Кульминация игр кукеров — обрядовая «пахота» и «засевание», а главный его персонаж — «царь». Для него на сельской площади устраивается трапеза, во время которой он провозглашает тосты за здоровье, урожай и плодовитость всего живого. Затем он погоняет кукеров, запряженных вместо коней в плуг. На сельской площади «царь» распахивает три борозды и засевает их. После этого кукеры символически убивают «царя» своими саблями, а тот через некоторое время «воскресает».

На крайнем западе Южной Славии известен иной масленичный обычай — шествие с соломенной куклой «Пуст» (‘масленица’), заканчивающееся ее уничтожением (потоплением в реке, сжиганием, вешанием и т.д.). Там же известен и масленичный обычай привязывать к ноге неженатого мужчины или не вышедшей замуж девушки полено, которое они волокут по селу в качестве ритуального наказания за безбрачие. Оба этих масленичных обычая имеют прямые аналогии у восточных и западных славян.

В восточной части Южной Славии для праздника масленицы характерны такие обрядовые действия, как разжигание обрядовых костров, хождение по улицам села с факелами, запуск горящих стрел. Обычаи с разжиганием огня в это время

inslav

осуществлялись в очистительных целях, чтобы прогнать от села зло, символически сжечь демонические силы. Так, в южной Сербии такой костер назывался «каравештица» (букв. 'черная ведьма') и вокруг него исполнялись ритуалы изгнания из села опасных в период масленицы ведьм: например, дети перепрыгивали через горящий костер с криками «Кара, каравештица, ты, бабка, ведьма!», после чего проходили по селу, собирая вознаграждение — яйца. Головешки, угли от таких костров, а также масленичных факелов считались плодоносными: в восточной Сербии их оставляли среди фруктовых деревьев, относили к ульям, чтобы вокруг них роились пчелы. В западной Сербии и Боснии ритуально-магические действия с горящими факелами относятся к иному календарному периоду — летнему дню св. Петра, когда дети обегают с факелами загоны для скота и выкрикивают специальные заклинания, чтобы коровы имели приплод.

Практически повсеместное распространение в Болгарии, Македонии, в южной и восточной Сербии имела масленичная игра-состязание с подвешенным на нитке яйцом (а также халвой, кусочком обрядового пирога, угольком). Каждый из присутствующих старался схватить яйцо или другой предмет зубами без помощи рук. При этом нить, на которой были подвешены предметы, считалась целебной: ею связывали больные ноги овцам, козам. Эту нить нередко поджигали, гадая по скорости и силе ее сгорания о жизни и смерти, об урожае следующего года; во время ее горения пытались также распознать местную ведьму: завязывали на нитке узелки, называя их именами старых баб в селе, и следили за тем, до какого из узелков поднимается пламя.

В весенне-летней обрядности южных славян выделяются такие праздники, как встреча весны 1/14 марта, день св. Георгия, Вербная суббота, Пасха, Троица.

День прихода весны широко празднуется у балканских славян. В этот день у болгар и македонцев, как и у соседних балканских народов — греков, албанцев, румын, принято повязывать специально изготовленное из ниток украшение, называемое «мартеница», с целью быть весь год здоровыми и счастливыми. В качестве оберега мартеницы нередко делают также для молодняка скота; их прикрепляют и на плодовые деревья, различные предметы хозяйственной утвари и дворовые постройки. «Мартеницы» носят, пока не увидят первую весеннюю птицу, или в течение определенного времени (3, 9 и более дней), после чего подбрасывают их вверх или закапывают под камень для гадания о приплоде скота. У болгар считается, что в первый день марта следует порадовать опасную для людей «бабу Марту», вывесив во дворе красную ткань: тогда «баба Марта» будет смеяться и веселиться, не припечет людей солнцем и не огорчит плохой погодой. В восточной и центральной частях Южной Славии, как и у других балканских народов, широко известны различные версии легенды о некой дерзкой старухе, преждевременно выгнавшей овец на пастбище в начале марта, полагая, что наступили теплые дни и насмехаясь над предыдущим месяцем: в наказание «баба Марта» якобы взяла взаймы у брата-месяца несколько холодных дней и заморозила старуху и ее стадо.

inslav

Для восточной части Южной Славии в день св. Георгия (23.IV/6.V) наиболее характерны обряды и поверья, известные другим балканским народам с развитой системой овцеводства: первое доение овец, первый выгон отары на пастбище, ритуальное заклание жертвенного ягненка, выпечка хлеба с овцеводческой символикой. К общеславянским обрядам, исполняемым в этот день у южных славян, следует отнести обходы полей, включающие сбор росы, втыкание в заколосившиеся посевы зеленых веток, деревянных крестиков, кропление поля святой водой и т.п. У македонцев особенно распространены ритуалы с первым крашеным для Пасхи яйцом, которому приписывается магическая сила: его закапывают в поле или в винограднике, чтобы оно охраняло от града, благотворно воздействовало на урожай.

К весеннему периоду календаря приурочены девические (на восток) и юношеские (на запад) обходные обряды с целью благоприятно повлиять на урожай, успехи в хозяйстве, предотвратить непогоду. В Вербную субботу (день св. Лазаря у болгар, македонцев, сербов) совершается весенний девический обряд «лазарки» с целью способствовать благополучию и достатку в доме, урожаю в поле и пр. Участницы, нарядно одетые, в традиционные женские костюмы, обходят сельские дома с танцами и песнями, в которых высказываются благопожелания хозяевам, и получают за это подарки (яйца, муку, крупу и пр.). Исполнению обрядового танца присуща характерная для весенне-летних девических обходов символика непрерывного движения, «витья», «кружения», которое должно благоприятно повлиять на урожай, завязь плодов, роение пчел. На символическом и функциональном уровне обряд имеет много общего с так называемыми «королевскими обрядами», которые известны также западным славянам и в западной части южнославянской территории, включая Сербию; предполагается их общее архаическое происхождение, т.е. развитие обряда лазарки из обрядовых игр *крашиде* после расселения славян на Балканах и частичной христианизации обряда, что сказалось, прежде всего, на греческом названии обряда «лазарки» и календарном времени его исполнения. Вариант обряда, наиболее близкий сербским *крашиде,* сохранился в северо-восточной Болгарии, где группа исполнителей называется *буенец* и включает персонажи *буенец* и *булка* («невеста»). *Буенец* — это девушка-предводитель дружины, одетая в мужскую рубашку и меховую шапку с цветами, с деревянной саблей, топором или вербовой палочкой с привязанной на ней тряпкой. «Невесту» изображает девочка 8–10 лет в одежде невесты, с закрытым красной тканью лицом. Во время быстрого и буйного танца «предводитель» вертит саблей над головой «невесты».

В девичьих «королевских обрядах», приуроченных, как правило, к Троице, центральной фигурой процессии является «королева», которую с танцами и песнями водят по домам, получая за это вознаграждение. У сербов *крашицу* накрывали белым платком, шалью или белым полотенцем, чтобы скрыть от посторонних глаз: считалось, что тот, кто осмелится посмотреть ей в лицо, сразу умрет. В Сербии и восточной Хорватии в состав девичьей обходной процессии, помимо «королевы», входили также «король», «знаменосец», «служанка», «певцы» и другие сопровож-

inslav

дающие королевскую свиту персонажи. «Король» был вооружен ножом, мечом, саблей, ружьем. Ряженые участницы процессии несли знамя или несколько знамен; при этом они строго следили за тем, чтобы во время танца не соприкоснулись два знамени, а древки не ударились о землю, иначе следовало ожидать града.

На западе Южной Славии, у хорватов и словенцев, накануне или в день св. Георгия мальчиками или юношами исполняется обряд обхода домов с главным персонажем, называемым «Зеленый Юрий». Обряд чаще всего сводится к вождению по домам «Зеленого Юрия», увитого с ног до головы зеленью или одетого в специально изготовленную конусообразную корзину из зеленых веток; для него по домам собирают подарки. Обряд имеет продуцирующий и охранительный характер, что связано с магической силой, приписываемой зелени, веткам, составляющим убранство ряженого «Зеленого Юрия». В Хорватии при одаривании участников обхода хозяева обычно отламывают, отщипывают или забирают у них зеленые веточки, которые затем втыкают в стену дома, над входной дверью, за окном и т.д., или относят курам, в помещение для скота, к пчелам, в огород, в поле, чтобы «домашняя птица была здоровой», чтобы веточка «охраняла скот от злых духов», «приносила урожай в поле», чтобы «град не побил посевы» и т.д., чему соответствуют мотивы песен при обходе, например: «Сколько на Юрии листочков, столько вам Бог даст цыплят». В Белой Краине (Словения) в случае отказа хозяев одарить участников те отламывали от наряда «Зеленого Юрия» веточку и забрасывали на крышу дома с угрозой, что у хозяев перестанут нестись куры. В словенских областях обряд нередко имеет характер пастушеского празднества по случаю первого выгона скота в поле, при этом «Зеленого Юрия» непременно ведут на пастбище.

Во время засухи у южных славян исполняется обряд вызывания дождя, именуемый в Сербии, северной Боснии, восточной Хорватии, Болгарии Македонии «додола», на Адриатическом побережье и в западной Хорватии «прпоруша». В Хорватии обряд совершается, как правило, мальчиками, в восточной части Южной Славии девочками или девушками. В случае засухи увитые зеленью участники обряда идут от дома к дому, где хозяева окатывают водой их всех или основное действующее лицо, после чего одаривают продуктами. В ряде областей при этом запрещается давать участникам обряда картошку, яйца, бобы, чтобы не вызвать град. Центральный персонаж процессии танцует все время, пока другие поют песню, вызывающую дождь. Непрерывное движение (кручение, повороты) главного персонажа во время пения и обливания водой — один из основных элементов обряда. Активным действиям участников соответствуют зачины песен с характерным продуцирующим мотивом движения, например: «Туча идет быстрее, дода еще быстрее, мелкий дождик — самый быстрый…».

Архаические черты о с е н н е - з и м н е г о периода южнославянской обрядности связаны с так называемыми «звериными» днями: «мышиным» днем (следующий после дня св. Димитрия 26.X/8.XI), «волчьими» днями (3, 5, 7 или 9 дней после дня св. Мраты, 11.XI/24.11), «медвежьим» днем (день св. Андрея, 30.XI/13. XII), когда накладывают табу на упоминание имени опасных животных и соблю-

inslav

дают запреты на различные работы, чтобы звери не учинили вреда в хозяйстве. В осенний «мышиный» праздник, по поверьям болгар и сербов, нельзя прясть, вязать, шить, не следует открывать сундуков с одеждой, амбаров и погребов с продуктами питания, иначе мыши испортят одежду, зерно и другие запасы. В этот день задабривают мышей сладкими булочками, зерном или, наоборот, в углы комнат кладут различные предметы-обереги (острый перец, камень-белемнит и др.), замазывают, затыкают, окуривают их норы, символически выпроваживают грызунов в другой дом, в чужое село, через водную преграду. В «волчьи» дни у болгар, сербов, македонцев особенно соблюдается запрет на работу с шерстью, а также с одеждой мужчин, имеющих возможность встречи в лесу с волком (считается, что волк загрызет человека в такой одежде). В это время не используют в работе ножницы, завязывая их красной ниткой, чтобы волк не открывал пасть, смыкают чесальные гребни, символизирующие зубастую пасть волка, обходят отару овец с замком и ножом, а после обхода запирают замок на ключ и нож вкладывают в ножны, «закрывая» таким образом челюсти волка. В «медвежий» день, известный преимущественно в восточной Сербии и западной Болгарии, для медведя оставляют во дворе «ужин» — початок кукурузы, чтобы умилостивить опасного зверя. На севере Болгарии в этот день готовят варево из разных зерновых культур, часть которого отделяют и бросают вверх в очаг для медведя, приглашая зверя отведать угощение, например: «На, тебе, медведь, ешь, а летом не приходи!».

У сербов, македонцев и болгар до сих пор сохраняется праздник в честь святого — покровителя дома, села, рода, церкви или профессиональной деятельности (серб. *слава, крсно име*, мак. *слава, служба*, болг. *светец, служба, слуга, оброк, курбан, черква*). Самое раннее упоминание о «славе» (1018 г.), относящееся к району Охридского озера, оставил византийский летописец Скилица. «Славу» празднуют в честь того или иного святого, почитаемого одной семьей, несколькими семьями села (нередко объединенными общим имуществом — землей), всем селом и т.д. Подтверждением родового происхождения праздника служат сохранившиеся до сих пор запреты заключения брака между людьми, празднующими одну и ту же «славу». Архаическая основа праздника может быть связана с прославлением предков, якобы охраняющих дом или род; так, в южных областях Болгарии известно чествование мифического хозяина дома или семьи, рода (выступающего, в частности, в облике змеи): *стопан, стопанова гозба, курбан на дядото, наместник.* Празднование «славы» длится от одного до трех дней и сохраняет множество архаических элементов, связанных с обеспечением благополучия, достатка в семье, урожая в поле, плодовитости скота и пр. Основной структурный компонент праздника — общая трапеза празднующих один и тот же день «славы» (хозяев и гостей), во время которой произносятся благопожелания хозяином дома, главным гостем или священником. Горящая на столе свеча означает начало всего празднества или главной его части; у сербов пламя «славской» свечи символизирует жизнь в доме (для сравнения: клятва «Пусть моя славская свеча погаснет»). Во время трапезы преломляют большой обрядовый каравай, поднимая разломанные куски вверх с по-

inslav

желаниями «высокого» урожая. В селах Лесковацкой Моравы хлеб рассекают снизу, «чтобы уродила пшеница и росла вверх»; на Косовом поле сито с хлебом на некоторое время оставляли где-нибудь повыше — для «повышения» урожая. В Скопской Котлине хозяин ломал хлеб в виде кольца со всеми мужчинами дома по очереди: тот, кому доставалась большая часть, должен был стать лучшим землепашцем года. Там, где «слава» выпадает в скоромный день, важное место на праздничной трапезе занимает жертвенное животное (поросенок, овца, ягненок, курица).

Семейные обычаи (рождение, свадьба, похороны). Рождение ребенка у южных славян отмечается женским праздником, на который близкие родственницы и подруги роженицы приносят хлеб, сладости и другую еду для роженицы, а также подарок для новорожденного. Такой подарок, а нередко и сам праздник, у сербов и македонцев называется *повойница*, при этом считается, что человек, не получивший его при рождении, обречен на безбрачие, в связи с чем одноименный символический праздник устраивается для взрослых, мужчины или девушки, долго не находящих себе пары. В восточной части Южной Славии праздник по случаю рождения ребенка устраивается дважды (часто второе посещение новорожденного и матери приурочено к крещению), при этом на втором празднике разрешается присутствие мужчин.

Если ребенок рождается с остатками околоплодного пузыря на тельце (в «рубашке»), то он считается счастливым (у болгар и сербов «рубашку» даже сушат и хранят как талисман, защищающий человека на войне), обладающим сверхъестественными героическими качествами (Сербия) или же наделенным демоническими свойствами и приносящим зло окружающим (Хорватия, Сербия). Чтобы лишить новорожденного этих вредоносных свойств, повивальная бабка должна громко оповестить односельчан о «рождении демона». Опасным человеком в будущем считается и тот ребенок, которого мать дважды отлучила от грудного молока — такой ребенок, по поверьям, обладает способностью к сглазу.

Дети, рожденные в один и тот же месяц («одномесячники») или один и тот же день в одном семействе (или селе) у сербов и болгар считаются связанными узами одной судьбы на всю жизнь, поэтому их как можно скорее «разделяют» различными магическими способами. Их кормят яйцом с двумя желтками через забор, ограду или на мосту через реку, на переправе (чтобы разделить их оградой или водой); велят лечь или встать в саду и выкапывают между ними яму, куда сажают плодовое дерево, заставляя их держать ствол с разных сторон; повитуха разрубает для них монету на пороге дома и дает половинки каждому из «одномесячников», чтобы они хранили их всю жизнь. В случае смерти одного из них также исполняются ритуалы «разделения» судьбы, например, прибегают к символической подмене человека (кладут в гроб мерку живого «одномесячника» или равный по весу камень, куклу из тряпок), «обману» судьбы и смерти (болгары умершему привязывают к пальцам красную нить, живому — черную, а при погребении нити подменяют).

Судьбу ребенка, по южнославянским поверьям, определяют демоны судьбы, которым обычно на третий вечер после рождения ребенка оставляют у колыбели

inslav

угощение, вино, драгоценности. Считается, что предсказание этих персонажей всегда исполняется, поэтому существуют многочисленные былички о том, как человек, подслушавший разговор трех (реже одного, двух, девяти) мифологических существ (обычно — женского пола), определяющих судьбу новорожденного, пытается спасти его от смерти, но не имеет успеха (например, юноша, которому суждено утонуть в колодце в день свадьбы, ложится на закованный досками колодец и умирает).

К характерным особенностям южнославянской с в а д ь б ы относятся двойная структура помолвки («малая» и «большая» помолвка у болгар и македонцев), начальный комплекс свадебных ритуалов, связанный с выпечкой хлеба и символически называемый *засевки, замески* (Болгария), ритуал *Лада*, дублирующий свадебный обряд (восточная Сербия, западная Болгария), многочисленные ритуалы при вводе невесты в дом жениха, ритуал посещения воды (колодца) невестой как заключительный компонент свадебного обряда. Южнославянская свадьба включает много архаических общеславянских признаков, в том числе, наличие свадебного деревца; свадебного каравая; продуцирующие обряды деторождения, связанные с подачей невесте на колени (или на коня, в повозку) маленького мальчика, которого она целует, подбрасывает вверх, качает, одаривает и др.

В структуре южнославянской свадьбы большое значение имеют три обрядовых этапа: сбор и отправление сватов за невестой, празднество в доме невесты, возвращение свадебной процессии с невестой и встреча в доме жениха. В состав свадебной процессии, как правило, входят старейшина («старый сват»), кум, деверь, одна или две женщины (помощницы для невесты), свадебный шутник-затейник, знаменосец и другие свадебные чины. Процессию торжественно встречают перед домом невесты или на границе сельских угодий; в доме невесты совершается свадебная трапеза, во время которой хозяин дома, например, может потребовать от главы сватов покрыть деньгами поверхность свадебного каравая, чтобы была видна «сила дома жениха». Существуют и иные формы символической платы за невесту, например, перед трапезой невесту выкупают и выводят из закрытой комнаты, при этом подменяя ее сначала другими девушками. Многочисленные ритуалы совершаются при отправлении процессии из дома невесты: исполняются специальные свадебные песни, участники свадьбы стреляют из ружей, братья невесты окликают ее, чтобы она обернулась (считается, что в этом случае дети родятся похожими на них). Приданое невесты обычно везут в свадебной процессии, в некоторых областях его привозят позже специально выбранные для этого мальчики-подростки.

Движение свадебной процессии с невестой к дому жениха сопровождается одариванием воды, мостов, если таковые были на пути следования. У дома жениха исполняются продуцирующие и апотропеические ритуалы «ввода» невесты в новый род, семью. Так, невесте дают в руки мальчика, а затем сито с яблоком, которое она перебрасывает через крышу дома. Свекровь ожидает невесту на пороге дома (реже — у очага), дает невесте (или обоим молодоженам) хлеб, вино, и та входит

inslav

с ними в дом, символически принося в хозяйство «плодовитость». В доме невеста дотрагивается до очажных цепей и посуды, затем садится на колени к свекрови, иногда — вместе с мальчиком на руках. Во время свадебного пира совершается одаривание невесты, жениха и его родственников. Тогда же выносят на обозрение и те дары, которые привезены из родительского дома невесты. В конце свадьбы невеста в сопровождении сватов идет к источнику и льет воду из него на руки сватам, за что получает деньги или обещание подарка в виде приплода скота.

В комплексе похоронно-поминальной обрядности южных славян значительную роль играют причитания, которые исполняются сразу после смерти человека как возвещение о случившемся, затем при размещении тела покойного на смертном одре, во время прихода посетителей, при выносе покойного из дома, при спускании тела в могилу и во время последующих посещений кладбища. Причитания включают перечисление заслуг и достоинств покойного, упреки в том, что он рано покинул близких, описания переживаний родственников, просьбы передать привет другим покойным и т.д. В Черногории все провожающие покойного становятся после погребения в круг, посередине находится женщина, оплакивающая покойного (это может быть профессиональная сельская исполнительница причитаний): она стоит, скрестив на груди руки, а во время голошения делает несколько шагов то в одном, то в другом направлении. Каждую строфу причитания повторяет другая женщина, чтобы голосящая имела время для импровизации следующей строфы (импровизация выдерживается в рамках общей определенной схемы).

Когда покойный находится в доме, принято его охранять, чтобы через него не перепрыгнуло какое-нибудь мелкое животное, иначе, по поверьям, он превратится в вампира и будет приходить к своим близким ночью. С той же целью не передают через тело покойного никаких предметов, а перед выносом из дома укалывают иглой, надрезают жилы под коленом и пр. При выносе покойного останавливаются на пороге и стучат три раза гробом о порог. У южных славян вслед умершему при выносе из дома выливают воду, при этом разбивают посуду, в которой была вода рядом с покойным, бросают зерно или камешки, проколотое яйцо, в некоторых регионах — горсть земли. Чтобы душа покойного не осталась в доме, открывают окна, двери, а посуду, лавки и стулья переворачивают. Чтобы умерший не забрал с собой достаток дома, у болгар принято пропускать через пальцы покойного разные виды зерна. Как и у всех славян, в гроб покойному (или в могилу) кладут деньги в качестве выкупа живых от мертвого или в качестве «платы» за перевоз через воду на «тот свет», за место на кладбище и т.п.

Во время движения похоронной процессии на кладбище она несколько раз останавливается на перекрестках, где, по народным верованиям, «отдыхает душа покойного». В горных областях (Далмация, Велебит) существуют специальные места — «почивала», где на камнях останавливается и отдыхает погребальная процессия, показывая таким образом постоянные места отдыха для блуждающей души покойного. В южных регионах Болгарии и Македонии принято строить из

inslav

камней на могиле покойного своеобразный «дом» для души умершего. В северо-западной Словении, южной Македонии, восточной и северо-восточной Сербии, а также в отдельных местах Далмации, Боснии и Герцеговины известен обычай так называемого вторичного погребения покойного: через определенное количество лет (7, 12) кости или только череп покойного извлекают из могилы, омывают водой или вином, заворачивают в полотно и возвращают в могилу. Ареал распространения обычая позволяет предполагать, что это праславянский обычай, заимствованный впоследствии и соседними балканскими культурами.

Библиография

Плотникова А.А. Этнолингвистическая география Южной Славии. М., 2004.

Българска митология. Енциклопедичен речник. София, 1994.

Вакарелски Х. Етнография на България. София, 1974.

Вражиновски Т. Народна демонологија на Македонците. Скопје; Прилеп, 1995.

Дробњаковић Б. Етнологија народа Југославије. Београд, 1960. Део 1.

Етнография на България. Духовна култура. София, 1964. Т. 3.

Зечевић С. Српске народне игре. Порекло и развој. Београд, 1983.

Китевски М. Македонски народни празници и обичаи. Скопје, 1996.

Кулишић Ш., Петровић П.Ж., Пантелић Н. Српски митолошки речник. Београд, 1998.

Недељковић М. Годишњи обичаји у Срба. Београд, 1990.

Словенска митологија. Енциклопедијски речник. Beograd, 2001.

Gavazzi M. Godina dana hrvatskih narodnih običaja. Zagreb, 1939. I–II.

Hrvatska tradicijska kultura. Zagreb, 2004.

Kuret N. Praznično leto Slovencev. Ljubljana, 1998. Knj. 1–2.

Vlahović P. Običaji, verovanja i praznoverice naroda Jugoslavije. Beograd, 1972.

inslav

Глава 47

Народное искусство славян

Г.П. Мельников

Славянские народы, как может быть ни одни народы современной Европы, сохранили в своем искусстве архаические черты, восходящие к эпохе славянской общности, что позволяет говорить об общности народного искусства славян. Многие мотивы, прежде всего орнаментальные, схематически отражавшие картину мира времен язычества, присущи искусству многих славянских народов. Это тот общий фонд, на основе которого формировались специфические черты каждой отдельной славянской культуры, обусловленные историческим развитием этноса, в силу чего они носят инновационный характер. Вместе с тем, соединяясь с архаической праосновой, они образуют с ней синкретическое единство, соответствующее общему синкретическому характеру народной культуры. В ней невозможно отделить ремесло от искусства, поскольку ремесленная продукция, как правило, включает в себя художественный элемент.

Выделить собственно искусство из народной (этнической) культуры, с одной стороны, весьма трудно, так как каждый предмет быта, постройка, обряд и ритуал органично сочетает в себе функциональные и артифицированные элементы. Собственно говоря, славяне до новейшего времени никогда специально не создавали «произведения искусства» в профессиональном понимании этого термина. С другой стороны, выделить артифицированные феномены из этнографического массива довольно легко, ибо именно в них сконцентрированы такие черты народной культуры, как праздничность и связанная с ней декоративность. Артификация в народной культуре постоянно начиная примерно с XVII в. нарастала, что привело в XX в. к возникновению народного искусства как самостоятельной формы изоб-

inslav

разительного, прикладного и театрально-музыкального творчества. В этой связи к концу XX в. резко встал вопрос об аутентизме современного народного искусства. На всем протяжении исторического развития носителем народного искусства было крестьянство, а с развитием городов — также посадское население малых городов и местечек. Из-за социально-демографических и общекультурных перемен к концу XX в., из-за торжества модернизации всех сфер жизни крестьянское искусство стало достоянием прошлого, превратившись в музейную ценность. Место живого народного искусства заняла продукция, которую можно охарактеризовать как сувенирный китч или этно-поп, являющаяся частью массовой культуры. Идет процесс исчезновения, размывания аутентичной народной культуры, народное искусство часто подменяется самодеятельным искусством, т. е. творчеством художников-профессионалов, не имеющим корней в народной традиции. В наши дни сложилась ситуация, которая вынуждает исследователей народной культуры прийти к мнению о том, что сформировался определенный слой культуры, который можно назвать «третьей культурой». Она не входит ни в профессиональную «высокую» культуру, ни в поп-рок культуру, представляя собой конгломерат непрофессиональных форм культуры. В этом феномене уже трудно провести грань между фольклорным и самодеятельным, непрофессиональным и профессиональным. «Третья культура» смешивает самые различные импульсы, влияния и явления, создавая продукт культуры, который вытесняет как традиционную народную культуру, так и профессиональную псевдонародную, созданную в период социализма.

С утратой основного носителя народной культуры — крестьянства утрачивается идентичность народного искусства. В современных условиях деградации деревни и одновременно при остром интересе к национальным культурным традициям, требующем континуитета исконных форм, естественным продолжением народного искусства представляется течение, которое можно охарактеризовать как фольклоризм. Его носители — сельские и городские интеллигенты, иногда художники, осознающие себя как продолжатели народных традиций, воспринятых ими у последних аутентичных народных мастеров или в результате изучения старого народного искусства в музеях.

В славянском регионе, по преимуществу крестьянском, этот общеевропейский процесс идет медленнее. В некоторых славянских странах (Польша, Украина, Белоруссия, Болгария) сохраняется живое крестьянское искусство, как в архаических, так и в модернизированных формах. В целом народное искусство славян — необычайно яркое, разноплановое, мощное по своей энергетике, эстетически чрезвычайно ценное явление, занимающее по своей общекультурной значимости, силе традиций, распространенности и укорененности, безусловно, первое место в народном творчестве Европы.

В основе эстетики народного искусства славян лежат лаконизм выразительных средств при повышенной экспрессии, неакадемичность формы («народный футуризм»), геометричность, а также праздничность, яркость, особая экспрессивная радостность при строгости формы и сохранении формального канона,

inslav

вариативность в рамках канона, четкая конструктивность и богатство фантазии, т. е. гармония функционального и декоративного начал, особая рукотворность, неповторимость каждого артефакта при сохранении общих моделей.

«Культурное общество» Европы открыло для себя народное искусство славян во второй половине XIX в. главным образом благодаря этнографической выставке 1867 г. в Москве и Этнографической чешско-славянской выставке в Праге в 1895 г. Высокой оценке славянского народного искусства во многом способствовали статьи выдающегося русского критика В.В. Стасова.

Типологическая общность искусства различных славянских народов и этносов позволяет рассматривать его не в рамках отдельных современных государств, а по отдельным видам искусства, безусловно, принимая во внимание этническую специфику их бытования и распространения. Необходимо учитывать, что в славянском народном искусстве огромную роль играют два природных материала — дерево и глина, придающие ему особо тесную связь с естественным окружением, в котором исторически существуют славянские народы.

Дерево стало единственным материалом славянской народной архитектуры и самым распространенным в художественных ремеслах. Древнейшие жилые и культовые постройки славян были выполнены из дерева, что объясняется огромными лесными массивами на всей территории, занятой славянами. У славян долго сохранялось сакральное отношение к дереву, выраженное в мифологеме мирового древа. Бытовое и культовое строительство из дерева сохранялось на протяжении многих веков, особенно в таких районах, как Русский Север и Карпаты.

Деревянное жилище у восточных славян (изба, хата) представляет собой дом срубной конструкции из бревен с выпусками «в обло», или без выпусков — «в лапу», с двускатной крышей, в некоторых регионах с коньком или птицей, что соотносит его с космически-природными силами. Дом может быть одно-, двух- или трехкамерным (сени, клеть, хата). Жилая комната прямоугольна, в ней проходила основная жизнь семьи (кроме сельскохозяйственных работ). Изба — это целый мир предметов, связанных с бытом и мировоззрением человека. Каждый ее элемент семантичен и имеет четко обозначенное место и функции. Конечно, типы жилых построек и наполнения интерьера варьируются по регионам, оставаясь в принципе в рамках одной схемы. В избе несколько функционально-смысловых доминант, определяющих сакральный смысл человеческого жилища. В одном из углов находится печь, где помещается очаг, готовится пища, греются люди, т. е. это место, обеспечивающее продолжение жизни. Печь глинобитная, что связывает ее семантику с мифологемой земли. По диагонали от печи находится почетное место — кут, в углу восточной стены помещается «красный угол» с иконами — сакральный центр жилища у православных. Центром интерьера служит стол — место сбора всей семьи за общей трапезой как символ единения малой группы людей. Сбоку размещаются лавки и полати — место ночного отдыха. Расположение предметов в интерьере функционально детерминировано, поэтому удобно. Многие предметы из дерева покрыты резьбой, некоторые — росписью. Функция

inslav

такого декора двояка: сакрально-охранительная и чисто декоративная, создающая праздничную ноту́ в довольно темном интерьере. Снаружи жилые дома во многих регионах России украшены затейливой резьбой наличников, а в Поволжье в дополнение к ним еще и лицевыми досками с антропо- и зооморфными изображениями. В технике глухой резьбы достигался эффект сочной формы, пропильная резьба становилась деревянным кружевом. В целом такие дома у русских приобретают вид теремка, изобилующего деревянным декором.

Жилище окружает комплекс хозяйственных построек — двор, архитектура которого лаконична и строго функциональна. Большими размерами отличаются амбары, а также отдельно стоящие мельницы — водяные и ветряные.

Сруб остается основой и в церковном строительстве в сельской местности, расцвет которого приходится на XVIII–XIX вв. В Карпатах складываются различные этно-региональные типы деревянных церквей (бойковские, лемковские, гуральские, гуцульские и др.), чрезвычайно органично вписанных в горно-лесной ландшафт. Основой их является сруб с 6 или 8 углами. Перекрытия восьмериков имеют ряд уменьшающихся «этажей» с выступами кровли — заломов. Нижний «козырек» — опасанье, выдвигаясь далеко вперед, охраняет фундамент здания от осадков и позволяет также укрываться от них прихожанам. Близость к природе усиливается благодаря покрытию гонтом, хорошо сохраняющим фактуру и цвет дерева. В Галиции и некоторых других районах в XVIII в. широко распространяется тип трехсрубной церкви, где центральный сруб является доминирующим. Такие храмы необычайно живописны благодаря сложной игре объемов. На народную архитектуру Карпат сильно повлиял стиль барокко. Деревянное культовое зодчество распространено и к востоку, и к западу от Карпат, охватывая значительную часть современных Украины и Белоруссии, а также Польши, восток Словакии, реже встречаясь в Чехии. Другой эпицентр деревянных церквей — Русский Север, где они имеют более четкий, графический силуэт и конструктивно близки к северной деревянной избе.

У западных славян деревянные жилые дома и хозяйственные постройки, имеющие каркасную конструкцию, испытали влияние городской архитектуры и немецкого типа строительства (фахверк). Они иногда бывают двухэтажными, построенными из досок и тщательно отделанными. Декор деревянных панелей отсутствует. В Болгарии деревянная архитектура жилых зданий, приобретшая своеобразные барочные формы, расцветает в XIX в. (см. т. II, с. 564–566). Внутри болгарское народное жилище отличается наличием некоторых восточных черт, повышенной колористической яркостью, активным использованием декоративной резьбы по дереву.

Деревянная утварь, при всей ее функциональной простоте, совершенна по архитектонике формы, часто лаконично украшенной резным орнаментом. Деревянные предметы (мебель, утварь) в деревянном жилище образовывали «деревянный мир» сельских жителей, подчеркивавший экологическую гомогенность природной среды и производственно-эстетической деятельности человека. Семантика резно-

inslav

го орнамента на хозяйственных предметах восходит к мифологемам дохристианских времен, как основные элементы используются солярные знаки и растительный орнамент. У этносов, живущих в горах (гуцулы, гуралы, болгары), получило распространение выжигание по дереву. Выжженный архаичный, простой по контуру орнамент колористически удачно сочетается с необработанной поверхностью деревянного изделия. Сложная техника деревянной инкрустации распространена в искусстве гуцулов, так же как и специфическая строго геометрическая резьба, прославившая Гуцульщину еще во времена Австро-Венгерской монархии. Щепная птица, подвешивавшаяся к потолку как оберег дома, известна у многих славян от Русского Севера до Словакии и Чехии. В Малой Польше и Белоруссии ее заменяет «паук» — сделанное из соломки геометрическое сооружение, представляющее, по сути, модель мироздания. Деревянная посуда, первоначально не декорировавшаяся, с конца XIX в. приобретает праздничный характер благодаря резьбе и яркой росписи и превращается тем самым из бытового предмета в художественный, в принципе уже выходящий за рамки повседневного пользования. Такую эволюцию претерпела деревянная ложка в России (хохломская и печорская), а также посуда хохломских промыслов. Туеса, короба, коромысла, рубели, прялки, сани, санки, дуги в быту русских, особенно на Севере России, благодаря декору создавали радостную атмосферу. Деревянная мебель (шкафы, сундуки, столы и лавки, колыбели и др.) предоставляла плоскости для яркой росписи. На Русском Севере применялись геометрическая и биоморфная роспись, встречались зооморфные изображения; у чехов, поляков и белорусов доминировала цветочная роспись, восходящая к стилю барокко, что в XIX в. дало такие яркие по колориту феномены, как роспись чешских шкафов и белорусских (жлобинских) сундуков. У западных славян, в особенности у чехов, изделия из дерева таких ремесленников, как бочары, бондари, колёсники и т.п., лишены декора, но их строго утилитарная форма придает им новое эстетическое качество, близкое к современному функционализму. Переходной формой от бытового предмета к собственно скульптуре являются ульи, которым у русских, чехов, поляков, лужицких сербов придавалось зооморфное (медведь) или антропоморфное подобие. Резьба ульев всегда гротескна и остро выразительна.

В славяно-католическом ареале уже со времен барокко начала распространяться деревянная сакральная скульптура, приобретшая свои специфические формы как вид народного творчества в конце XIX — первой половине XX в. Для нее характерны приемы крупной резьбы, монументальное звучание при небольших размерах, лаконизм, наивная, примитивная выразительность, мощная экспрессия, достигаемая деформацией, обобщенная трактовка объемов. В сюжетах первое место занимают Богоматерь с Младенцем, пьета, распятый Христос, часто встречаются Адам и Ева в раю. Чем примитивнее скульптура, тем она более выразительна, тем сильнее над барочным архетипом доминирует крестьянская эстетика, впитавшая в себя христианскую этику: тяжелая крестьянская доля ассоциируется с мучениями Спасителя. Может быть, в этом следует искать объяснение того, что именно у словаков крестьянского этноса, наиболее подвергавшегося эксплуатации, траги-

inslav

ческие мотивы в сакральной скульптуре наиболее ярко выражены в остро динамических, по сути, экспрессионистских формах. Польская народная скульптура более повествовательна. Это качество, вместе с более реалистическими формами, становится основным в светской мелкой деревянной пластике, особенно распространенной в регионе Карпат. Фигурки пастухов, орлов и тому подобного весьма жизненны и рассчитаны на продажу городскому населению, поэтому учитывают его вкусы. Интересное сочетание реалистическо-бытовой пластики с сакральной сферой демонстрируют вифлеемы — рождественские многофигурные композиции, достигшие наибольшей популярности и сложности форм в чешской культуре. Иногда они достигают огромных размеров и представляют собой целые сооружения с десятками и сотнями фигурок (ангелы, святые, крестьяне, пастухи, рудокопы, кузнецы и т.п.), приводимых в движение сложным механизмом, как в знаменитом Тршебеховецком вифлееме (1880–1926). Изготовление вифлеемов (из разных материалов) приобрело у западных славян массовый характер, став одним из ярчайших показателей народной религиозности. Специфически польской, точнее, краковской, разновидностью вифлеемов являются шопки — сооружения до 3 м с применением фольги, сочетающие сцену Рождества с архитектурным навершием, напоминающим башни Кракова. В православном ареале народная деревянная скульптура получила определенное распространение как церковная в XVII в. на Севере, хотя, скорее, ее следует считать формой промежуточной между профессиональным и фольклорным искусством. То же относится и к знаменитой пермской скульптуре с ее барочными формами западноевропейского происхождения, которые в соединении с приемами народной пластики дали уникальный результат по яркости, праздничности и динамичности образов. Сакральные изделия из дерева повсеместно окружали крестьянина: от деревянного храма, деревянных икон и распятий до кладбищенских[1] и придорожных крестов и часовенок, от колыбели до гроба, в росписях которых часто применялись сходные цветочные мотивы (барочные расписные гробы, являющиеся величайшей редкостью, имеются в чешских и польских музеях). Именно дерево и изделия из него связывали в крестьянском сознании «этот» и «тот» свет. Благодаря народной сакральной скульптуре также возник идейный, духовный, эстетический и образный мост между «высоким» искусством и миром народной эстетики; он делал своим, родным и понятным, христианское искусство для массы крестьян, вносившей в это искусство свои чувства и острое ощущение формы.

Особый мир представляет собой народная деревянная игрушка, связанная со сферами пластического искусства, игры и народной педагогики. Ее формы лаконичны и выразительны, всегда обобщены и часто условны. Делавшаяся первоначально в семье, она затем стала предметом специальных промыслов. В начале XX в. многие знаменитые художники (С. Малютин, В. Серов в России, В. Шпала в Чехии) внесли свой вклад в эстетизацию и создание новых форм игрушки. Иг-

[1] Особенно выделяются своим праздничным звучанием резные росписные кресты на кладбище в Детве (Словакия).

inslav

рушки для христианских детей очень просты, но по своей семантике восходят к дохристианским сакральным представлениям. Это относится и к «панке» — севернорусской феминообразной балвашке, и к различным вариантам коня-каталки и коня-качалки. В России особое распространение получила посадская и ярмарочная игрушка, центром которой в XIX в. становится Сергиев Посад. Освященная именем главного русского святого — Сергия Радонежского, по преданию делавшего щепную игрушку, она становится эталоном народного творчества. Сергиево-посадская игрушка подражает немецким образцам (щелкунчик, солдатики, архитектурные модели лавры, стадо, куры на кругу и др.), но вносит в них русскую народную эстетику. Особо любимы детьми были жанровые фигурки из папье-маше. Там же и в соседнем с. Богородском существовала более древняя маховая резьба по дереву. В этой технике, возрожденной в наши дни А. Варгановым, выполнялись всевозможные жанровые фигурки. С. Богородское в XX в. стало центром изготовления деревянной игрушки с движением, диапазон которой — от одной фигурки на подставке до многофигурных композиций, тематика в основном новая: советская или потешные сценки с медведями. От лаконизма «Кузнецов» и «Медведя-дергунчика» конца XIX в. богородская резьба эволюционировала к натуралистической описательности, по природе своей чуждой народной эстетике, превратилась в сувенирную продукцию. В конце XIX в. были популярны бирюльки — крошечная токарная посуда, развивавшая подвижность детских пальцев, делавшаяся в нескольких деревнях Подмосковья.

Чисто народной по эстетике, архаической по манере, но инновационной по темам и связанным с ними формам, является топорная игрушка, возникшая в 1930-е гг. (д. Федосеево Нижегородской обл.), достигшая своего апогея в творчестве З. Кокурина в 1970-е гг. и исчезающая к концу XX в. Автомобили, трамваи, самолеты, пароходы («фельянчики»), качели, карусели, упряжки, всадники, мельницы, игрушечные топоры, утюги, мебельные наборы, бабочки-каталки составляли ассортимент федосеевской игрушки, высекавшейся топориком из дощечек, затем окрашиваемой в желтый или красный цвет с нанесением легкого растительного орнамента. Соединение архаизма и новаций представляло собой успешную адаптацию крестьянского искусства к потребностям рынка. Этими же свойствами обладает городецкая резная игрушка Красноярових (кони, упряжки, человеческие фигурки и др.), продолжая традиции нижегородской игрушки XIX в. Аналогичные формы (карусель, телега, упряжка, каталка) ручной резьбы, но с более яркой раскраской есть в промыслах других славянских регионов: Яворов (Львовщина), Бельско Бяла (Польша), в Хорватии. Элементы игрушки и наивной скульптуры объединены в произведениях гениальных русских самородков В.Н. Зазнобина, Ф.А. Жильцова, М.Д. Королева, а также ряда польских и словацких мастеров, работавших в 1960–1970-е гг. Чешская деревянная игрушка иного плана — это маленькие, сделанные на токарном станке фигурки, часто с движением. Их формы благодаря технике геометричны, округлы, спокойны, тяготеют к эстетике чешского кубизма, хотя игрушка в этих формах возникла раньше, в XIX в. В наши дни развивается токарная

inslav

игрушка (фигурки людей, животных, драконы, машины и т. д.) малых фирм, наполненная изобретательностью и юмором, игровой стихией, импонирующей детскому восприятию, игрушка развивающая, противостоящая унифицированной западной индустрии игрушек-страшилок и сентиментально-пошлых барби.

Новые импульсы развитию русской деревянной игрушки дала матрешка. Возникшая в среде профессионалов-художников и меценатов как лабораторный опыт по расширению тем и форм народного творчества в начале XX в., она с 1960-х гг. стала международным символом русской идентичности, выродившимся в китч к концу века. Сергиевопосадская и семёновская матрешки сувенирно-профессиональны, налажено их массовое производство. Подлинно крестьянскими стали матрешки и другие токарные расписные игрушки (особенно интересны птички-свистульки и пасхальные яйца) Полховского Майдана и Крутца (Нижегородская обл.), роспись которых представляет собой вариант наивной крестьянской живописи (ее делают только женщины — «красильщицы»). На Севере как погремушки-обереги применялись шаркунки — полигональные сборные из мелких деталей объемы с камешками внутри. Полхмайдановские погремушки с навершием в виде матрешки делают и сейчас.

К изделиям из дерева примыкают по материалу, но не по технике изготовления изделия из бересты и плетение из прутьев и лозы. Береста, в силу естественных причин, особое распространение получила на Русском Севере и в северном Поволжье. Берестяные туеса, короба, кошели, пестери и другие емкости, лапти относятся к бытовым предметам. Однако из бересты делали и игрушки (мебель), и посуду — солонки в форме утиц, бутылочки. Береста — материал трудоемкий, но отличающийся не только экологичностью, но и эстетическими свойствами — особой теплотой, мягкостью, спокойным желтоватым цветом, геометрической пластичностью. В Великом Устюге развился промысел художественной резьбы по бересте, дающей выразительное силуэтное изображение. Плетение корзин было распространено повсеместно. Существовали как крестьянские архаические формы корзин, так и более конструктивные монастырские и более «цивилизованные» городские. В пределах одного технического решения корзины весьма разнообразны по формам в зависимости от их предназначения. Лозоплетение также было широко распространено, особенно в бассейнах рек (восточные земли — «кресы» — бывшей Речи Посполитой и др.). Раньше почти повсеместно плели кукол из соломки, во второй половине XX в. эта традиция дала мощный всплеск в Белоруссии, выдвинув целый ряд выдающихся мастериц, а также уникальную русскую мастерицу Е.К. Медянцеву (Пензенская обл.). Почти у всех славян плели спиралевидные предметы, связанные с праздником «последнего снопа», хранившиеся в доме весь год и, с формальной точки зрения, вносившие разнообразие в прямоугольную структуру жилища.

Керамика принадлежит к древнейшим явлениям как славянской, так и мировой, культуры. По керамике типа Прага-Корчак (VII в.) датируют расселение славян в Центральной и Восточной Европе. Уже в этой ранней керамике обозначи-

inslav

лись черты, характеризующие в дальнейшем всю славянскую керамику: простота, лаконичность форм, весьма грубая формовка, толстые стенки сосудов, отсутствие (за некоторыми исключениями) тисненого или нанесенного орнамента. Первоначально керамика была черной (задымленной или чернолощеной), с позднего Средневековья появляется поливная керамика. Полива придала сосудам сдержанное колористическое звучание, лишь подчеркивавшее архитектонику их форм, чрезвычайно разнообразных видов, что зависело от их бытового предназначения. С XIX в. появляются более замысловатые формы (сосуды в виде зверей, человеческих фигур), сложно орнаментированные сосуды, яркая полива. Керамическая посуда стала делиться на повседневную и декоративную, украшавшую жилище. Для этой цели даже появился специальные вид керамики — декоративные тарелки, ставившиеся на специальные полки. Наиболее декоративно-праздничное звучание присуще керамике Украины, основные центры которой — Закарпатье (Косов) и Полтавщина (майолика Опошни). Множество гончарных промыслов на всех славянских территориях, каждый из которых обладает локальным своеобразием, устойчивость архаических форм, глубокая и длительная инкорпорированность в традиционный быт, декоративная специфика, сохранение гончарным искусством крестьянского характера выделяют керамику славянских стран (кроме Чехии и Словакии) на фоне адаптировавшейся к городским вкусам западноевропейской керамики, придавая ей аутентичную ценность. Наиболее архаичные формы сохраняются почти до конца XX в. в русской и польской керамике. Повышенной декоративностью отмечены керамика Скопина, Киевщины, Гуцульщины, бусинская керамика Болгарии, ходская керамика (полуфаянс) на западе Чехии. Фаянс как более цивилизованная форма керамического производства, пришедшая из Германии, получила с XVI в. распространение в Моравии и Западной Словакии, куда переселились «габаны» — протестантская секта, жившая крайне замкнуто. Габанская керамика, уже утратив этноконфессиональную замкнутость, до сих пор сохраняет ренессансно-барочные формы. Кроме парадных сосудов в голубой и розовой гамме мастера делают наивно очаровательные фигурки людей, целые жанровые композиции, которые следует рассматривать как народную фаянсовую скульптуру малых форм (Ф. Костка и И. Бизмайер в Словакии). Тупесы и Модра сохраняют значение крупных центров фаянса. В России аналогом может служить Гжель, возникшая в XVIII в. и возрожденная усилиями профессиональных мастеров прикладного искусства в 1960-е гг. уже в иных, более современных формах. Синяя кобальтовая роспись, затейливые формы посуды, несколько ироничные фигурки, общее декоративное изящество придают этому промыслу, чрезвычайно популярному, устойчивые черты.

С XVI в. известны изразцы, сначала монохромные (коричневые или зеленые), с XVII в. полихромные, украшавшие печи (Чехия, Россия) и наружные стены церковных и светских зданий (московские работы белорусских мастеров «ценинного дела», изразцы церквей Ярославля и Костромы). Гениальным выражением народной эстетики в изобразительном искусстве стали сюжетные поливные

inslav

изразцы О. Бахматюка (1820–1882), воплотившие специфику не только Гуцульщины, но и всего славянского макрорегиона и шире — крестьянского «наивного» мировидения.

Значительной спецификой обладает глиняная игрушка, особенно распространенная у русских всех регионов Европейской России и восточных украинцев, но встречающаяся также у украинцев Молдавии, белорусов, словенцев. Русская игрушка имеет наиболее архаические черты, очевидно, восходящие к языческой ритуальной пластике. Ее главные сюжеты — баба, всадник, конь, птицы, иногда другие животные. Форма свистульки придает игрушке фоничность, связанную с ритуалами вызывания весны (праздник Свистунья в Вятке). Довольно давно (XVII в.) появилась городская жанровая игрушка (Москва), развившаяся в конце XIX – начале XX в. в ряд посадских промыслов (дымковская игрушка Вятки, романовская игрушка Липецка). Однако господствующее положение принадлежит крестьянской игрушке, изготавливающейся в нескольких центрах, имеющих каждый свою четкую специфику. Игрушка до середины XX в. сохранилась крайне фрагментарно, поэтому судить об этом виде искусства можно по фигуркам 1960–1980-х гг., когда происходил новый подъем этого вида творчества. Последнее поколение мастеров-игрушечников было апогеем и финалом развития глиняной игрушки в России. Наряду с чертами, общими для каждого из центров игрушки, в ней весьма ощутимо авторское начало, как, например, в произведениях лучших игрушечников У. Бабкиной, Шевелёвых, Т. Зоткина и В. Зоткина, А. Трифоновой и А. Гавриковой, У. Ковкиной и О. Дериглазовой, И. Гункина, сестер Н., О. и Е. Гончаровых, А. Житнухина, В. Лямзина, П. Иванова, В. Сироткина, П. Тимофеевой, Т. Кондрашова, А. Силкиной, М. Королёвой, И. Листова, В. Есина, А. Карповой, А. Дербенёвой, Е. Евдокимовой, наиболее выразительно представлявших такие центры, как Каргополь, Абашево, Хлуднево, Кожля, Романово, Старый Оскол, Вельск, Карачун, Костромская обл., Жбанниково, Александрово-Прасковьинка, Демидово, Вырково, Филимоново. При всей историко-культурной, этнографической и, главное, эстетической ценности русской глиняной игрушки, наиболее распространенным центром которой остается Дымково, она еще не заняла подобающего ей места одного из главных феноменов русского народного искусства, очевидно, в силу приверженности массового восприятия к более профессионализированным, «цивилизированным» формам народного искусства.

Украинская игрушка, главным образом опошненская, весьма дифференцирована: архаические формы с пятнистой раскраской без поливы соседствуют в ней с жанровыми фигурками-статуэтками, часто юмористическими, приближающимися к мелкой городской пластике. Ведущие позиции в игрушке Опошни занимает династия Пошивайло.

Из **стекольных промыслов** наибольший интерес и ценность представляют чешское (богемское) стекло и гутное стекло Украины, сохранившие, каждый по-своему, барочные черты. Украинские сосуды-«медведи» совмещают четкость формы с живописностью налепов и монументальностью общего решения.

inslav

Одним из старейших ремесел у славян является **кузнечное ремесло** и связанное с ним **ювелирное искусство**. Его архаические формы закрепились у южных славян (болгары, македонцы, сербы, черногорцы, боснийцы), женские и мужские украшения (для частей тела и для костюма) которых отмечены влиянием восточных форм, принесенных на Балканы турками. Вообще воздействие последних на бытовую культуру народов Балканского полуострова чрезвычайно значительно, что объясняется многовековым господством Османской державы. Очень ярко это проявилось в убранстве жилища и в металлической посуде, имеющей выраженные восточные формы. Украшения из металла весьма разнообразны, в них используются также полудрагоценные камни, цветное стекло, бисер, монеты и др. Если для женщин характерны серьги, подвески, ожерелья, бусы, пряжки поясов, то для мужчин — нашивки на верхнюю одежду, пряжки и, конечно, холодное оружие. Его декор с применением разных техник весьма лаконичен, он подчеркивает саму форму предмета. Это же относится и к топорикам горских этносов, как на Балканах, так и в Карпатах, особенно в районе Татр. Вообще народный металл более развит в скотоводческих, чем в земледельческих районах.

Изделия из металла повсеместно применялись в быту, особенно в конской сбруе и упряжи, но они часто лишены эстетических черт, за исключением художественно сделанных решеток, чешских, северорусских, псковских и новгородских подсвечников, парадной посуды (кумганы, кружки, кувшины у восточных и западных славян), дверных замков, засовов и петель, валдайских колокольчиков. Высокую художественную ценность имеют специфически русские самовары XIX в. и изделия из проволоки словацких дротарей, успешно занимавшихся своим бродячим промыслом от России до США. Оригинальные навершия печных труб из просечного железа в XX в. встречались в Центральной России, на Урале и в Сибири у русского населения. Особым видом русского искусства стала литая из меди старообрядческая иконка XIX в., характеризующаяся обобщенной трактовкой мелких форм, цельностью сложной композиции, выразительностью контура. Цветовой акцент ей придает применяемая иногда темно синяя эмаль.

Изделия из кожи широко применяются у скотоводческих народов, особенно в регионе Карпат. Из кожи делали детали костюма, некоторые виды утвари и главным образом обувь, украшая ее металлическими или цветными кожаными набойками.

Народная **роспись** как вид изобразительного искусства весьма разнообразна и распространена у восточных, западных славян и словенцев. Можно говорить о двух видах народной живописи — орнаментальной, цветочной и сюжетной. Часто на одном предмете они дополняют друг друга, создавая с резьбой по дереву, формами мебели или предметов гармоничную, праздничную по звучанию композицию. Народное искусство не знает станковой картины как вида творчества. «Картинки» располагаются на предметах, поэтому их размеры и конфигурация обусловлены формами предмета. Орнаментальная роспись более древняя, ее самые ранние образцы восходят к эпохе барокко. Используются яркие локальные цвета, формы бу-

inslav

кетов или цветочного орнамента пышные, но четкие несмотря на применение кистевой техники. Наивно-радостное мировосприятие, свойственное народной культуре как целостности, в росписи проявилось наиболее выразительно.

Цветочная роспись сплошь покрывает лицевые и боковые поверхности шкафов, сундуков, ларей на Русском Севере, у чехов, поляков, белорусов, иногда переходит на внутренние стены жилища и белые плоскости печей, как в некоторых местах на Урале, в Польше (Залипье), особенно на Украине, расцвечивает части наружных стен, располагаясь около окон (Каргополье, Детва в Словакии) или крыш (Пловдив, Копривштица в Болгарии), т. е. в наиболее сакральных частях дома. Благодаря цветочной росписи в жилище проникает мотив священного сада-Рая.

Его отражением является такое специфическое явление, как роспись русских прялок XIX – начала XX в. (Север, Городец), в которой также присутствуют бытовые мотивы, очевидно, замещающие сакральные изображения. Прялка в целом предстает как единый артефакт, где каждый компонент строго семантичен: ножка символизирует мировое древо, роспись на верхней лопасти — райский сад (в прялках с. Борок появляется мотив саней, запряженных горделиво выступающими лошадьми, в городецких прялках, посадских по типологии, это место занимают идиллические сцены чаепитий, гуляющих пар и т.п.), над ней — ряд шишечек-городков, символизирующих небесную сферу. Каждый центр изготовления прялок, а делали их не в каждой крестьянской семье и деревне, а лишь специалисты в ряде сел, имеет свои особенности. Так, в северодвинских прялках более выражен мотив райского сада, в мезенских с их специфическим красно-желтым колоритом — зооморфные изображения, преимущественно коней и всадников, напоминающие больших насекомых, вологодские прялки украшены растительно-цветочными, менее стилизованными изображениями, городецкие — жанровыми сюжетами. Современная живопись Городца украшает шкатулки больших размеров, разделочные доски, резную игрушку-обманку, ее основной мотив — праздничное гулянье в различных вариантах. Мастера стремятся сохранить аутентичную манеру росписи и традиционную систему образов.

Жанр народной картинки представлен также словенской живописью на ульях (первая половина XIX в.), являющейся, пожалуй, первым по времени феноменом народной сюжетной, бытовой живописи у славян. Все разнообразие тем и сюжетов здесь сводится к быту словенских крестьян, иногда встречаются наивно-иллюстративные воплощения поговорок. Все изображения окрашены добрым юмором. С эпохи барокко ведет свое происхождение жанр иконы на стекле, пришедший из Тироля, но ставший центральным явлением народного сакрального искусства во всем Карпатском регионе и даже шире — вплоть до Чехии. Для икон на стекле XIX – начала XX в. характерны яркие, радостные краски с превалированием красного, быстрый, обобщенный мазок, крайнее упрощение формы, сводящее все детали к нескольким характерным чертам. Иконы писались в массовом масштабе и предназначались для жилых помещений, в которых своим колоритом создавали радостную священную доминанту в весьма темном интерьере. Иконы на стекле послужили об-

inslav

разцом для светской живописи на стекле, которая во второй половине XX в. стала заметным явлением народного искусства у словаков и западных украинцев.

Синтез сакральной и светской сюжетики демонстрируют так называемые расписные шалаши из Средней Словакии, которые писали акварелью на длинных рулонах бумаги шахтеры для рождественского украшения своих домов и шахт в первой половине XX в. В них господствуют идиллические настроения, созерцание родной природы, пастушеские сцены. Поражает органическое чувство природы, связи с нею человека и животных, выраженное не крестьянами, а горными рабочими, в чем можно видеть ностальгию пролетаризируемого словацкого крестьянства. Картины на бумаге, будь то цветы-букеты или условно-жанровые и пейзажные композиции, напоминающие детский рисунок, стали особым видом народного творчества на Украине в XX в., дав целый ряд имен выдающихся художниц, самой оригинальной из которых была М. Примаченко (1908–1997), воплощавшая наивизм, фантастичность, сказочность тематики в плоскостных, иногда развернутых как фриз предельно ярких по колориту изображениях. В ее живописи наиболее ярко проступили архетипы архаического сознания. Ей удивительно органично удалось совместить их с эстетикой профессионального модернистского искусства XX в. Роспись интерьеров хат на Украине дала интересную модификацию: она перешла на деревянную декоративную посуду и панно. Центром этого искусства стала Петриковка.

В России в XIX в. возникли два центра росписи металлических подносов — Нижний Тагил и Жостово под Москвой. Жостовская роспись, получившая широкое признание с 1970-х гг., отличается яркостью и пышностью цветочных композиций, их идеальной вписанностью в круглую или овальную форму подносов, используемых как декоративные панно.

Искусство хохломы (стиль росписи декоративной деревянной посуды назван по одной из деревень целого «куста» этого промысла в Нижегородской обл.) ведет свое начало с XVII в. Оно выработало устойчивый набор технических и художественных приемов травной росписи по золотому, красному, реже черному фону, создающих, вместе с причудливыми формами сосудов, особый праздничноторжественный колорит. Поражает виртуозность тонкого мазка, точность детали спиралеобразных композиций. Форма сосуда-утки, очевидно, восходит к братинам Древней Руси или к скульптурам на носах ладей варягов, шедших по Волге, поскольку хохломские утицы, как нам представляется, типологически очень близки к аналогичным изделиям норвежцев. Хохлома подразделяется на сёминскую и семёновскую. Первая остается кустарным крестьянским искусством, давшим такого великолепного мастера, как С. Веселов, в нем часто встречается солярная символика. Вторая давно уже стала профессиональной, перешла на современную техническую основу, производит массовую продукцию, ставшую этнорепрезентативным сувениром, часто весьма манерна, хотя в работах ведущих художниц промысла сохраняются лучшие черты исконной хохломской росписи, являющейся, как и многие другие, своеобразной модификацией топоса райского сада.

inslav

С XVII в. ведет свою родословную русский лубок, рисованный и печатный, существовавший до начала XX в. как «народная картинка» и давший название целому стилю графического искусства. Для него характерны лаконичная выразительность, простота и наивность, гротескность, широта тематики. Некоторые из этих черт присущи также болгарской народной гравюре — «штампам».

В 1920-е гг. в Советской России в связи с антирелигиозной политикой большевиков исчезает искусство иконописных промыслов. Мастера-иконописцы находят новое применение своему творчеству: возникают «русские лаки» — роспись в иконописном стиле на коробочках из папье-маше, покрываемая лаком. Эта техника была позаимствована у фабрики Лукутиных в подмосковном Федоскине. В Палехе, Холуе, Мстере развивается это новое искусство, профессиональное по своим принципам, но официально относимое к народному, ставшее «визитной карточкой» народного искусства СССР. Оно очень противоречиво: сохранение иконописности, с одной стороны, способствовало континуитету культуры, с другой стороны, противоречило новой сюжетике, далекой от христианства, тем самым профанируя иконописные формы. Советские сюжеты не привились в этих промыслах, лучше удавались сказочные темы. Виртуозная техника мелко детализированного письма, уникальность самого явления снискали ему большую популярность в стране и за рубежом.

К народной живописи близки вырезки из бумаги, называемые в Польше выцинанками. Именно Польша, точнее, Курпе и Лович, наряду с Китаем, является мировым центром художественных вырезок из цветной бумаги, откуда этот вид творчества пришел в Белоруссию и Украину. Выцинанки насыщены древнеславянской символикой. Мотив симметрии, изображения мирового древа, снежинок отсылают нас к архаическим представлениям. При простоте технологии и формы поражает виртуозность контура, четкость композиционных решений. Первоначально предназначавшиеся для украшения жилища к праздникам, они сейчас стали самостоятельным жанром, в котором также делают поздравительные открытки, наклеивая рядом или один на другой кусочки бумаги разных цветов, складывающиеся в изображения цветов, животных и людей.

Текстильные изделия у всех славянских этносов характеризуются чрезвычайным разнообразием и яркой колористической гаммой. Ткачеством, вышивкой, ковроделием, кружевоплетением, лоскутным шитьем, изготовлением текстильных кукол у славян всегда занимались только женщины. Богатство славянского текстильного искусства свидетельствует о большой одаренности славянских женщин, о присущем им глубоком эстетическом чувстве. Поскольку практически каждая крестьянка делала текстильные изделия, то, учитывая массовый характер такого домашнего производства, можно говорить о том, что именно женщины были главными носителями эстетического начала в народной культуре, именно их художественные изделия наполняли домашнее жизненное пространство сельского человека.

Различные техники, в том числе сложные, применялись при изготовлении домотканых изделий. С конца XIX в. в деревню активно проникают фабричные тка-

inslav

ни, к концу XX в. деревенский ткацкий станок — уже этнографическая редкость. Домотканые полотенца (рушники) предназначались для ритуалов и украшения дома, поэтому ткались с особой тщательностью, в них доминирует красная нить. Наоборот, половики-дорожки, очень распространенные на Севере и в Центре России, весьма скромны по цвету, что объясняется их хозяйственным предназначением. На спицах делают половички-«кругляши», в своем декоре сохраняющие на Русском Севере исконную солярную символику.

Наибольшей архаичностью у всех славян отличаются сюжеты вышивок, на которых можно увидеть солярную символику, мировое древо, геометризованные изображения женщины и коня, часто всадников, львов, птиц, растительный орнамент. Вышивки обладают большим количеством узколокальных особенностей, значительно отличающихся по набору изобразительных элементов. Вышивкой украшались полотенца и некоторые части традиционного женского и мужского костюма. Поражает изобретательность вышивальщиц, создавших огромное число вариантов ограниченного набора образов, тем и сюжетов. Эпицентры искусства вышивки — Русский Север, Тверская земля, южнорусский регион, в которых преобладают фигуративные изображения, в том числе встречаются кресты и двуглавые орлы как символы христианской веры и государства; Гуцульщина, Белоруссия, где господствует геометрический орнамент; Болгария, где сочетаются геометрический и растительный типы орнамента. Значительные восточные влияния наблюдаются в народном текстиле Сербии, Боснии и Герцеговины.

Очень разнообразны типы славянских ковров. У южных славян и на Западной Украине под турецким влиянием появились килимы — безворсовые ковры с восточным геометрическим орнаментом. В Родопах и Украинских Карпатах у пастушеского населения существует специфический вид длинношерстных монохромных (Закарпатье) или разноцветных (Родопы) ковров (укр. лижник) из козьей шерсти. В Курской области в советское время ткали большие настенные ковры с весьма реалистическими изображениями крупных красных цветов («розы»). На Русском Севере в технике лоскутного шитья делали одеяла, настенные ковры-панно, отличающиеся прекрасным чувством абстрактно-геометрических пропорций и приглушенных цветовых сочетаний.

Влияние западноевропейских кружевных промыслов привело к возникновению этого искусства в некоторых славянских регионах. Вязание кружев спицами и крючком, небольшого размера фигуративные изображения, ленточное кружево для одежды, салфетки и скатерти характерны для чешского кружева (Вамберк). Русское кружево (вологодское, елецкое и др.) плетется особыми деревянными палочками — коклюшками. Для него характерны мотивы цветов и снежинок, ювелирно тонкая работа. Михайловское кружево отличается использованием красных нитей. Золотное шитье известно у всех славян (особенно в Тверской области России, Хорватии, Воеводине), оно активно использовалось в церковной и светской одежде, придавая ей торжественное звучание.

inslav

Одна из наиболее древних областей применения текстиля — изготовление домашней деревенской куклы. Этим мастерством ранее владели почти все жительницы деревень, сел и посадов. Для русской народной текстильной куклы характерны крайне простые формы, использование элементарной технологии (куклы-«закрутки»,«столбушки»),отсутствиеизображенийчертлица.Тряпичнаякукла — прежде всего предмет детской игры, этно-сувенирный характер ее одежды появляется позднее под влиянием города. Такие куклы сейчас делают многие народные мастерицы России и Болгарии, тогда как исконная тряпичная кукла вместе с ее ритуальными, игровыми и воспитательными функциями осталась в прошлом.

Необычайно богат и разнообразен **славянский народный костюм**. По своей красочности и конструктивной сложности он не имеет равных в Европе. Он обладает четкими этно-региональными особенностями. Так, мужские богато расшитые куртки-безрукавки пастухов, живущих в горах, однотипны и в Гуцульщине, и в Закопане, и в горных районах Балкан (например, Хорватское Загорье). Архаические типы народной одежды, сохраняющие древнеславянскую символику и семантику, были в XIX в. распространены в «медвежьих углах» по всей славянской территории. В начале XX в. даже там они вытесняются одеждой городского типа, однако иногда в некоторых местах праздничная народная одежда продолжала использоваться по своему празднично-репрезентативному назначению и в социалистическое время. Наиболее архаичен костюм у восточных славян, тогда как у западных он испытал начиная с XVII в. сильное влияние городского костюма в стиле барокко, поэтому пронизан барочными чертами, а на одежду южных славян существенно повлияли восточные (турецкие) элементы. Наиболее ярко красочны костюмы жителей Карпат, Словакии, юга Моравии, Болгарии и Македонии, Сербии, Боснии и Герцеговины, Рязанской области. Народный костюм является целым комплексом мировоззренческих представлений, поэтому, вместе с украшениями, представляет собой довольно устойчивое явление, сохраняя в неизменном виде покрой основных частей. Не касаясь этнографической характеристики народного костюма, отметим лишь его художественные качества. К ним относятся архитектоника, строгая функциональность, включающая в себя также небытовые функции — ритуальные, апотропейные, повышенная декоративность, достигаемая как цветом, так и активным использованием вышивки, инкрустации и других видов отделки. «Несравненное великолепие» (М.Н. Мерцалова) народного костюма, в особенности женского, ибо в нем концентрировались основные семантические и мировоззренческие черты, превращало каждую девушку и молодую замужнюю женщину в объект повышенной эстетической значимости. Среди невероятного разнообразия славянской одежды все же можно выделить одну присущую всем костюмам особенность: человек в них становится носителем (в прямом смысле слова) мифологических представлений, отделяющих его от природного окружения, но соединяющих с высшими законами бытия. В этом смысле народный костюм обладает сакральными и ритуальными смыслами. Это же относится к женским головным уборам, весьма замысловатым по конструкции. Шерстяные

inslav

вязаные носки на Русском Севере и на Балканах (джурабы, чорапы), при всех их различиях в форме и расцветке, в своих орнаментах сохраняют архаические, очевидно, охранительные, элементы. В результате более позднего городского влияния женский костюм в ряде регионов Польши, Восточной Украины, Словении, Хорватии несколько упростился, сохранив, однако, генетически присущий ему праздничный характер и конструктивную устойчивость простых форм.

Искусство декоративного оформления еды известно всем славянам. Оно наиболее характерно проявляется при приготовлении ритуальной пищи, особенно свадебной (колачи, пряники, различная выпечка). Эти же изделия у славян-католиков пеклись к Пасхе и Рождеству, у всех славянских народов птицы из теста готовились к календарным праздникам. Народная **флористика** также связана с праздниками: христианскими и традиционными (свадьба). Это всевозможные украшения свадебных колачей, свадебное деревце, «букеты» к Пасхе, головные украшения.

К наиболее архаическим сакральным явлениям относятся **пасхальные крашеные яйца** (писанки, краслицы), существовавшие у славян еще в дохристианскую эпоху, когда они служили ритуальной пищей, и адаптировавшиеся к христианской культуре. Очевидно, они воплощают мифологему космоса, смерти и воскресения, бессмертия, круговорота жизни, поэтому на них помещается геометрический орнамент, связанный с этими представлениями. У гуцулов встречаются изображения оленей и других священных животных. Позднее у чехов, поляков, словаков появляются растительные и фигуративные изображения. Особыми художественными достоинствами обладают писанки Украины, что в последнее время привело к «буму» писанки, превращению ее в главный символ украинской идентичности (см. громадный по размерам Памятник писанке в Канаде, сооруженный украинской диаспорой), появлению, наряду с традиционными писанчарками, профессиональных художников, делающих из писанок целые арт-объекты.

В народной культуре определенное место занимают **паратеатральные формы**, к которым можно отнести некоторые обряды с использованием артифицированной одежды и масок, как, например, в игрищах болгарских кукеров, карнавальных (масленичных) гуляниях молодежи у западных славян. Из распространенных у них масок особой гротескной выразительности достигают маски Смерти и Жида. Ярмарка с ее балаганными зрелищами стала формой существования традиционных увеселений в новой, городской среде, формируя народную культуру города, однако в ярмарочном искусстве (балаганном театре) больше элементов культуры наива, чем традиционной эстетики. К ней гораздо ближе такое явление, как народный кукольный театр, прежде всего вертепное действо, распространенное в XVIII–XIX вв. у западных и восточных славян. На его генезис решающее влияние оказала эпоха барокко, сохраняющаяся в элементах оформления самого «кукольного ящика» — «сцены», формах кукол, в текстах. Особое развитие получил в XIX – начале XX в. чешский бродячий, а также домашний, любительский, кукольный театр, репертуар которого был весьма широк и включал помимо вертепных

inslav

представления о трикстере Кашпареке и сказочные сюжеты; в нем применялась актерская импровизация. Архетипическое, выражаемое чешскими кукольниками очень просто, но с большой изобретательностью и юмором, создавало специфику их представлений, адресованных, прежде всего, детям.

В народной **музыке** славян сохранилось множество архаических черт, особенно в коломыйках, музыке для духовых у пастушеских этнических групп в Карпатах и на Балканах. Весенние песни-заклички и другие вокальные ритуальные формы связанны с календарными праздниками и являют собой краткие попевки-формулы. Повсеместно распространены лирические и трудовые песни-танцы. Довольно поздно у русских и украинцев появляется протяжная, как правило, грустная песня. На бытовую музыку белорусов и украинцев, инструментальную и песенную, существенно повлияла профессиональная музыка барокко: трио-соната — на «тройную музыку», партесный концерт — на песню. Особым жанром стали казацкие думы с их протяжной грустной мелодией. Слепые певцы-лирники («калики перехожие») широко разносили еще один жанр, «спустившийся» в народную культуру, — духовный стих. Большинство песен славянских народов бодрые, ритмичные, с подчеркнутым мелодическим началом. Славянский мелос весьма эмоционален, певуч. Острые гармонии вместе с зажигательными ритмами господствуют в музыке южных славян, впитавшей в себя множество неславянских элементов (от фракийских и греко-византийских до турецких). Своеобразие ладо-гармонического строя южнославянской вокальной музыки резко отличает ее от музыки других славянских народов. Из народных инструментов у западных славян прижились западноевропейские (скрипка, контрабас), у восточных — монгольские (балалайка, домра), в XIX в. немецкие (баян, гармошка), у южных — арабо-турецкие.

С песней тесно связан танец, формы которого весьма разнообразны. У всех славян главным является сакральный по происхождению танец-хоровод, хоро, коло, означавший единение сельской общины в круговых движениях магическо-заклинательного характера. Буйным характером, сложными движениями с топориком отличаются мужские танцы горцев. Свою удаль и сноровку показывают в танце запорожские казаки. В целом славянские народные танцы очень экономны в движениях, строго регламентированы, целомудренны, проходят в медленных, спокойных темпах. Многие польские народные танцы и соответствующие мелодии в XVII–XIX вв. вошли в европейскую профессиональную музыку (полонез, краковяк), также как и чешский танец полька.

Библиография

Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981.
Бакърджиев Г. Керамиката в България. София, 1956.
Беладиновић Л. Народне ношње Југославије. Београд, 1976.
Богуславская И.Я. Дымковская игрушка. Л., 1988.
Вакарелски Х. Българско народно изкуство. София, 1963.

inslav

Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972.
Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ, 1996.
Ганцкая О.А. Народное искусство Польши. М., 1970.
Гоберман Д.Н. Искусство гуцулов. М., 1980.
Дайн Г.Л. Игрушечных дел мастера. М., 1994.
Дерево в архитектуре и скульптуре славян. М., 1987.
Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. Л., 1986.
Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1975.
Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб., 1998.
Йорданова Л. Народно приложно изкуство. София, 1974.
Калмыкова Л.Э. Народная вышивка Тверской земли. Л., 1981.
Калмыкова Л.Э. Народное искусство Тверской земли. Тверь, 1995.
Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974.
Манька В. Українська народна писанка. Львів, 2005.
Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. М., 1988.
Народная культура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 2002.
Народное гончарство России. М., 1987.
Народные мастера. Традиции, школы. М., 1985.
Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983.
Некрасова М.А. Народное искусство России. М., 1983.
Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.
Островский Г. Добрый лев Марии Примаченко. М., 1990.
Пермиловская А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера. Архангельск, 2005.
Проблемы народного искусства. М., 1982.
Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М., 1985.
Разина Т.М. Русское народное творчество. М., 1970.
Русская игрушка из коллекции художественно-педагогического музея игрушки. М., 1987.
Русская народная игрушка в собрании Государственного Русского музея. СПб., 2002.
Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1984.
Сахута Я. Беларускае народнае дэкаратыуна — прыкладное мастацтва. Мінск, 2001.
Семёнова Т.С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977.
Семёнова Т.С. Художники Полховского Майдана и Крутца. М., 1972.
Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000.
Современное народное искусство. Л., 1975.
Сучасне українське народне мистецтво. Київ, 1976.
Традиционни български костюми и народно изкуство. София, 1994.
Тарановская Н.В., Мальцев Н.В. Русские прялки. Л., 1970.
Українська вишивка. Київ, 1993.

inslav

Художественная керамика Гжели и Скопина. Л., 1987.
Щербаківський В. Українське мистецтво. Київ, 1995.
Blinov G. Russian folk-style figurines. Moskow, 1983.
Dubská A. Dva století českého loutkářství. Praha, 2004.
Folk art from the Ukraine. Leningrad, [б. г.].
Folklor. Polska kultura ludowa. Olszanica, 2001.
Gavazzi M. Hrvatska narodna umjetnost. Zagreb, 1944.
Hánová J., Valena F. Betlémy. České a moravské lidové betlémy a jejich tvůrci. Praha, 2002.
Hasalová V., Vajdiš J. Die Volkskunst in der Tschechoslowakei. Prague, 1974.
Jackowski A. Polska sztuka ludowa. Warszawa, 2002.
Jovanović M. Narodne nošnje Srbije u XIX veku. Beograd, 1979.
Kličkova V. Makedonski narodni nosii. Skopje, 1963.
Kovačevičová S., Schreiber B. Ľudové plastiky. Bratislava, 1971.
Langhammerová J. Lidové kroje z České republiky. Praha, 2003.
Langhammerová J. Lidové zvyky. Výroční obyčeje z Čech a Moravy. Praha, 2004.
Lidové umení z Čech, Moravy a Slezska. Praha, 1987.
Makarović G. Slovenska ljudska umetnost. Ljubljana, 1979.
Maluckov M., Banski M. Narodna umetnost Vojvodine. Novi Sad, 1980.
Nosáľová V. Slovenský ľudový odev. Martin, 1983.
Pantelić N. Narodna umetnost Jugoslavije. Beograd, 1988.
Pišútová J. Fajansa. Bratislava, 1981.
Pokropek M. Guide to folk art and folklore in Poland. Warsaw, 1980.
Schenfler V. Lidové hrnčířství v českých zemích. Praha, 1972.
Szopki krakowskie. Olszanica, 2002.
Tomić P. Grnčarstvo u Srbiji. Beograd, 1982.
Tschckalow A. Russische Volksspielzeug. Dresden, 1972.
Vaclík V. České betlémy. Praha, 1994.
Vondrušková A., Vondruška V. Tradice lidové tvorby. Lidová hmotná kultura v Čechách a na Morave. Praha, 1988.

inslav

Список иллюстраций

Цветные

1. М.В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1923 (авторское повторение картины 1890 г.).
2. В.Э. Борисов-Мусатов. Сон божества. 1905.
3. В.В. Кандинский. Черное пятно. 1921.
4. К.С. Малевич. Динамический супрематизм. 1916.
5. Н.С. Гончарова. Весна. Петровский парк. 1906.
6. А.Я. Головин. Портрет В.Э. Мейерхольда. 1917.
7. А.А. Дейнека. Футболист. 1932.
8. Д.Д. Жилинский. Под старой яблоней. 1969.
9. В.Е. Попков. Двое. 1966.
10. О. Мурашко. Крестьянская семья. 1914.
11. О. Новакивский. Богатство Украины. 1917.
12. М. Рокицкий. Яблоня. 1923.
13. Ф. Кричевский. Семья (из триптиха "Жизнь"). 1927.
14. А. Петрицкий. Инвалиды. 1924.
15. Т. Яблонская. Невеста. 1966.
16. М. Савицкий. Партизанская мадонна. 1967.
17. Г. Ващенко. Раздумье. 1977.
18. С. Выспяньский. Автопортрет с женой. 1904.
19. С. Выспяньский. Полония. 1894.
20. Ю. Мехоффер. Дивный сад. 1903.
21. Я. Мальчевский. Смерть. 1902.
22. Я. Мальчевский. Польский Гамлет. 1903.
23. С.И. Виткевич. Фантазия-байка. 1922.
24. Т. Чижевский. Обнаженная с котенком. 1920.
25. Т. Маковский. Сапожник. 1930.
26. Р. Крамштык. Портрет Я.Лехоня. 1919.
27. Л. Хвистек. Банкет. 1925.
28. З. Валишевский. Дон Кихот и Санчо Панса. 1934.
29. Я. Цибис. Натюрморт с бабочкой. 1931.
30. В. Стшеминьский. Орудия и продукты производства. 1920.
31. В. Стшеминьский. Унистская композиция № 11. 1932.
32. К. Кобро. Пространственная композиция № 4. 1929.
33. Г. Стажевский. Композиция. 1930.
34. А. Врублевский. Расстрел VIII. 1949.
35. Е. Новосельский. Виолончелист. 1959.
36. Б.В. Линке. Автобус. 1961.
37. А. Славичек. Июньский день. 1899.
38. А. Муха. Плакат «Певческое общество моравских учителей». 1911.

inslav

39. А. Муха. Декор Приматорского салона Муниципального дома в Праге. 1910.
40. А. Муха. Апофеоз славянства. 1928.
41. Я. Прайслер. Черное озеро. 1904.
42. Э. Филла. Читатель Достоевского. 1907.
43. Ф. Купка. Клавиши-озеро. 1909.
44. Ф. Купка. Фуга в два цвета (Аморфа). 1912.
45. Б. Кубишта. Медитация. 1915.
46. Й. Чапек. Черный король. 1920.
47. В. Шпала. Далматинский пейзаж. 1913.
48. Р. Кремличка. Знойный полдень. 1921.
49. Я. Зрзавый. Нагорная проповедь. 1912.
50. Я. Зрзавый. Клеопатра. 1942-1957.
51. Й. Лада. День святого Микулаша. 1939.
52. Й. Лада. Пасхальная открытка. 1938.
53. И. Штырский. Акации. 1931.
54. Тойен. Ужас. 1937.
55. Ф. Гудечек. Вечное движение для цветов ветра. 1940.
56. К. Лготак. Паровая машина. 1975.
57. М. Галанда. Мадонна. 1933.
58. М. Бенка. Женщины, несущие сено. 1931.
59. Л. Фулла. Сельская свадьба. 1957.
60. В. Димитров - Майстора. Невеста. 1935.
61. Ц. Лавренов. Рильский монастырь. 1943.
62. С. Русев. Народ прощается с патриархом Евфимием Тырновским. 1969.
63. С. Сотиров. Солнце над Чили. 1976.
64. И. Грохар. Штемарская усадьба. 1907.
65. Р. Якопич. Среди деревьев. 1916.
66. М. Яма. Вербы. 1908.
67. З. Мужич. Автопортрет. 1986.
68. И. Генералич. Пожар в селе. 1972.
69. Б. Димитриевич. «В честь русского авангарда». 2000. Фотография инсталляции.
70. Э. Муртич. Конец столетия. 2000
71. П. Йованович. Коронация Стефана Душана. 1900.
72. У. Предич. Святой Савва благословляет сербских детей. 1921.
73. Н. Петрович. Лесной пейзаж. 1904.
74. В. Величкович. Распятие. 1997.
75. М. Митрович. Бизнес-центр «Западные ворота». Белград. 1980.
76. П. Лубарда. Бой в Волчьей долине. 1959.
77. М. Милунович. Натюрморт со скрипкой. 1930.
78. Н. Мартиноский. Мать с ребенком. 1934.
79. Университет им. святых Кирилла и Мефодия. Скопье. 1980-е гг.

inslav

80. Россия. Филимоновская глиняная игрушка. 1960–1970-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
81. Россия. Хлудневская глиняная игрушка. 1960–1980-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
82. Россия. Абашевская глиняная игрушка. 1960–1980-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
83. Россия. Село Крутец. Матрешка, бочонок (мастер М.Масягина), петух (мастера А. и П. Штырковы). 1970-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
84. Украина. Косов. Мастер Н. Вербивская. Блюдо с оленем. 1960-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
85. Украина. М. Примаченко. На Украине хлеб и соль. 1960-е гг.
86. Польша. Интерьер деревенского дома в окрестностях Кракова. Конец XIX в.
87. Польша. Краков. Мастер В. Глух. Шопка. 1970.
88. Чехия. Гана (Моравия). Женский и мужской парадные костюмы. Середина XIX в.
89. Сербия. Црна Трава. Женский костюм. XX в.
90. Болгария. Село Пирин. Женский костюм «Лазарка». II пол. XIX в.

Черно-белые

91. М.А. Врубель. Портрет В.Я. Брюсова. 1906.
92. К.А. Сомов. Портрет А.А. Блока. 1907.
93. К.А. Сомов. Портрет С.В. Рахманинова. 1925.
94. Б.М. Кустодиев. Портрет Ф.И. Шаляпина. 1921.
95. А.С. Голубкина. Портрет А.Н. Толстого. 1911.
96. Н.А. Андреев. Портрет К.С. Станиславского. 1921.
97. Н.П. Богданов-Бельский. Портрет М. Горького. 1940.
98. С.Т. Конёнков. Автопортрет. 1916.
99. С.Т. Конёнков. Бабушка. 1922.
100. С.Т. Конёнков. Паганини. 1908.
101. С.Т. Конёнков. Коленопреклоненная. 1907.
102. Ф.О. Шехтель. Особняк Рябушинского. Москва.
103. А.В. Щусев. Мавзолей Ленина. Москва. 1930.
104. В.А., Л.А., А.А. Веснины. Дворец культуры завода им. Лихачева. Москва. 1932.
105. Павильон СССР на всемирной выставке. Париж. 1937. Архитектор Б.М. Йофан, скульптор В.И. Мухина.
106. А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». 1905.
107. М.В. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». 1922.
108. А.И. Кравченко. Страдивари в своей мастерской. 1926.
109. В.А. Фаворский. Иллюстрация к библейской книге «Руфь». 1924.
110. В.Е. Татлин. Контррельеф. 1916.
111. Г. Клуцис. Эскиз плаката «Ленин и электрификация всей страны». 1920.

inslav

112. А. Родченко. Портрет В. Маяковского. 1924.
113. А. Родченко. Пожарная лестница. 1925.
114. О. Кульчицкая. Гуцульская забава. 1935.
115. О. Кульчицкая. Портрет И. Франко. 1920.
116. О. Павленко. Автопортрет. 1920.
117. Минск. Площадь им. Ленина (теперь - Независимости): Костел свв. Симеона и Елены (1910), Дом правительства (1930, архитектор И.Лангбард).
118. Я. Дроздович. Нирвана. 1925.
119. Я. Дроздович. Старая часовня в Кушлянах. 1929.
120. К. Дуниковский. Дуновение. 1902.
121. К. Дуниковский. Маска Адама Мицкевича. 1908.
122. Б. Бегас. Мир. 1902.
123. В. Шимановский. Памятник Шопену (модель). 1908.
124. М. Щука. Проект памятника Свободы. 1923.
125. К. Хиллер. Гелиографическая композиция № XXXVI. 1939.
126. Т. Кулисевич. Женщина с чётками (из серии «Шлембарк»). 1930.
127. Я. Щепковский. Алтарь Рождества. 1925.
128. С.И. Виткевич. Автопортрет. Конец 1930-х гг.
129. С.И. Виткевич. Портрет Марии Навроцкой. 1929.
130. Б.В. Линке. Несломленное гетто (из цикла «Камни кричат»). 1948.
131. Т. Трепковский. Плакат «СССР». 1954.
132. Р. Войцеховский. Распятие. 1973.
133. Г. Земла. Солнце. 1966.
134. В. Хасёр. Ангел-хранитель. 1964.
135. Е. Бересь. Алтарь молчания. 1977.
136. Сцена из спектакля Т. Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь». 1988.
137. Сцена из спектакля Ю. Шайны «Виткаций». 1972.
138. Сцена из спектакля Е. Гротовского «Стойкий принц». 1965.
139. З. Цыбульский в фильме А. Вайды «Пепел и алмаз». 1958.
140. Ф. Билек. Тоска от тела, от мира и от свода небесного. 1909.
141. Б. Кафка. Идущий слепец. 1906.
142. Я. Штурса. Меланхолическая девушка. 1906.
143. О. Гутфройнд. Гамлет. 1913.
144. О. Гутфройнд. Кубистический бюст. 1914.
145. Г. Вихтерлова. Композиция. 1930.
146. Й. Вагнер. Альбатрос. 1934.
147. З. Пешанек. Торс (фигура для фонтана на Всемирной выставке в Париже). 1937.
148. В. Маковский. Девушка с ребенком. 1933.
149. Я. Котера. Музей Восточной Чехии. Градец Кралове. 1912.
150. Й. Гочар. Дом «У черной Матери Божьей». Прага. 1911 (ныне Музей чешского кубизма).

inslav

151. Й. Гочар. Молитвенный дом Общества гуситского священника Амброжа. Градец Кралове. 1928.
152. Й. Гочар. Книжный шкаф. 1913.
153. Й. Хохол. Кресло и столик. 1911.
154. М. Швабинский. Слияние душ. 1897.
155. Ф. Коблига. Мартовскими ночами. 1909.
156. Й. Вахал. Страница книги «Видение семи дней и планет». 1910.
157. Ф. Тихий. Паганини. 1943.
158. Ф. Дртикол. Картина. 1928.
159. Я. Рёсслер. Портрет Герты. 1924.
160. Я. Функе. Из цикла «Время длится». 1934.
161. Й. Судек. Последняя роза. 1956.
162. Д. Узунов. Накануне. 1968.
163. З. Бояджиев. Семья художника. 1967.
164. П. Добрович. Старый Бепо. 1940.
165. К. Хегедушич. Мертвая вода. 1956.
166. И. Мештрович. Мадонна с младенцем. 1917.
167. И. Мештрович. Мать, клянущаяся ребенком. 1927.
168. И. Мештрович. Памятник Григорию Нинскому. Сплит. 1927.
169. И. Мештрович. История Хорватии. 1932.
170. Й. Плечник. Костел Наисвятейшего сердца Господня. Прага. 1928–1932.
171. Й. Плечник. Костел св. Михаила на Люблянских болотах. 1938.
172. Й. Плечник. Лестница в здании Торговой палаты. Любляна. 1926.
173. Й. Плечник. Библиотека Университета в Любляне. 1936-1941.
174. Россия. Дер. Федосеево. Мастер З. Кокурин. Деревянные игрушки. 1970-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
175. Россия. Романовская игрушка. Мастер И. Гункин. Индюк. 1980-е гг. Собрание Г.П. Мельникова.
176. Украина. Яворов. Мастер Д. Шкрибляк. Бочонок и шкатулка. 1970.
177. Белоруссия. Мастер Е. Артеменко. Тройка. 1971.

inslav

Члены редколлегии издания и авторский коллектив III тома

Аврамов Кирил (Болгария) — ведущий болгарский специалист по проблемам культуры, советник по культуре Президента Болгарии.

Громов Михаил Николаевич — первый проректор ГАСК, заведующий кафедрой славяноведения, профессор, доктор философских наук, Почетный работник высшего образования РФ, заведующий сектором истории русской философии Института философии РАН, специалист по древнерусской философии и истории русской культуры.

Гугнин Александр Александрович — доктор филологических наук, профессор и зав. кафедрой мировой литературы и культурологии Полоцкого гос. университета (Республика Беларусь), ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, специалист по серболужицкой и немецкой литературам, член международных обществ Гёте (Веймар), Гёльдерлина (Тюбинген), Рихарда Вагнера (Берлин, Байройт), иностранный член Матицы серболужицкой в Будишине (Баутцене). Переводчик, поэт, прозаик, член белорусского литературного союза «Полоцкая ветвь».

Захариев Захари (Болгария) — профессор, доктор наук, президент Международной ассоциации вузов «Славянский мир: наука, культура, образование», председатель фонда «Славяне».

Ильина Галина Яковлевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, специалист по литературам Югославии XX в.

Кучмаева Изольда Константиновна — основатель и многолетний ректор ГАСК (1992–2006 гг.), президент ГАСК (с 2007 г.), академик ГАСК и Академии гуманитарных наук, профессор, доктор философских наук, Почетный работник высшего образования РФ, лауреат Государственной премии РФ, член совета директоров Академии Платона (Греция), вице-президент Международной ассоциации вузов «Славянский мир: наука, культура, образование», председатель Ассамблеи ректоров славянских вузов, имеет награды Правительства РФ, Московского Патриархата, Болгарии, Сербии, специалист в области теории и истории культуры и агиологии.

Лабынцев Юрий Андреевич — доктор филологических наук, профессор и академик ГАСК, ведущий научный сотрудник и заведующий центром белорусистики Института славяноведения РАН, вице-президент Международной Ассоциации белорусистов, имеет награды Белоруссии, Литвы и Польши, специалист по истории культуры Белоруссии, а также Украины, Литвы и Польши.

Левкиевская Елена Евгеньевна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, с 2008 г. преподает в ГАСК. Специалист по этнолингвистике, славянским языкам, традиционной культуре славян.

Мельников Георгий Павлович — декан факультета культурологии ГАСК, профессор ГАСК, руководитель научного центра исследования культур славянских народов в ГАСК, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, награжден почетной медалью Ф. Палацкого Академии Наук Чешской Республики, специалист по истории и культуре Чехии и Словакии, а также в области общих проблем развития славянских культур.

inslav

Младеновски Симо (Македония) — профессор, доктор исторических наук, научный советник и преподаватель Института национальной истории Македонии. Работал директором Государственного архива Македонии. Автор свыше 200 научных статей и 15 отдельных публикаций по истории, литературе и фольклору Македонии.

Плотникова Анна Аркадьевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, специалист по этнолингвистике, народной духовной культуре южных славян, диалектологии, лингвогеографии карпато-балканского ареала.

Ристовски Блаже (Македония) — профессор, доктор исторических наук, академик Македонской Академии наук и искусств. Работал директором Национального института фольклора, руководителем сектора истории культуры в Институте национальной истории Македонии и заведующим Отделением балканистики ИНИ, научным советником Института старославянской культуры, заместителем председателя первого правительства независимой Македонии. Автор свыше 900 научных статей и 60 книг по истории, языку, литературе, этнографии, фольклору и культуре Македонии.

Старикова Надежда Николаевна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, доцент кафедры славянской филологии МГУ им. М.В. Ломоносова, специалист по литературе Словении XX в.

Степанян Елена Владимировна — кандидат филологических наук, доцент ГАСК, редактор журнала «Русское искусство», член Союза писателей России, член Ассоциации искусствоведов, специалист по истории литературы.

Сугай Лариса Анатольевна — доктор филологических наук, Почетный работник высшего образования РФ, ряд лет была профессором и деканом факультета культурологии ГАСК, с 2007 г. преподает в Университете г. Банска Быстрица (Словакия). Специалист по культурологии и русской литературе XVIII–XX вв.

Терзич Славенко (Сербия) — доктор исторических наук, профессор, президент Международного славянского форума, многие годы руководил Институтом балканистики Академии наук и искусств Сербии, был советником Президента Сербии и Черногории, специалист по истории Югославии XIX–XX вв.

Хорев Виктор Александрович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН, заведующий Отделом истории славянских литератур, в 1988–2005 гг. — заместитель директора Института славяноведения РАН. Крупнейший отечественный специалист по польской литературе XX в. Имеет многочисленные отечественные и польские награды за вклад в развитие российско-польских культурных связей, в том числе Командорский крест со звездой Ордена Заслуги (Польша), орден Дружбы народов (РФ), медаль «За заслуги перед польской культурой» (Польша).

Щавинская Лариса Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент ГАСК, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, член Международной Ассоциации белорусистов, специалист по истории культуры Белоруссии, а также Украины и Польши.

inslav

ИСТОРИЯ КУЛЬТУР СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

Том III

Культура XX века: от модерна до постмодернизма. Народная культура славянского региона

Ответственный редактор	*Г.П. Мельников*
Художественное оформление	*В.Е. Гусева*
Компьютерная верстка	*Е.Г. Смолян*

Подписано в печать 14.04.2008 г. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 31,75 + 3,25 вкл. Тираж 1000 экз.

Лицензия ИД № 06234
Государственная академия славянской культуры
Москва, ул. Героев Панфиловцев, д. 39, корп. 2
Тел. 725-32-98

ООО Научно-издательский центр *Инженер*
119034, Москва, Курсовой пер., д. 17

Изготовлено фирмой «Ин-кварто»
Тел. /факс 8-499-611-35-53, 291-85-06

inslav

inslav

III

ИСТОРИЯ КУЛЬТУР СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

insiav